

Ricardo Chica Géliz

Memoria Radial Solle

Dinámicas urbanas, música mundo e identidad
juvenil en los sectores populares de Cartagena

1975 – 1985



UNIVERSIDAD
DE
CARTAGENA

1827

MEMORIA RADIAL SOLLE

Dinámicas Urbanas, música mundo e identidad juvenil en los sectores populares de cartagena 1975-1985

Autor: Ricardo Chica Geliz

Primera edición, segundo semestre 2011

ISBN:

Rector:

Germán Arturo Sierra Anaya

Vice - Rector Académico:

Edgar Parra Chacón

Vice - Rector de Investigación:

Alfonso Múnera Cavadía

Vice – Rector Administrativo:

Robinson Mena Robles

Secretaria General:

Marly Mardini Llamas

Decana Facultad de Ciencias Sociales y Educación:

Ana Pombo Gallardo

Director Programa de Comunicación Social:

Milton Cabrera Fernández

306.4072086114/ C432

Chica Geliz, Ricardo

Memoria radial solle. Dinámicas urbanas, música, mundo e identidad juvenil en los sectores populares de Cartagena (1975-1985) / Ricardo Chica Geliz; Freddy Badrán Padauí editor--
Cartagena de Indias: Editorial Universitaria, c2011

238p.

Incluye conclusiones

ISBN

1. Música y sociedad – Cartagena (Colombia) – 1975-1985 2. Identidad cultural – Cartagena (Colombia) 1975-1985 3. Cultura – Investigaciones – Música popular – Cartagena (Colombia) 4. Música popular – Evolución social – Cartagena (Colombia) – 1975-1985 I. Badrán Padauí, Freddy, Editor.

CEP: Universidad de Cartagena. Centro de Información y Documentación José Fernández de Madrid.



Editor: Freddy Badrán Padauí

Jefe de Sección de Publicaciones

Universidad de Cartagena

Obra pictórica: Alicia Beatriz Castellar Herrera

Diagramación: Alicia Mora Restrepo

Derechos

© Ricardo Chica Geliz

E- mail: ricardo_chica@hotmail.com

Editorial Universitaria, Centro, Calle de la Universidad,

Cra. 6, N° 36 -100, Claustro de San Agustín, primer piso

Cartagena de Indias, 2011

Hecho en Colombia / Made in Colombia

Memoria Radial Solle

*Dinámicas urbanas, música mundo e identidad
juvenil en los sectores populares de Cartagena
(1975-1985)*

Ricardo Chica Geliz



*“Cuando se acabó Victoria Internacional Estéreo, se
acabó Cartagena”*

Testimonio de Irina Mercado Marsiglia

Dedicatoria

A la sabiduría, el reposo y el amor de Rosa Luisa

A la rebeldía, la tormenta y la aventura de Adolfo Antonio

A Michael: paz en su tumba y a todo lo que se fue con él.

Agradecimientos

A la Universidad de Cartagena, en especial a los amigos de la Vicerrectoría de Investigación, a mis colegas del Programa de Comunicación Social; y de todo corazón, a los estudiantes: Dayana Correa Ordoñez, Adrián Fajardo Martínez, Tamar Galarcio Díaz y Gissela López Alvear por su entusiasmo, por su interés en el tema y por sus preguntas. Muchas gracias también, a los informantes claves que generosamente entregaron sus testimonios: Tiberio Zúñiga, artista popular; Irina Mercado, docente; Emiliano Cuervo, músico; Ángel Thorrens, empresario; y, Amaury Sotomayor, comerciante: sin ellos esta obra no es posible. Al Instituto de Patrimonio y Cultura de Cartagena, por la beca con que apoyó el proyecto de investigación que dio origen a este libro. A tres instituciones tan importantes como son: el periódico El Universal, por facilitar el material de archivo; a la Fototeca Histórica de Cartagena y a la señora Yolanda de Rosado, por su cariñoso apoyo; al personal del Archivo Histórico de Cartagena. Debo agradecer también, al personal de la Biblioteca Bartolomé Calvo por facilitar el material de historia de los barrios de Cartagena y al personal de la Biblioteca José Fernández

de Madrid de la Universidad de Cartagena. Estoy muy agradecido con los lectores de mis columnas de opinión "Pantalla Chica" y "Cultura y Medios" publicadas en El Universal, agradezco la emoción con que leen los temas de la música y la cultura "solle". Su lectura y comentarios siempre me hicieron sentir la memoria colectiva que nos mantiene jóvenes por siempre. A Édgar Parra Chacón, por su ejemplo. A la familia Freytas por su diversión y su cálida amistad. A Germán Sierra Anaya, a Marly Mardini Llamas y a Alfonso Múnera Cavadía gracias por la confianza. A Édgar Gutiérrez Sierra gracias por observar y sonreír. A Carlos González Santodomingo por ayudarme a entender Cartagena. A mis hermanos, siempre firmes: Ivón, Gustavo y Orlando. A mis sobrinos, José Daniel y Natalia. No hay forma de recompensar el tiempo a Alicia, a Laura y a Camilo. Para ellos mi agradecimiento eterno.

Contenido

Introducción	
Capítulo 1	19
Elementos para el debate “solle” en Cartagena	19
¿Cómo era la Cartagena de los “solles”?	25
Dinámicas urbanas y moda “solle”	38
Capítulo 2	137
Memoria radial “solle” y sectores populares en Cartagena	137
Material “solle”	139
Oferta cultural “solle”	159
Saberes “solle”	186
Dignidad “solle”	199
Capítulo 3	211
Música - Mundo e identidad juvenil	211
Teorizar el imaginario “solle”	231

Fuerza de los hechos	234
Saberes culturales	235
Memoria ciudadana	242
Conclusiones	243
Bibliografía	

Introducción

Hablemos de Michael y nosotros

Van a leer un texto inexacto, apresurado e injusto. Lo advierto porque no es un texto sobre “El Rey del Pop”, Michael Jackson, sino sobre la relación que establecimos con él. Es decir, no voy hablar tanto de los sujetos (los protagonistas de la historia o los personajes) ni voy hablar de los objetos (como las canciones de Michael, ni los bailes, ni las modas que suscitó su propuesta estética). Voy hablar de los procesos, en otras palabras, voy a tratar de responder qué significó el mundo fantástico de Michael Jackson para nosotros, en especial, para cartageneros de entre 35 a 50 años más o menos.

Cuando hablo del mundo fantástico de Michael Jackson, no sólo me refiero a su obra discográfica, sino a la época y al contexto en que la produjo. ¿Qué estaba pasando en ese entonces en el mundo? Diré algo muy extraño, pero, a pesar de que no existían las telecomunicaciones súper avanzadas de hoy, la gente se acompañaba más. La gente no se sentía tan sola como ahora. En todo, la vida cotidiana de entonces, era muy colectiva: ir al cine, por ejemplo, significaba no sólo ver la

película, sino ver el comportamiento del público: los llantos, la risa, las burlas, los insultos a la pantalla. Así era con casi todo. Los intercambios ocurrían de una manera muy vital y muy barrial y no de manera tan escéptica como hoy. Otro ejemplo: parte de la música popular entraba a Cartagena gracias a la vida de puerto de la que, además, participaba buena parte de la ciudad. En el barrio de Manga, sector Las Colonias, era fácil ver y vivir la dinámica de intercambio con marinos de casi todas partes del mundo con los locales. Una dinámica donde no sólo se intercambiaban mercancías y capitales, sino también ideas, las cuales se manifestaban en su dimensión estética, donde la música era central.

Eso explica en parte, porqué muchos artistas y exponentes musicales llegaban primero al público y después a la radio. La vida de muelle de los setenta y parte de los ochenta, pues, es el ámbito por donde entra Michael y su maravilloso mundo. De ahí, que los temas más importantes de Los Jackson Five suenen primero en los picós que en las emisoras. Claro, lo anterior sin negar la importancia de canales de mercadeo de la industria discográfica. Otro aspecto contextual clave, es que el mundo era bipolar. Existían dos grandes núcleos ideológicos: Washington y Moscú y cuando señalo la ideología me refiero a sus manifestaciones concretas en los medios de comunicación. De manera que, los países de La Cortina de Hierro, no eran más que el planeta del mal y, por tanto, del aburrimiento. Y Occidente, era el mundo de la libertad. Y más que eso, para el grueso del público en el mundo entero, la libertad era diversión. De forma que Michael estaba del lado correcto: siendo irónicos, pues, la formación de consensos y la negociación de sentidos no es un asunto tan simple obviamente.

El maravilloso mundo de Michael se constituyó en una oferta de identidad para los niños y adolescentes de Cartagena en esa época. Sin importar el estrato social, dicha oferta identitaria narraba qué significaba ser joven, ser de avanzada y, por sobre todas las cosas, ser

“solle”. Y es que antes de que Michael incursionara en el devenir de nuestra generación, había llegado “El Tabaco Rojo” (En realidad es la canción “El Camino del Tabaco” - “Tobacco Road”). Apuesto que se trata de una canción iniciadora y anticipadora de lo que sería la identidad “solle”. Aquí vale la pena aclarar que la palabra “solle” es una contracción de la palabra “sollado”, loco o arrebatado. Y es que, a principios de los setenta, cuando “El Tabaco...” sonaba, nos implicaba como rebeldes. Entonces nos sollabamos. Era una manera de expresar nuestra inconformidad con el estado parroquial y provinciano de todos los asuntos en Cartagena.

Un eje clave de este gran proceso de intercambio, sin duda lo constituyó, la emisora Victoria Internacional. No existía la banda FM y la televisión era en blanco y negro. De manera que la programación musical de Victoria nos brindaba un buen puñado de pistas, que nos ayudaba a imaginar cómo era y qué estaba pasando en el resto del mundo. Yo creo que el “solle” comenzó a romper prejuicios y la mentalidad que emergió estaba llena de iniciativas, no sólo estéticas y culturales, sino también empresariales y profesionales. De repente, todo el mundo quería aprender inglés y quería transformar la ciudad en otra cosa. Y Michael ahí. El maravilloso mundo de Michael era la música de fondo de la gran película de nuestras vidas. De manera que actuábamos la identidad en la forma de peinarnos, de bailar, de posar para las fotos, de probar la comida rápida (antes no se sabía qué era un perro caliente) de vestirnos, de enamorarnos, de establecer nuevas relaciones entre nosotros. Pero, quizás, lo más importante de esa identidad era el optimismo generalizado, como enfoque para mirar todas las cosas, en especial el futuro. Imaginábamos el lejanísimo año 2000 vestidos con brillantes y colores eléctricos como Michael Jackson. Los “solles” eran la emergencia de un nuevo modo de ser cartageneros, éramos neo - cartageneros.

Para mí, Michael no falleció el jueves 29 de Agosto de 2009 en Los Angeles, Michael murió en Cartagena cuando, de manera insospechada e inexplicable, desapareció Victoria Internacional Estéreo un día cualquiera a mediados de los ochenta. Nos la arrancaron y Cartagena se acabó también. Mientras El Rey del Pop agonizaba aquella tarde, me encontraba entrevistando al empresario Ángel “Friky” Torrens, una de las voces que nos acompañó en aquella lejana adolescencia. Ángel enmudeció y se puso ambas manos sobre el pecho. “Lo único que nos queda es la nostalgia” dijo.

Y sí. No nos fabricamos una alternativa y perdimos el impulso. Nos volvimos un montón de nostálgicos de los tiempos que se fueron, mientras gozamos de una fiesta ochentera que no pasa del esnobismo. Y es que el ser “solle” era más que una moda. Era conectarse con la energía de otros jóvenes ubicados en otras latitudes del planeta, porque el pop y el rock eran y siguen siendo el planeta. Paz en la tumba de Michael y a todo lo que se fue con él.

Escribí este libro porque es una excusa para hablar de mi ciudad en determinada época, entre 1975 y 1985. Una ciudad que nunca ha sido pensada para gente como nosotros, es decir, para la mayoría. Nunca –por ejemplo- ha sido pensada para los jóvenes, ni los de antes, ni los de ahora. No obstante, la gente, como los “solles” encuentra sentido habitar, conversar, imaginar, gozar a Cartagena en medio del desprecio y la indiferencia. En aquella época, los “solles” aprendimos a querer a Cartagena y aprendimos a ponerla en un lugar justo y digno en el mundo. Los “solles” aprendimos a ser jóvenes del mundo y ello ocurrió en virtud de lo que escuchábamos por la radio, de lo que veíamos primero en el cine y después en la televisión y de lo que vivimos en el desaparecido Festival de Música del Caribe. Como se mencionó arriba, el horizonte del siglo XXI se veía con optimismo y el propósito aquí es descifrar qué significó que ciertos jóvenes nos

instaláramos en esa perspectiva de aquel presente y del futuro por venir.

Organicé el libro en tres capítulos y una conclusión. El primer capítulo sirve para dos cosas. Primero, para señalar desde qué abordaje me ubico para hablar de una formación social urbana, como lo fueron los “solles”; ahí la historia social de los medios y la sociología de la cultura son claves para determinar hasta dónde quiero llevar el tema y de qué manera enfoco su comprensión. Segundo, para contextualizar cómo era Cartagena en el período estudiado en sus aspectos social, económico, urbano y cultural. El segundo capítulo consiste en el análisis de los testimonios capturados para pensar la memoria radial “solle”. La palabra memoria se refiere a lo que ya no existe, pero, también se refiere al devenir – en este caso cultural y del gusto “solle” - del patrimonio de los sentidos que nos constituyen; es decir, que somos producto de herencias culturales y la moda “solle” es una de ellas. Los testimonios se interrogan a partir de categorías que valoran el aspecto material, el aspecto del consumo de la cultura – mundo, el aspecto de los saberes colectivos que se formaron a partir de dicho consumo y, por último, un aspecto que tiene que ver con la dignidad de lo que significaba ser joven “solle” en Cartagena, teniendo en cuenta las condiciones en que se vivía. Con los elementos obtenidos del segundo capítulo, se organiza el tercero con miras a comprender la formación social urbana “solle” desde tres ángulos: desde la interpelación, con el propósito de saber cómo se formó la identidad juvenil y su relación con la música; los imaginarios urbanos, para comprender la emergencia de ciertos referentes sociales que apuntaron hacia la aparición del optimismo generalizado entre los “solles”; y, un análisis cultural del devenir “solle” respecto a lo que arcaico (lo que ya no existe), lo residual (lo que queda) y lo emergente (las nuevas formaciones socioculturales).

Finalmente, espero que esta obra contribuya a pensar lo que significó y lo que significa vivir en los márgenes de Cartagena en términos de

prácticas culturales, los medios de comunicación y la formación de ciertas imágenes que le dan sentido a la vida cotidiana. Que le dan sentido al amor o al desamor que sentimos por esta ciudad.

Ricardo Chica Gelis

Segundo semestre 2010

Capítulo 1

Elementos para el debate “solle” en Cartagena

El propósito general de esta obra consiste en comprender las relaciones entre comunicación y cultura dadas en el fenómeno urbano de una ciudad caribeña como Cartagena. En la mencionada relación, deviene la formación de las identidades juveniles. Identidades que, además, se forman a partir del consumo de los medios de comunicación y su oferta musical que, en los años setenta y ochenta en Cartagena, era circulada principalmente por la radio, así como por la televisión y el cine. De entre todas las ofertas musicales consumidas por los jóvenes de entonces, la llamada música “solle” o música americana, se constituye en un clave referente práctico, debido a que supuso una ruptura en los modos de ser joven en Cartagena, frente a la tradición cultural con fuertes marcas rurales.

Esta tensión entre los modos de ser, ocurría además, en una ciudad que experimentaba ciertas dinámicas urbanas como la modernidad, la desterritorialización y la hibridación (Barbero, 1994) y que, en virtud

de los medios comenzaba a formarse, en cabeza de ciertas formas de ser joven, una imagen de lo que comenzaba a significar el mundo. O para precisar, la música “solle” ofrecía pistas concretas para imaginar la globalización y la conexión de diversas coordenadas juveniles que coincidían en prácticas culturales en distintas partes del mundo (Chica, 2005). Estas dinámicas urbanas, a su vez, sirven para visualizar, en el marco del fenómeno urbano, la diferencia entre espacio y lugar. Tenemos que el espacio se construye y el lugar se usa, se habita (De Certeau, 1984; Martín - Barbero, 1987) Es así como la ciudad no fue construida para los jóvenes, ni para los “solles” que habitaban los sectores populares. No obstante, el “solle” imaginó, usó, habitó y le dio sentido a la ciudad desde una cierta perspectiva joven que, a su vez, se conectaba con el mundo a través de un territorio virtual como es la música. Aquí vale la pena establecer que, para efectos conceptuales, la llamada música “solle” la llamaremos música - mundo. Se trata de un término de origen comercial acuñado en Inglaterra con fines de clasificación musical en el mercado (Ochoa, 2004). Un término que se propuso desde un centro cultural hegemónico, como lo es Europa, con miras a agrupar toda la música no - occidental en un solo formato de circulación y consumo.

Si tenemos en cuenta el origen de la música “solle”, dada en Europa y Estados Unidos, encontramos que esta no pertenece a la acepción original de música - mundo. No obstante, cuando la música “solle” comenzó a consumirse en Cartagena y a programarse en la radio local, muy rara vez se distinguieron sus categorías, formatos o géneros. Simplemente se le conocía como “música solle”, al margen si se trataba de rock, pop, R&B, rock&roll, country music, disco etc. En otras palabras, desde un punto de vista periférico respecto al centro cultural que supone (asimétricamente) Occidente y sus industrias culturales, la música “solle” era consumida en Cartagena según los sentidos de la cultura mundo y la modernidad mundo (Ortiz, 1998). Al respecto la pregunta obligada sería “¿Desde qué punto de

vista deberíamos considerar el objeto globalizado? (...) Desde un punto de vista desterritorializado” (Ortiz, 1998). Es por eso que aquí asumiremos la música “solle” como música - mundo y, a su público, que en su mayoría eran jóvenes para la época, lo asumiremos como una comunidad urbana, denominada “los solles”. Denominación de origen práctico y cotidiano que es la contracción de la palabra sollado o arrebatado, loco.

De otra parte tenemos la formación de la identidad juvenil. Nos valdremos de las consideraciones de Pablo Vila (2001), quien, desde los postulados del concepto de lectura preferida propuesto por Stuart Hall (1973), inscrito a su vez en los Estudios Culturales, concibe la formación de las identidades a partir del consumo musical. De manera que las identidades emergen en dos dimensiones, que se interrelacionan: la narrativizada y la imaginaria. De acuerdo con la primera, los sujetos son capaces de relatar su vida según las pautas temáticas de las canciones y darles un “uso personal” según sea el momento que se esté viviendo. De acuerdo con la segunda, son capaces de materializar la vida según ciertas prácticas musicales que se manifiestan en el cuerpo y su actuación o comportamientos privados y públicos (Vila, 2001).

Así tenemos que ser “solle” en los años setenta y ochenta en Cartagena era una decisión que se tomaba con miras a la construcción de un modo de ser local, que se vinculaba con un sensorium global y, cuyo territorio (virtual, en este caso) era la música, la fiesta y la performance popular (Chica, 2005). Recapitulando: en la decisión de ser “solle” en la Cartagena de los setenta y los ochenta, tenemos que, en términos hegemónicos, los jóvenes “solles” se adherían a la propuesta identitaria inscrita en la cultura mundo, propuesta cultural predominante en los sectores obreros, estudiantiles y juveniles de buena parte del planeta; pero, que al mismo tiempo, deviene como una ruptura en los modos de ser joven, en especial, si es en los términos locales de una ciudad del Caribe colombiano como la nuestra. Esta ambigüedad u oscilación de sentidos es susceptible de ser rastreada

en sus significados si tratamos de comprenderlos en la memoria radial “solle” en aquellos, o ciertos, sujetos capaces de reconstruir recuerdos de la vida cotidiana sobre el consumo de la música “solle” y sus implicaciones en los modos de ser y en las prácticas culturales que se dieron entonces.

Lo anterior conduce a pensar el consumo de los medios y de la cultura desde la sociología de la cultura y desde la historia social de los medios. La primera nos facilita una visión crítica del fenómeno urbano, en especial si adoptamos la diferencia entre espacio y lugar establecida por Michael de Certeau (1999) y referenciada conceptualmente como microresistencia (Tórrico, 2004). Así tenemos que el espacio urbano es decidido y construido en instancias de poder, para luego ser usadas, evocadas y valoradas como lugares de sentido por las instancias subalternas.

En otros términos Cartagena no fue pensada para los jóvenes “solles” de la época, pero, no obstante, allí emergió una nueva forma de ser joven en virtud de los medios locales de comunicación y su consumo. De ahí que sea tan importante un enfoque como el de la historia social de los medios, que los estudia en cuanto su función modeladora de la conciencia y son vistos como instrumentos de control y cambio social. Aquí se destaca la investigación de las características de la visión de mundo del grupo humano que habita el período seleccionado y la manera en que se construye el sentido en dicho momento (Acosta, 2003). Tal enfoque ordena períodos históricos de los medios en Colombia, así: etapa de inserción (primeros 30 años del siglo XX); etapa de consolidación (1930 - 1960); etapa de desarrollo (1960 - 1980) y etapa de reconfiguración (1980 hasta nuestros días). De acuerdo a lo anterior, esta propuesta estudia una coyuntura entre la etapa de desarrollo y la etapa de reconfiguración, lo que permitirá ilustrar y contextualizar la emergencia de la identidad estudiada.

Es así como, además, este enfoque propicia el estudio de distintos procesos de participación de los medios y de las industrias culturales en el reconocimiento simbólico de la cultura popular, en la conversión de las masas en pueblo y de éste en nación (Sunkel, 1999; Martín - Barbero, 1987; López de la Roche, 2003) Establecido el doble enfoque, los articularemos con tres instancias que nos faciliten interrogar el fenómeno urbano de los “solles” en cuanto su memoria colectiva, sus formaciones culturales y sus imaginarios urbanos. Se trata de categorías de análisis establecidos por María Cristina Mata, Raymond Williams y Armando Silva. Un antecedente vigoroso lo plantea la profesora argentina María Cristina Mata, con su canónica investigación (Sunkel, 1999) “Radio: Memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares”. Allí la profesora Mata, propone cuatro categorías - sentido que, a su vez, se instalan en la siguiente consideración: “Una memoria que, al decir de Jesús Martín - Barbero, no es la que ‘podemos usar, sino aquella otra de la que estamos hechos’. Y que no tiene nada que ver con la nostalgia, pues su función en la vida de una colectividad no es hablar del pasado, sino dar continuidad al proceso de construcción permanente de la identidad colectiva” (Martín - Barbero, 1987; Mata, 1999) Así tenemos que un primer sentido se inscribe en la esfera del consumo material; el segundo sentido está relacionado con el acceso al consumo cultural; el tercero se asocia con el acceso al saber y un cuarto sentido en que la radio se asocia a nivel popular con un imaginario de dignificación (que para el caso de la investigación de Mata, es particularmente visible en el mundo femenino).

A través de las anteriores categorías - sentidos, indagaremos la memoria “solle” y su relación con la formación de la identidad juvenil en los sectores populares de Cartagena, teniendo en cuenta sus dinámicas urbanas que, a su vez, devienen en intercambios con la modernidad mundo. De otra parte, la referencia a Raymond Williams sirve para contemplar un modelo que permita dar cuenta de

la compleja dinámica de los procesos culturales y para ello se establece el frente metodológico desarrollado mediante la propuesta “topología de las formaciones culturales” según tres estratos: arcaico, residual y emergente con los cuales se pretende facilitar el análisis de los imaginarios de la comunicad “solle”. Lo arcaico es lo que sobrevive del pasado, en cuanto pasado, objeto de estudio o rememoración. Lo residual es “lo que formado efectivamente en el pasado se halla todavía hoy en el proceso cultural (...) como elemento efectivo del presente”. Y lo emergente es lo nuevo, el proceso de innovación en las prácticas y significados (Martín- Barbero, 1987).

Por su parte, para indagar los imaginarios – vistos como marcas simbólicas, más o menos perdurables - en la comunidad “solle”, nos valdremos de la visualización de sus fantasmagorías ciudadanas con miras a interpretarlas en un contexto urbano que cambió y que ya no es el mismo de hace 25 o 30 años. Para tal propósito Armando Silva propone los referentes: fuerza de los hechos, saberes culturales y memoria ciudadana. Así tenemos que un fantasma urbano es “aquella presencia indescifrable de una marca simbólica en la ciudad, vivida como experiencia colectiva, por todos o una parte significativa de sus habitantes, por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica”(Silva, 1992) Con el concepto de fantasmagoría, pues, se pretende dar cuenta de la producción imaginaria a partir de hechos, ideas o proyectos dados en la vida ciudadana, en este caso, de los “solles”. Así tenemos, pues, que en el marco de esta obra, la problematización de la memoria radial “solle” integra elementos como la cultura mundo y su relación con la formación de identidades locales y juveniles, donde un medio como la radio facilitó intercambios manifestados en las dinámicas urbanas, lo que en últimas, fue configurando la memoria, los imaginarios y sus significados en ciertos sujetos jóvenes. De tal manera que el interrogante central para orientar lo aquí estudiado se formula así: ¿Cómo se formó la memoria radial “solle” en cuanto la identidad juvenil, las dinámicas

urbanas y la música - mundo en Cartagena entre 1975 y 1985? Otras preguntas orientadoras son: ¿En qué consistieron la actuación identitaria y las prácticas “solles” en cuanto culinaria, bailes, fiestas, conciertos, aglutinaciones, escenarios, usos amorosos, vestimenta, consumo de medios, tensiones en ámbitos familiar, escolar o barrial entre otras manifestaciones a partir de la interpelación de la música mundo?, ¿cómo imaginaron los “solles” a Cartagena en cuanto sus dinámicas y fantasmagorías urbanas y su relación con los medios de comunicación que circulaban piezas musicales de la cultura - mundo? y ¿en qué consisten las huellas “solles” en la actualidad en términos arcaicos, residuales?

¿Cómo era la Cartagena de los “solles”?

Para la época del “solle” la ciudad tenía una tasa de crecimiento poblacional del 4.2 %; de modo que para el año de 1973 había una población de 312.557 habitantes y para el año de 1985 había una población de 511.767 personas. Lo anterior es consecuente con el ritmo de crecimiento demográfico experimentado desde los años cincuenta. De hecho entre 1951 y hasta 1993 la población aumentó cinco veces, de unos 129 mil hasta unos 657 mil habitantes (DANE. Censos de población, 1951 - 1993. Bogotá).

En ese contexto emergen marcas urbanas en Cartagena como la construcción de urbanizaciones y barrios obreros; la ampliación de redes de servicios públicos; la creación y puesta en marcha de centros educativos en todas la categorías; el ensanche de la plataforma productiva en turismo, comercio e industria; la instalación de nuevo equipamiento urbano; el fortalecimiento de la actividad portuaria, entre otros. La dinámica de este proceso de urbanización fue acompañada por el consumo masivo de medios, en especial, el de la televisión y

las salas de cine con aire acondicionado en los años setenta, y el de las video caseteras a mediados de los años ochenta. Esta dinámica generalizada de crecimiento, ensanche y expansión de actividades de “lo urbano” que le ganaban terreno a “lo tradicional” y a “lo rural”, dieron sensación general de cambio y progreso, pero sobretodo de optimismo que ciertos autores consideran como ingenuo (Báez, Calvo 1999). Lo que aunado al carácter festivo de la población, constituyó el contexto socio cultural de época donde emergió y habitó el “solle” y su imaginario.

El mencionado optimismo, el cual es fuente importante en el imaginario “solle”, se objetivaba en el “Plan de Desarrollo del Municipio de Cartagena, 1978 - 1990” donde se contemplaban directrices con propósitos de articular y racionalizar el crecimiento urbano, pero, rara vez se cumplieron dando lugar al desorden y caos; a la subnormalidad y las alteraciones; al abuso y la corrupción de un proceso en vías de maduración y consolidación, que en últimas, fue desaprovechado por la élite y las clases subalternas lo que redundó en el actual estado de colapso parcial de la ciudad (Giaino, 2000)

Si consideramos que la ciudad habita en sus habitantes y viceversa, en otras palabras, si le damos valor a la relación ciudad - ciudadano encontramos que el “solle” se relacionó con Cartagena a partir de lo ajeno, de lo extranjero apropiándose de códigos culturales que, a su vez, eran mediados por la radio, el cine y la televisión. Es decir, el “solle” por consumir música pop no dejaba de ser cartagenero, más bien emergía otro tipo de cartagenero que planteaba otro tipo de sociabilidad, de convivencia y por tanto otro tipo de identidad local en la diversidad cultural de Cartagena.

El sociólogo antioqueño Raúl Paniagua estableció comentarios a la ponencia “Los barrios populares en Cartagena de Indias” de la profesora Carmen Cabrales durante el simposio “Cartagena de Indias en el siglo XX”, organizado en el año de 1999 por la Universidad

Jorge Tadeo Lozano. Paniagua señala tres elementos clave para interpretar lo que significa el devenir de los barrios cartageneros, a largo del siglo, y que se constituyen en el ámbito privilegiado de la aparición del “solle”. En primera instancia está “el fenómeno de que el crecimiento de la ciudad en este siglo ha sido un proceso de formación de barrios populares, de sectores con elevados índices de informalidad e ilegalidad (...) el segundo elemento es el referido a los procesos de fragmentación inicialmente espacial, pero que es esencialmente social, cultural y económico de la ciudad, lo que sin lugar a dudas ha agravado las expresiones que de esa fragmentación vemos desde el período colonial (...) más que una ciudad (tenemos) un aglomerado de barrios, sin relaciones fuertes tanto a su interior, como con su entorno y, por lo tanto, que no tengamos una ciudadanía ni un tejido social resultado de las relaciones entre las personas que comparten esos espacios y construyen esa ciudad. (...) El tercero es que en el presente siglo (...) Cartagena no ha generado ni ha dinamizado importantes procesos de movilidad social, paralelos a fenómenos de movilidad espacial. Hemos presenciado importantes procesos de inmigración (...) que no se han convertido en factores que aceleran transformaciones urbanas”.

La ciudad que vivió el “solle” ya venía muy marcada por los elementos considerados por el sociólogo Paniagua. No obstante, los jóvenes de los años setenta y ochenta vivieron una fuerte relación con la transformación de los medios en cuanto sus contenidos, formas y tecnologías. Es en los años setenta cuando llega a Cartagena la banda radial de Frecuencia Modulada y comienzan a ofrecerse los primeros betamax, llegan los primeros televisores a color y también llegan los primeros computadores personales. Aparece también el walk - man o reproductor portátil de cassettes con música. Todo lo anterior, entre otras invenciones, constituyeron las marcas de un entorno simbólico donde la tecnología dinamizó los modos de consumir los medios y, por tanto, los nuevos modos de vivir y habitar los ámbitos urbanos.

Teniendo en cuenta lo señalado por Paniagua, tenemos que el “solle” es un joven que aparece en barrios informales e ilegales ese el caso de Tiberio Zúñiga, por ejemplo, que nace en el sector de “La Cuchilla”, el cual quedaba debajo del puente que comunica la isla de Manga con la parte continental del barrio El Bosque. De otra parte, Paniagua relaciona los procesos de fragmentación espacial con la fragmentación social, aquí vale la pena señalar que, la radio Victoria, aglutinó a los jóvenes de distintos sectores sociales de Cartagena alrededor de su programación musical. Eso quiere decir que Victoria contribuyó a la formación de un gusto musical, pero, que era vivido, recreado, resignificado de distintas formas dependiendo del grupo social, pues, ser “solle” de Bocagrande o de Manga, no era lo mismo que ser “solle” de Torices, del Socorro o de Olaya. Con respecto a la movilidad social, Paniagua hace referencia a la formación ciudadana, en el marco de este trabajo, podemos apostar que la formación de la identidad “solle” responde más a una movilización estética que a una ciudadana, es decir, que no necesariamente reflejó, ni se instaló en conflicto social o político alguno. Lo “solle” en Cartagena representó una disputa simbólica entre distintos barrios, grupos o personas pertenecientes a distintos sectores sociales por distinguirse en el marco del código que supuso las prácticas del consumo de la música mundo y su estilo de vida. Es decir, como se ha visto en los distintos apartes de este estudio, cada grupo de jóvenes –independientemente de su condición o situación social, económica o cultural- pretendía dominar el código musical y su interpretación para, así, exhibirse, mostrarse y ser admirados y – eventualmente - postularse como líderes o como personajes populares entre su comunidad próxima.

Siguiendo con los comentarios de Paniagua, encontramos que “la movilidad espacial no ha ido paralela a una movilidad social (...) para la mayoría de los cartageneros, las relaciones con la ciudad (...) se ha limitado a la simple relación de pobladores (...) excluidos de las manifestaciones de apropiación de la ciudad (...) En parte esto es lo

que nos permite entender la dramática ausencia de espacios para la cultura, para la recreación y para el deporte que existe en la mayoría de los barrios de la ciudad (...) El precario sentido de sociedad civil, los bajos niveles de conciencia pública y de ciudadanía y, por lo tanto, la enorme ventaja y la fuerza que aún hoy tienen en la ciudad las formas tradicionales de control político”. Frente a lo anterior, se puede reafirmar que, en efecto, los “solles” no representaron movilización política manifiesta, más bien, sus intereses estaban orientados al goce, al disfrute y a la fruición de la oferta cultural cuyo eje estructurante era la música mundo. Y, además, sus intereses redundaron en la construcción de un nuevo modo de ser joven en ciertos sectores de la ciudad.

De otra parte y con miras a complementar las reflexiones sobre el aspecto urbano de lo “solle”, vale la pena lanzar este interrogante: ¿Qué “produjo” el “solle” cuando usó el espacio urbano? La ciudad vista como lengua, es un sistema construido que organiza el espacio y pre determina “el como debe” usarse. En el espacio urbano, el “solle” de los sectores populares, en especial, no tuvo lugar de modo que se lo fabricó. “Allí hay una fabricación en la que el practicante es el autor” (de Certeau, 1989) En otros términos la ciudad de Cartagena nunca ha sido pensada para los jóvenes. De ahí que, por ejemplo, Paniagua señala la falta de espacios para la cultura, la recreación y el deporte. Falta de espacios para construir lo público en sus dimensiones de el habitar, el conversar, el caminar tal como lo señala Michael de Certau. La ausencia de espacio implicó para los jóvenes “solles” la construcción de lugares al margen de dicho espacio. Es por eso que Tiberio Zúñiga, por ejemplo, hable de tarimas improvisadas en las calles del barrio Santa María donde se improvisaban actividades culturales frente a un público de vecindario. O que Amaury Sotomayor hable de las esquinas donde se reunía con amigos, en especial, la esquina de la refresquería “La Selecta”, en la frontera entre el barrio Getsemaní y el sector comercial de La Matuna. O Emiliano Cuervo hable de los

ensayos con su banda “Capítulo Primero” en la sala de su casa y en silencio para no molestar a los vecinos o presentara sus conciertos en los colegios, sin cobrar un peso.

El lugar de los “solles” en el espacio urbano de Cartagena se constituyó por ciertas coordenadas que daban cuenta de su ubicación en la ciudad, pero, más allá se trataba de lugares que –con su presencia – adquirirían sentido. Estas coordenadas urbanas “solles” son: calles, esquinas, terrazas y casas particulares principalmente. Se trata, también, de coordenadas fugaces instaladas en el devenir y en la memoria de una generación que hoy es adulta. De otra parte, las coordenadas señaladas responden a la construcción de lugares del “solle” popular. De manera que hay otro tipo de coordenadas, más propias de los jóvenes “solles” de sectores pudientes de la sociedad cartagenera. Son coordenadas mediadas por el mercado y se constituyen en espacios de disfrute de los jóvenes en general, pero, asistir frecuentemente a ellos implicaba disponibilidad económica. Estas coordenadas están marcadas por las discotecas, las heladerías, los restaurantes de comidas rápidas, entre otros espacios como parques y ciertos sectores de la playa. Las coordenadas señaladas pueden ubicarse fácilmente en sectores de alto estrato socioeconómico como Castillogrande, Bocagrande y Manga. En Cartagena, como se ha señalado en diversos apartes de este estudio, ser “solle” en barrios populares era muy distinto a ser “solle” en los sectores residenciales.

Otros aspectos importantes que nos dan una idea del contexto urbano del “solle” se obtienen del informe “La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y rezago”, presentada por los investigadores Javier Báez y Haroldo Calvo en 1999, de la Universidad Jorge Tadeo Lozano – Seccional del Caribe. Dichos aspectos se refieren a la población y a la economía en sus categorías de construcción, puerto, turismo e industria. Respecto a la población – como habíamos señalado – se establece que en 1973 Cartagena contaba con 312.557 habitantes, mientras que para 1985 vivían 511.767 personas.

Báez y Calvo comentan: “Este crecimiento es el más alto que ha tenido la ciudad, en términos absolutos y relativos, en un período comparable de toda su historia (el informe se refiere a períodos y proyecciones, 1938 - 2020) (pp 10). Un simple ejercicio matemático ayuda a dar una idea de la magnitud de los cambios demográficos de Cartagena de la época estudiada, pues, la población de la ciudad crecía entre 1973 y 1985 a un ritmo de 16.600 habitantes por año.

Respecto a la construcción los investigadores destacan este aspecto: “Dos datos definen el carácter y la magnitud del auge constructivo de Cartagena durante los últimos 20 años. En primer lugar, entre 1978 y 1997 el 72% de las construcciones fueron para uso residencial, mientras que la industria y la hotelería participaron apenas con 3% cada una. En segundo lugar (...) en los 14 años comprendidos entre 1983 y 1997 se construyeron 3.100.841 metros cuadrados nuevos, cifra superior a los 2.706.305 metros cuadrados construidos en los 37 años construidos entre 1945 y 1982” (pp. 19) Hasta aquí podemos dar cuenta de la dinámica de crecimiento y expansión experimentada por la sociedad cartagenera en ese entonces, lo que, en buena parte, justifica el optimismo generalizado en la ciudad.

Con respecto al puerto el informe en cuestión señala: “Así mientras que, entre 1966 y 1996, el volumen total del comercio exterior de bienes del país aumentó de 9.044.000 a 64.712.000 toneladas métricas, la participación de Cartagena en este movimiento fue de 20% en los años sesentas, 32% en los setentas, 40% en los ochentas y 37% en los noventas” (pp.21). Respecto a este aspecto de la dinámica económica de Cartagena, podemos señalar que, para el período estudiado, el muelle de Manga era administrado por el Estado colombiano, lo que implicaba condiciones laborales muy favorables a los obreros de la época, al menos, en comparación con la situación actual. Ello redundaba, casi siempre, en cierta expansión del bienestar de parte de la población en especial de los sectores populares donde los niveles de educación eran bajos y la oferta de mano de obra abundante. La apuesta apunta

a que, lo anterior, contribuyó al estado optimista con que se veía el devenir de la ciudad. Hay que tener en cuenta, también, que la noción de empleo estaba en plena vigencia en virtud del modelo económico característico de entonces. De manera que los sectores subalternos de la sociedad aspiraban a engancharse en la esperada oportunidad laboral.

Otro referente clave es el sector turístico, Báez y Calvo, entre muchos elementos señalan: “El período de mayor auge de construcción de la infraestructura hotelera fue sin duda la década de 1970. En efecto, entre 1967 y 1981 el número de habitaciones hoteleras de Cartagena aumentó cinco veces, de 500 a 2.500 aproximadamente. Fue esta la época en que se erigió un buen número de los hoteles más conocidos de la ciudad: La Velas, Cartagena Real, Capilla del Mar, El Dorado, Decamerón (antiguo Don Blas) y Cartagena Hilton. Este auge fue, sin duda, una respuesta al rápido aumento que tuvo en esa época la demanda turística: entre finales de la década de los sesentas y principios de los ochentas, el número de pasajeros llegados anualmente por vía aérea a Cartagena se cuadruplicó, pasando de unos 75.000 a 300.000” (pp. 29, 30). Lo anterior supone interrogarse por las dinámicas urbanas de intercambio sociocultural entre visitantes y población local, en especial, lo referido a la asistencia y encuentros en establecimientos festivos como las tabernas, los bares y las discotecas que, en ese entonces, proliferaban en Bocagrande y en parte del centro histórico.

Con respecto a la industria es de destacar el siguiente aspecto: “Entre 1969 y 1995 el empleo industrial en Cartagena aumentó apenas en 84%, al pasar de 6.247 a 11.522, lo cual refleja una tasa anual promedio de crecimiento de 2.4%. Este incremento es inferior al de la industria nacional como un todo, que fue de 2.7%, de manera que (...) el empleo en la industria de Cartagena se estancó, ya que su participación en el total nacional bajó ligeramente en el período, de 1.9% a 1.8%” (pp. 35) En general, en lo concerniente al empleo ofertado y su calidad, tenemos

que sus niveles son bajos lo que observa múltiples causas. No obstante, la insuficiencia de oferta laboral, el crecimiento y la expansión urbana adquirió un impulso significativo y palpable en el diario acontecer de la Cartagena donde habitó el “solle”.

Finalmente Báez y Calvo presentan un apéndice donde destacan algunos eventos significativos para la historia económica en la segunda mitad del siglo XX, de donde extractamos lo concerniente a las décadas estudiadas.

AÑO	EVENTO
1972	Se crea la zona franca industrial y comercial de Cartagena.
1978	Se traslada el mercado público a Bazurto.
1981	Abre sus puertas el Hotel Cartagena Hilton.
1982	Se inaugura el Centro de Convenciones Cartagena de Indias.
1985	Se inician programas de vuelos charter procedentes de Canadá y Europa.
1989	Atentados terroristas, entre ellos al Hotel Cartagena Hilton.

A continuación se ofrece un registro fotográfico para visualizar ciertos aspectos de contexto urbano donde habitó el “solle”. Se trata de cuatro fotografías panorámicas donde se registran, en su orden, la zona sur oriental vista desde el cerro de La Popa, el mercado de Bazurto visto desde el mismo ángulo, el mercado público de Getsemaní capturado desde una foto aérea y, el mismo tratamiento, para una fotografía donde aparece el sector de Bocagrande. Las piezas pertenecen a la década de los años setenta en Cartagena, excepto la foto del mercado público de Getsemaní que es de los años sesenta.

Respecto a la primera fotografía puede observarse la dinámica urbana de crecimiento desordenado, improvisado y desarticulado

de los ejes viales o de comunicación con centralidades que, en aquel entonces, la única era el centro histórico. Hacia 1978, Bazurto se convierte en otra centralidad, no obstante que se pensó como un mercado satélite correspondiente a una central de abastos que nunca fue construida. Regresando a la primera foto vemos como la mancha urbana se va construyendo a orillas de la ciénaga de la Virgen, al punto de invadir el cuerpo de agua mediante el procedimiento de relleno de lotes. Es allí, en ese entorno barrial, donde crece uno de los informantes clave como es Tiberio Zúñiga y es ahí donde nace el grupo "Kaos": un conjunto de jóvenes que imaginaron la ciudad de otra forma, en razón de su conexión con otras coordenadas de sentido de lo joven, que venía a través de la música mundo y los medios y que era producida y consumida por otros jóvenes en el planeta.



En la siguiente foto vemos el mercado de Bazurto en 1978, nótese el área despejada a su alrededor y el novedoso diseño arquitectónico que se celebró, en ese entonces, como un hito urbano. Lo cuestionable

está en que, ante la ausencia de una central de abastos, este mercado satelital asumió dichas funciones; con el agravante de que fue construido – como se mencionó - en un istmo, es decir, se estableció un lugar de destino en uno que sólo podía concebirse como lugar de paso o circulación. Treinta años después el impacto y las consecuencias del mercado de Bazurto tienen efectos cotidianos en la vida urbana, ambiental, social, económica, cultural etc, de la ciudad. No obstante, este referente urbano de los setenta generó un mensaje de avance y progreso en la sociedad cartagenera lo que contribuyó a la sensación de optimismo generalizado en ese entonces.



En contraste con lo anterior, podemos ver en esta fotografía el mercado público de Getsemaní, en cuyo lugar fue construido el Centro de Convenciones Cartagena de Indias.



Aquí puede observarse una de las dinámicas que propició el consumo de la música mundo a principios de los años setenta en Cartagena y es la vida de muelle o de puerto la que estaba integrada al diario vivir en Cartagena. Junto al mercado, y en el mercado mismo, habitaba un proceso de intercambio con la cultura del mar y de las islas, lo que facilitaba, la circulación de distintas músicas venidas de buena parte del Caribe. La vida de muelle supuso intercambios con gentes venidas de otras latitudes, siendo entonces muy común el consumo de músicas diferentes a las tradicionales y locales. Música que circulaba a través del comercio de acetatos, especialmente, así como en los bares y grilles que circundaban el viejo mercado. Otro lugar muy privilegiado donde aconteció este tipo de intercambios fue en el muelle de Manga, junto al cual está el sector barrial de Las Colonias; allí la vida de muelle propició con más intensidad y significado la circulación de música, ya que, la dinámica era distinta a la del mercado público y más bien se ofrecían servicios como los Ship Sanders, de manera que la cultura de los marinos extranjeros y la cultura de los habitantes del

barrio sostuvieron encuentros diarios donde la música era uno de los elementos que más se intercambiaban. Se considera que por ahí entró a Cartagena la música “solle” y también la salsa, géneros musicales que posteriormente sonaron en la radio local.



Finalmente tenemos una panorámica del sector turístico de Bocagrande a fines de los años setenta. Se puede observar que sobre la playa no existía la avenida primera. Así mismo se observa el comienzo de la densificación del territorio mediante las primeras edificaciones, las cuales se ven espaciadas entre ellas. Con respecto a la ciudad “solle” puede decirse que Bocagrande constituía el ensueño cosmopolita de los jóvenes “solles” el cual se concretaba en la vida nocturna que se vivía en bares, tabernas y discotecas, entre las más recordadas están: La Escollera, La Caja de Pandora, Minerva, El Molino Rojo, Cleopatra, etc. Todas ubicadas en la mencionada zona.

Dinámicas urbanas y moda “solle”

El propósito de este aparte es descifrar la ciudad “solle” según tres dinámicas urbanas que son la modernidad, la desterritorialización y la hibridación (Martín - Barbero, 1994), se trata de tres instancias que se imbrican y constituyen la urdimbre en la vida cotidiana de la ciudad y su devenir. Así tenemos, por ejemplo, expresiones de modernidad, sin ser necesariamente modernos; es decir, que no hay que perder de vista la diferencia entre modernidad material y modernidad mental y las relaciones que entre estas se suscitan. Al respecto, en la ciudad “solle” de los setentas y ochentas acaecieron fenómenos como el advenimiento de nuevos patrones de asentamiento concretado en la aparición de barrios obreros construidos por el gobierno (El Socorro, por ejemplo) y, en menor medida, la aparición de urbanizaciones y condominios en barrios residenciales de tradición como Manga, el Pie de la Popa o Crespo; la irrupción de un nuevo escenario de fiesta como es la discoteca, la popularización del idioma inglés como segunda lengua, la aparición de la televisión en colores, el betamax y la banda radial FM entre otros elementos. O cambios en las formas y patrones de consumo como lo supuso la aparición de los supermercados, en cuyo marco desaparece la figura del tendero, para dar paso a la relación impersonal con las góndolas y estanterías.

Por su parte, la desterritorialización se puede entender en dos sentidos; en cuanto las migraciones podemos decir que los cartageneros no somos campesinos, pero tampoco somos gente enteramente urbanizada. De modo que ocurre un proceso donde los elementos de la vida rural se recomponen en la ciudad. Así mismo, la desterritorialización significa que hay gente que no es anti - cartagenera por el hecho de que algunos o muchos de sus referentes culturales ya no sean autóctonos. Desterritorialización significa en palabras de Jesús Martín Barbero, que muchos de los referentes culturales que vive la

gente hoy día en la ciudad no pertenecen al ámbito de lo nacional sin que tenga nada que ver con lo que hace unos años se llamaba antinacional o anticolombiano. En ese sentido el “solle” se constituyó en un sujeto neo - cartagenero en virtud de su lectura del mundo y de la vida según los cambios que transcurrieron en su contexto. De manera que la desterritorialización en el “solle” son nuevas formas de habitar la ciudad donde los medios de comunicación –en su etapa de transición- se postularon como “territorios” virtuales donde se aglutinó dicha comunidad de jóvenes, alrededor de cierto estilo de vida. De manera que el fenómeno de desterritorialización posibilitó al “solle” conectarse otros jóvenes ubicados en el mundo, en virtud de elementos compartidos en una cultura – mundo, como la gastronomía; la adopción de ciertos comportamientos en aspectos amorosos, en la escuela, en la familia, en el barrio; la aparición de ciertos estilos en el bailar, el andar, el posar para las fotos; las formas de rehacer la fiesta, entre otras manifestaciones, que llevaron a la formación de la identidad “solle”.

Con respecto a la hibridación, se propone entenderla desde la noción de frontera cultural (Barbero, 1987). Es así como la crisis de la frontera consiste en su colapso y, por tanto, nuestra historia no es la historia de ninguna pureza, es la historia de las luchas, los conflictos y los mestizajes. Hemos construido una historia de apropiación, reelaboración y transformación. El carácter crítico de frontera hace que el “solle” se perfile en un borde flexible donde la idea de autenticidad es relativa a los contextos. Es por eso que vemos al “solle” como un consumidor desprevenido que en una fiesta callejera podía mezclar pasos de John Travolta con el merengue de “Las chicas del can”, es decir, que habita en un espacio efímero establecido entre las industrias culturales, los medios de comunicación y la cultura popular y así elaborar una cultura nueva, la cultura del “solle”.

Con el propósito de analizar y comprender las dinámicas urbanas de modernidad, desterritorialización e hibridación haremos referencia

a la categoría práctica de la moda “solle”, la cual, mantuvo a su vez, una relación directa con los movimientos del consumo de los productos y servicios culturales que comenzaron a ofrecerse en la ciudad en los setentas y ochentas. En otros términos en la moda “solle” están imbricadas las tres dinámicas urbanas señaladas por Martín Barbero (1994). De manera pues que la modernidad se manifiesta en actitudes y comportamientos distanciados de lo tradicional – local, para instalarse más en una visión optimista de la ciudad y su futuro. La desterritorialización se refiere a las posibilidades de contacto con otras culturas a través de los medios de comunicación; y, la hibridación son las prácticas de intercambio entre la dimensión local y la dimensión global, lo que redundó en ciertas producciones sociales, culturales y locales de sentido. La moda “solle”, pues, al integrar las tres dinámicas conformó un paisaje simbólico que acaeció en Cartagena y cuyas huellas pueden percibirse en los archivos de prensa de la época. Huellas y pistas que conforman dicha oferta cultural mediada por la industria cultural y consumida en los sectores populares de la ciudad. Aquí se propone comprender “la moda solle” a partir de ciertas categorías prácticas que son recurrentes en el archivo de prensa, estas son: medios, manifestaciones festivas, gastronomía, tecnología, cambios urbanos, eventos culturales. A continuación ofrecemos una tabla que nos ayuda a relacionar dichas categorías de la moda “solle” con algunas actividades que se instalan en las dinámicas urbanas.

MODA “SOLLE”	
CATEGORÍAS	ACTIVIDADES – DINÁMICAS URBANAS
MEDIOS DE COMUNICACIÓN	Aquí observamos claramente relaciones intermediales, es decir, elementos comunes de contenido entre prensa y radio local, especialmente. El contenido estaba regido por la música “solle”, principalmente. Así mismo, a través de la prensa se anunciaban las películas musicales, la programación musical de Victoria y la programación de ciertos programas de televisión musical como “Oro sólido” entre otras.
MANIFESTACIONES FESTIVAS	Estas se presentan en diversos escenarios como son la esquina, la calle, las fiestas en casas particulares. Los anteriores responden al ámbito barrial de la moda “solle” y es allí donde ocurren intercambios entre música y público joven lo que da como resultado una producción sociocultural al borde de lo establecido en la ciudad. Es ahí, por ejemplo, donde nace el grupo “Kaos”. Otro lugar, no barrial, donde se organizó la fiesta y la moda “solle” son las discotecas, en especial, las ubicadas en el sector de Bocagrande. Allí se iba a un lugar de distinción social y funcionaba como una especie de show room donde la gente iba a verse y a ser vista. Esto lo podemos ver en los concursos de música “disco” que se organizaron en la discoteca Caja de Pandora” o en la inauguración de la discoteca “Studio 54” la cual se postulaba como un espacio moderno internacional con la idea de conferirle a Cartagena un aire cosmopolita.
GASTRONOMÍA	Esta categoría puede observarse en los cambios y rupturas frente a la gastronomía tradicional. Se ofrecieron no tanto nuevas comidas sino nuevos lugares que implicaron a los jóvenes en cuanto las nuevas socialidades. Es decir, los jóvenes aprendieron en el cine norteamericano de comedia juvenil, nuevas actitudes y comportamientos que replicaron en los nuevos lugares de comidas rápidas donde se consumían por primera vez en la ciudad perros calientes, hamburguesas, pizzas y malteadas entre otros platillos de la gastronomía global.

<p style="text-align: center;">TECNOLOGÍA</p>	<p>Este se constituye en un eje que ofrece pistas sobre el paso del tiempo y la dinámica de actualización y constante renovación de los nuevos equipos domésticos por donde se recepcionaba la oferta cultural de la moda “solle”. Así tenemos que aparatos como la televisión a color, el walkman o el betamax posibilitaron la actualización casi instantánea de contenidos musicales lo que mantenía el dinamismo de la moda “solle”. En cuanto a los primeros computadores se puede decir que se trata de indicios instalados en el nuevo paisaje simbólico y era un referente de modernidad que implicó a los jóvenes en cuanto su expectativa sobre el futuro inminente.</p>
<p style="text-align: center;">CAMBIOS URBANOS</p>	<p>Estos se refieren a los cambios en el espacio urbano que se dieron en Cartagena durante los setentas y ochentas. Estos cambios se manifestaron en la aparición del formato de supermercado, lo que confería un toque de modernidad y desterritorialización al paisaje de la ciudad. Así mismo comenzaron a aparecer los primeros centros comerciales. De otra parte la mudanza del mercado público hacia el sector de Bazurto se constituyó en un hito urbano que prometía reorganizar la ciudad. También la inauguración del Centro de Convenciones Cartagena de Indias se constituyó en un vigoroso referente urbano de modernidad. Por su parte, la aparición de los barrios diseñados desde Bogotá e instalados en un clima y una geografía como la de Cartagena tuvo múltiples efectos en la vida cotidiana de los cartageneros. Desde Bogotá se impuso una espacialidad en función de la densidad de la población, sin tener en cuenta la cultura, ni el modo de ser de los locales. No obstante su promoción, marcó en un inicio, una expectativa sobre lo que estaba por venir en la ciudad. Todos estos cambios urbanos, entre otros, contextualizaron la vida de los jóvenes “solles” quienes atestiguaban dichas transformaciones con la música mundo de fondo.</p>

EVENTOS CULTURALES	<p>Se trató de abundantes actividades que ocurrieron tanto en ciertas temporadas en el año, como a partir de ciertas iniciativas particulares apoyadas por el Estado. Vale la pena señalar que el eje estructurante de los eventos culturales es la música “solle”. De ahí se organizan concursos de canto y fonomímica en colegios, centros de idiomas y universidades. También se organizan actos culturales en los barrios. Así mismo se programa cine en cineclubes, en especial el ofrecido por la Radio Victoria Internacional. Se organizan concursos de baile en las discotecas. Así mismo la moda “solle” se integra con las festividades novembrinas, en especial con el Concurso Nacional de Belleza. Pero, quizás, el evento cultural más importante es la organización y realización del Festival de Música del Caribe. En especial porque la música reggae había sido aprendida por el público “solle” a través de la radio, de manera que cuando llega el Festival, este público, tuvo la oportunidad de desarrollar contacto directo con este tipo de oferta cultural. De otra parte, este evento contribuyó a que la moda “solle” se integrara con la cultura de la cuenca del Caribe y las músicas que ahí se producen. Fue cuando los “solles” vivieron con mucha intensidad una experiencia cultural donde se fascinó con “lo otro” en una dinámica de hibridación donde, más que música, se intercambiaron estilos y modos de ser bastante parecidos entre sí.</p>
--------------------	---

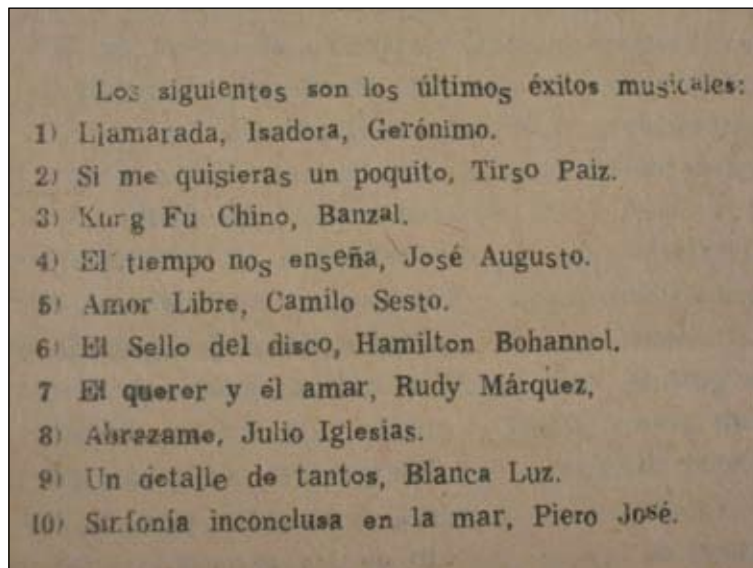
Para visualizar las tres dinámicas urbanas en que habitó el “solle” y, con el propósito de vislumbrar el significado de los sentidos que allí ocurrieron, se presenta una relación de piezas periodísticas que sirven para analizar - a la luz de las tres dinámicas - ciertos eventos que fueron registrados en la prensa local. El trabajo de archivo de prensa consta de 161 piezas periodísticas donde se recolectaron notas, noticias extensas, publicidad y comentarios de opinión entre los años 1975 y 1985. Las colecciones de periódicos disponibles fueron “El Universal” y “El Diario de la Costa” y los temas que se seleccionaron son manifestaciones de la transición urbana que contextualizó la vida de los “solles”.

Medios de comunicación

Como se anunció en la tabla anterior, los medios de comunicación se constituyen en uno de los ejes estructurantes que dinamiza y facilita la consolidación de las prácticas culturales “solles” en la ciudad. Dichas prácticas aparecen, en primera instancia, gracias a la producción discográfica que circula en los asentamientos barriales en virtud de la vida de muelle y el intercambio cultural que allí acaeció. Se fue formando un gusto “solle” en los equipos de sonidos de las casas, los picós y las fiestas. Con el tiempo la radio local, en Amplitud Modulada (AM), circula los géneros musicales previamente conocidos por el público lo que va consolidando y expandiendo socialmente la aparición de la moda “solle”. Ahí la prensa juega un papel importante ya que genera opinión, a favor o en contra de la nueva moda, lo que supone - a su vez - la aparición de ofertas culturales y locales de la moda “solle”. Una oferta que se hace a través del mercado local que consiste en ciertos servicios como son las discotecas “solles”, por ejemplo. Y, en ese sentido, surge la propuesta en vestimenta, calzados, peinados y la gastronomía entre otros aspectos que, terminan por reconfigurar el paisaje simbólico en la época. Un paisaje donde hay una banda sonora que emite la radio con la emisora Victoria Internacional, el cine a través de películas musicales - juveniles y la televisión según la oferta de programas que estrenaban un género desconocido en la ciudad, como eran los video clips musicales. A continuación encontraremos que en el archivo periodístico consultado, prevalecen géneros periodísticos como la noticia, la nota de opinión o comentario. Así mismo, hacia los años ochenta aparecerán informes especiales y noticias extensas las cuales tienen un claro propósito de formar público sobre los géneros musicales venidos de Europa y Estados Unidos y los cuales estaban en consonancia con la posterior llegada del Festival Internacional de Música del Caribe. A continuación veremos piezas periodísticas

propias del segundo lustro de los años setenta. Casi todas las piezas se dedican a promover números y canciones musicales, así como a artistas locales instalados en la nueva onda juvenil del pop y el rock que llegaban a Colombia, tal es el caso del cantante Christopher.

Comentario/opinión



5 de febrero 1976, El Universal. Publicación y comentario de los últimos éxitos musicales. N° 3: Kung Fu – Banzal. Esta canción llegó a los primeros lugares de audiencia en aquel año y es uno de los temas precursores de la aparición de las prácticas “solles”, en especial por el baile que suponía, con coreografía inspirada en las artes marciales, lo que coincidía con las películas venidas de Taiwán, con Bruce Lee a la cabeza. De manera que se popularizó entre la juventud de entonces, esta clase de deporte, lo que se integraba a la nueva moda.



28 de febrero 1976, El Universal
Información sobre el especial que transmitiría la emisora Voz de la Victoria, sobre Janis Joplin, Barry White y Elton John.



31 de julio 1976, El Universal
Destacada fotografía del cantante Christopher, entre otras noticias de farándula.

AMENIDADES

CINE - CHISP AZOS

FOR. BILLY HENRY

DIANA ROSS, como ya se la conoce en la pantalla de la pantalla "M... (traducción: Causa que el próximo sábado dentro de la programación del XVI Festival Int. de Cine de Cartagena. Como es muy probable que muchos de nuestros lectores solo la conozcan como una sobresaliente cantante de color, pero ignoren casi la totalidad de su personalidad y personalidad de la franquicia, hoy vamos a permitir transcribir algunos apartes de una crónica que sobre ella aparecerá hace unas semanas.

"Con lo que los periodistas escriben sobre ella, podría formarse un retrato impresionista de su personalidad, como mujer y como cantante", comienza diciendo. "Es considerada como una de las mujeres más elegantes de los EE. UU., y las revistas más importantes del mundo, le pagan sumas fabulosas para que modele creaciones de los modistos más importantes: Christian Dior, Yves Saint Laurent, Oscar de la Renta y Bill Blass entre otros. Para resumir este formidable retrato de su personalidad, todos le aplican una palabra unánime: SUPERESTRELLA, Diana Ross, Super-estrella. La número UNO entre todas las cantantes actuales de música "pop", "rock", "soul". La que ha sido capaz de establecer nuevos récords de ventas de discos en todo el mundo, ganando dos premios oscáres cuando se presentaron a un promotor de su propia raza: BERRY



DIANA ROSS

El origen de "Las Supremas" ha sido un fenómeno único en la historia de la música norteamericana. Diana con solo 14 años de edad, tenía dos compañeras de colegio (Mary y Florence) con las cuales decidió crear un trío para cantar canciones populares de la localidad. Todavía no habían terminado sus estudios secundarios cuando se presentaron a un promotor de su propia raza: BERRY

amidad de Berry Gordy, y una vez iniciada la formación de las Supremas. A través de sus negocios como accionistas de la "Motown", y no obstante el posterior matrimonio de Diana con un ejecutivo de radio de las penínsulas de origen ruso, un año más tarde ella, la más joven de las Supremas, con quien tiene una hija de unos tres años, bautizada Rhonda Suzanna.

La "Motown" examinó sus actividades a la industria cinematográfica y la primera película que produjeron fue aquella que relata la vida de Billie Holiday, una de las voces incomparables del "jazz" de la década de los 30, cuyos éxitos duraron casi tres décadas y a los que solo puso fin su entrega a las drogas, que ni fin le salvaron la muerte, en penosas circunstancias. Los buenos cineastas deberán recordar que esta película fue presentada aquí en Cartagena en el Teatro Colón, hace unos dos años. Y si Ud. son buenos cineastas, interesados siempre en conocer todas las detalles relacionados con una producción cinematográfica, de seguro observarían que el Director de la película "Mahogany", presentada ayer en el Festival es el HERR. GONDY de quien les hemos hablado.

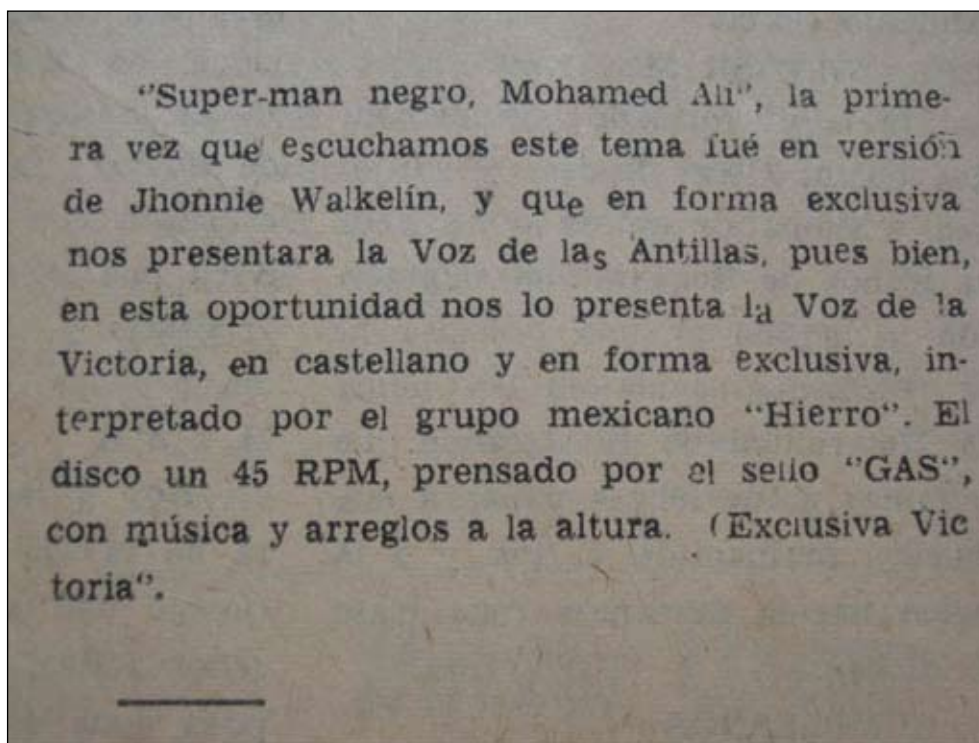
Soluciones

CRUCIGRAMA INCOGNITO N.º 2
 HORIZONTAL 1- Continúa. 2- Insomnes. 3- Pezairito. 4- A. Orde. 5- Rio, Océ, Océ. 6- Mal, Genio. 7- Rodeo, Costa. 8- Amistad. 10- 20

30 de marzo 1976, El Universal

Reseña sobre Diana Ross en Festicine de Cartagena. Destaca su raza negra y elegancia en su estilo.

Comentario/opinión 24 de abril 1976, El Universal



Presentación en exclusiva de la canción 'Superman negro, Mohamed Ali' de Johnnie Walkelin en la emisora Voz de la Victoria en su versión en español, interpretada por el grupo mexicano 'Hierro'. Recomendación del programa de rock pesado 'Arco iris musical' de la emisora La Voz de las Antillas con Alfonso Agudelo.

A continuación los 10 temas más importantes de la semana en la Voz de la Victoria elaborados por Anibal Gutierrez A.

- 1— TU, COSA SEXY (14)
Chocolate caliente. (Big Three)
Boo and the Trutones. (love)
- 2— HUELLA DEL GATO (3)
Dionne Warwick. (Warner Bros)
- 3— SUPERMAN NEGRO — Muhammed Ali (10)
Grupo Hierro. (Gas)
- 4— LA LLAMADA (3)
Sergio y Estibaliz. (Novola)
- 5— LA NOCHE (3)
Frankkie Valli. (Motown)
- 6— TEMA DE MAHOGANY (Sabes hacia dónde vas?) (12)
Diana Ross. (Tamla — Motown)
- 7— HONORABLE SOPLON (7)
Grupo Shadows. (Emi)
- 8— SABADO POR LA TARDE
(Italiano - Español) (2)
Claudio Baglioni (Rca)
- 9— DIECIOCHO AÑOS Y YA CON PISTOLA 12
Pete Wingfield. (Mercury)
- 10— SABRAS DE MI (3)
Isadora. (Rca)

Comentario 7 de mayo 1976. *El Universal*

Listado de los diez temas más importantes de la semana en la emisora La Voz de la Victoria.



15 de julio 1978. *El Universal*

Promoción de la revista local "Cartagena Show". Aquí encontramos pistas sobre los primeros destapes femeninos con modelos locales o nacionales. Lo que da cuenta de cambios sociales en la aceptación de ciertas propuestas de identidad y cambio de roles, los cuales apuntaban a cierto sentido de "liberación" respecto a la sexualidad.

popular en el exterior.
se vele
ego la
volada
demás
puesta
y im
cas

“Brillantina” y el Super Musical del 6 de Octubre



Estas bellas muchachas cartageneras mode'an para "Espectáculos" los sueteres que obsequiarán "La Voz de las Antillas" de Todelar por intermedio de su programa "Vitrina de Éxitos" con motivo de la premiar nacional de la película "Brillantina" y el Super Musical que organiza Anibal Gutiérrez para el próximo viernes 6 de octubre a las seis de la tarde. Además de estos bellos sueteres los participantes en el concurso del Super Musical de "Vitrina de Éxitos" recibirán discos de larga duración con la banda sonora de la película con Jhon Travolta y Olivia Newton John. Gutiérrez "arrancará" este concurso el próximo lunes y a través de "La Voz de las Antillas" se conocerán los detalles para tomar parte en él y tener derecho a los premios indicados arriba. De igual manera los lectores de "Espectáculos" con solo enviar los cupones que aparecen en esta sección tiene derecho a participar en la entrega de sueteres y discos de larga duración de "BRILLANTINA".

29 de septiembre 1978. El Universal

“Brillantina y el súper musical del 6 de octubre”. La fotografía de esta nota es una pista clara de los peinados femeninos juveniles que se instalaron en el gusto “solle”, en el marco de un evento musical con referentes del cine juvenil y la música – mundo, en este caso, el rock and roll: un género que prevalece en la banda sonora de la película en mención.

Noticia

ESPECTACULOS
★—★—★—★—★—★—★—★—★
Y Dele con **TRAVOLTA**
"Brillantina" Supera
a "Fiebre de Sábado"
En Antillas el Super musical, Hoy

La película "Fiebre de sábado en la noche" sirvió para que el actor norteamericano John Travolta alcanzara la popularidad en los cinco continentes.

Nadie pone en duda que este ha sido el suceso musical del año por la gran interpretación de los Bee Gees agrupación que ha superado los records de ventas de los Beatles y garantiza para que "Brillantina" ("Grease") supere por lo que se aprecia en los países donde se ha proyectado



John Travolta

la atracción del primer ritmo del dúo John Travolta-Olivia Newton-John.

"Brillantina" se ha constituido en una película tan popular en los Estados Unidos. El ingenio de los productores norteamericanos se juega por completo con la versión libre de la obra teatral que superó los 2.000 representaciones en Broadway.

Para la filmación se escogieron 200 muchachos que habían además de destacados intérpretes del "rock and roll".

El estreno nacional de hoy

Gira por segundo día liza por localidades de cantantes preta de soy alé mar tra al sello extrafe son su La tista prúxi de reco Car San hoy

6 de octubre 1978. El Universal

Éxitos de "Brillantina" y "Fiebre de sábado por la noche". Ambas películas caracterizan cierta etapa donde el público local percibe con claridad la aparición concreta de un nuevo estilo de vida, el cual suscita posiciones a favor y en contra. Un estilo de vida que es apropiado y resignificado en los distintos sectores sociales de Cartagena. De manera que ser "solle" en El Socorro, no era lo mismo que ser "solle" en Manga.

Comentario/Opinión

LOS TRAVOLTISTAS

Prof. JIRI PITRO M.

Sin ser un mojigato, el histerismo y exhibicionismo de nuestra juventud promovidos por la música beat invita a una cantidad de reflexiones sobre la marcada declinación de la moral sexual. Si en un tiempo los jóvenes se contentaban con "furtos" decorosos, ahora un vasto número de ellos está constantemente preocupados con la búsqueda de aventuras eróticas, habiendo convertido así la pasión sexual en una especie de hobby. Y es justamente esta sobreénfasis de la naturaleza sexual, esta actitud equivocada hacia ella, de que es responsable la música beat.

El elemento orgiástico de un ritmo sincopado, enteramente distanciado de cualquier otro contenido musical exaltado, produjo una hiperexcitación de los nervios y relajó las fuerzas de autocontrol. Dio pie a una falsa hilaridad, una resistencia ficticia, una inasociabilidad cuyo resultado es una destructora reacción moral y física.

Mientras que la melodía musical de baile antigua inspiraba los sentimientos más gentiles, la música beat con su leva de instrumentos ruidosos, despiadados, inhumano, intoxicó y brutalizó, causando un regreso en la naturaleza del hombre hacia los instintos de su infancia racial. Pues, la música beat en su más alta expresión se asemeja estrechamente a la música de los salvajes primitivos.

Otro resultado que se puede apreciar es aquel amor del sensacionalismo que tiene tan enorme incremento. Como la música beat es de carácter marcadamente sensacionalista, el público pide cada vez más "emociones" en forma de dramas y obras policiales cuyo único interés dramático se relaciona al crimen, misterio y brutalidad. Lo mismo puede decirse de la ficción sensacionalista, pues la producción y venta de este tipo de literatura es prodigiosa. El exagerado y difundido interés por el boricua es otro síntoma de sensacionalismo.

Los últimos efectos acumulados de esta música beat son los travoltistas y sus exhibiciones histericas y desordenadas por parte de jovencitas excitadas por las representaciones y la buena apariencia de algún cantante. Además, las cosas del sexo están tan divulgadas que difícilmente se puede abrir un diario sin enfrentarse con mujeres desnudas. Y es cierto, que los elementos vulgares de la música beat combinados con los otros, tuvieron efectos tan vulgarizantes que tenemos la desgracia de vivir en una edad vulgar y vociferante.

De lo que sucede no debe considerarse que el sexo en sí es un mal inherente, son los excesos sexuales y el egoísmo sexual los que constituyen un mal. Y eso es lo que la música beat ha tenido tendencia de crear; digo tendencia, porque felizmente no actúa sobre todos.

4 de abril 1979. *El Universal*

"Los travoltistas" por Jiri Pitro. Fuerte crítica al movimiento juvenil que generaba el fenómeno de John Travolta y la música 'beat'. El autor acusa a este tipo de música de la declinación de la moral juvenil.



BOB MARLEY & THE WAILERS

IS THIS LOVE

Como quiera que la semana anterior no se publicó esta columna, se nos ha acumulado cierta cantidad de material musical, tratándose de llevarlo lo más sobresaliente en música nueva.

Para empezar los invito a escuchar la deliciosa canción del grupo americano COMMODORE: "I'M A CANDID" (1969-70) que tenía razón de no conocerse después de su anterior canción "I'm a Dancer", muy similar a esta, de todas maneras es algo especial y nuevo.....

Por otro lado en Inglaterra parece que la música ha variado un poco más pues siempre se ha caracterizado por tener en sus primeros lugares para Rock, de asociados Disruptos y a veces desconocidos que se escuchan, y esto en cualquier época, pero ahora parece observarse muy sorprendido en varias listas inglesas a un grupo impresionante, que después de escucharlos que nosa pedir, el grupo se llama Tubeway Army cuyo líder se llama, (si me lo permiten) Gary Numan quien es el compositor y productor de la obra "Son mis amigos eléctricos" y digo que ha cambiado un poco la música inglesa por que éste es un tipo "PUNK", pero progresivo y electrónico; para utilizarlo, se podría comparar o asemejar muy artísticamente con la música del francés Jean Michel Jarre (Origami) o con el grupo alemán Tangerine Dream. Gary Numan también es solista y colabora una obra sencillamente admirable..... "CASA"

"Son mis amigos eléctricos" ya se escuchan en Cartagena..... Y para las runflas... está algo nuevo de música "Disco", "apud" viene otra vez ese sonido escuchado con música "Funk" y su grupo se llama "Love de Luxe" (intercomunicación) y si super super super sabe para la respuesta y por largo es el nuevo tema de Michael Jackson, un integrante de los Jackson, quien como solista se las trae muy bien, con sólo "smoking Diana". "De gases hasta romper la atmósfera", muy progresivo para solista y correr la rumba, los traigo los temas del grupo "Bobbie Brothers" quien con ese LP se le añaden un sencillo "Mundo a Míover" con los nombres del mismo nombre además de "que todas creencias" y "Enigma del "1907" del". La otra foto corresponde al Jamaiquino Bob Marley uno de los principales exponentes de la música "Reggae" un estilo de música muy interesante por 1978 sus leyendas son nuevas, Bob Marley al lado de Peter Tosh son considerados como los reyes de esta música. El Grupo "Cajón" también nos traen con otra balada en español, "La tierra habla", con una letra muy significativa, este grupo integrado por cinco miembros y algunas se conocen así con el tema "Foco a Foco me voy a ir de tí" la recuerdan?

Amable Peri-Lector hasta la próxima semana, se le dice con un nuevo "Follet" musical.



Comentario

10 de octubre 1979. El Universal

Novedades en la música americana (Bob Marley and the wailer, Michael Jackson, Bobbie Brothers, Love and Luxe). Autor: Ángel 'Friky' Thorrens. Este tipo de textos tenían la clara pretensión de formar público para un género musical que –si bien apareció a principios de los años sesenta- era poco conocido en Cartagena. De manera que la oferta de la música reggae por radio y por discos, facilitaba la formación social de un saber que era consolidado por este tipo de mensajes periodísticos sobre aspectos musicales e históricos del género.



2 de diciembre 1979. El Universal

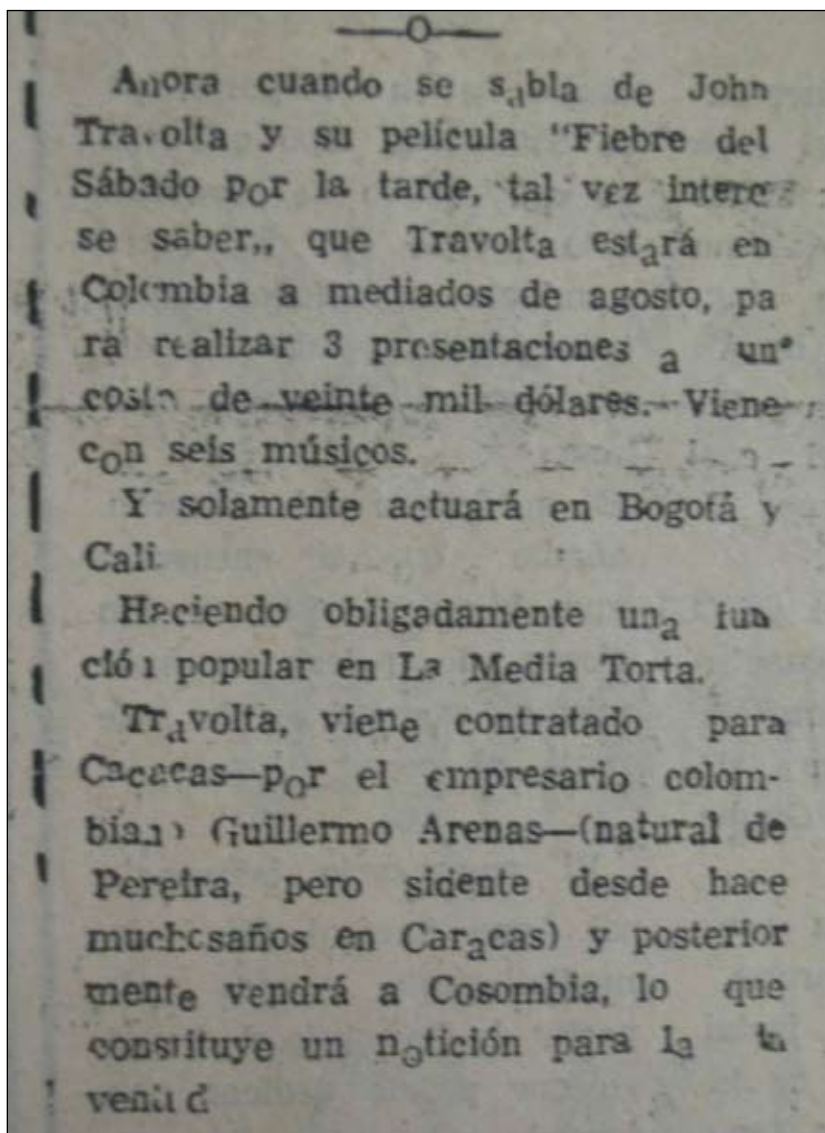
"La música disco condenada a muerte". Texto sobre la influencia disco en España. Aquí vemos otro aspecto del rechazo de la música disco en la España post franquista y cuya publicación en el diario local, constituyó un argumento para el debate sobre la aceptación de este género.

Noticia



27 de diciembre 1979, El Universal

“Nuevo ídolo del movimiento disco”. Información sobre el nuevo cantante Patrick Hernández. Autor: Milton Pérez de la Rosa. Esta pieza noticiosa ofreció pistas al público local sobre ciertos aspectos de la identidad juvenil, tales como la actitud y el comportamiento. En la actitud hay una gran confianza hacia el futuro, con una vigorosa connotación optimista. El comportamiento se expresa gráficamente por la pose del cantante, su vestimenta, la expresión facial y la forma de llevar el cabello.



Comentario

28 de junio 1978. Diario de la Costa

Comentario sobre la llegada de John Travolta a Colombia. Lo cierto es que este evento nunca se dio, pero, dicho comentario generó gran expectativa entre los lectores, hasta que se desmintió lo que a la larga fue un rumor. Este tipo de comentarios se hizo frecuente en la prensa local, más adelante veremos piezas periodísticas que dan cuenta de ello. Se trata de noticias que activaban la conversación, la especulación, el debate callejero y el chisme entre la audiencia de la época.

LA EMPRESA CINEMATOGRAFICA MAS

TEATRO CALAMARI

Aire Acondicionado. Teléfono 46-685.
Matinee 3:15- Vespertina 6:15 v
Noche 9:00 a \$ 25.00 (18 Años)
(7a. SEMANA)

JOHN TRAVOLTA
En
**fiebre
de
Sábado
por la
Noche**

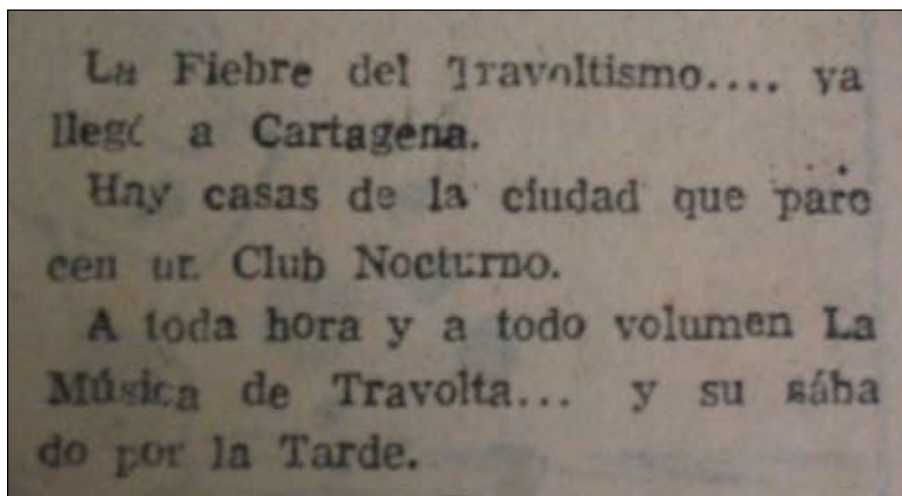
(SATURDAY NIGHT FEVER)
Música escrita e interpretada por
"BEE GEES"
COLOR PANAVISION
UNA PELICULA
PARAMOUNT

(DISCOLOCURA)



4 de julio 1978. Diario de la Costa. 'Estreno de lujo' de la película "Saturday night fever" en Cartagena.

Comentario



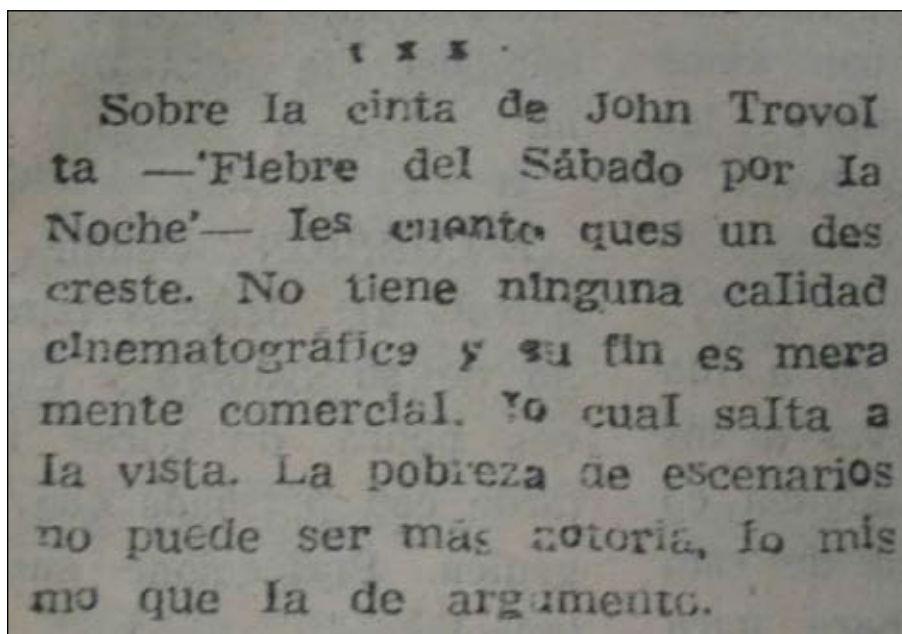
13 de julio 1978. *Diario de la Costa*

“La fiebre del ‘travoltismo’ se toma a Cartagena”.

Comentario

2 de agosto 1978. *Diario de la Costa*

Comentarios sobre John Travolta, el fenómeno, el ídolo.



(x x x)
Psico-analíticamente el señor
Trovoita de la 'Fiebre del Sábado'
es un sado-masoquista, que goza
cuando lo desprecian.
En cambio hace sufrir a quienes
lo quieren, sobre todo a la que él
llama 'putica' y que luego partici-
pa en un 'PASODORLE'.

(x x x)
Y como bailarín tampoco conven-
ce del todo.
A lo sumo hace dos o tres pa-
ses diferentes.
Hoy en el 'Eden Rock' podrán
darse cuenta en el concurso, que
los hay a montones en Cartagena
y el país, que lo superan.
(x x x)

5 de agosto 1978. *Diario de la Costa*

Fuerte crítica a la película 'Saturday Night Fever'. Autor Crispín.

De 1980 a 1985

En el primer lustro de la década de los años ochenta, aparece en la prensa local una serie de informes especiales y noticias extensas que dan cuenta de la madurez de la moda "solle" en Cartagena y la necesidad de actualizar datos y objetos de referencia propios de la dinámica de consumo cultural que ello suponía. En otros términos

hay una oferta noticiosa que pretende formar público, como se viene señalando, frente a los géneros musicales que comenzaban a circular por la radio. En ese sentido la prensa y ciertos sujetos - emisores, facilitan la aparición y la apropiación de un saber cultural que deviene en prácticas culturales dados en la moda “solle”. Estos saberes musicales preexisten en el público local frente a la oferta cultural que presentó el Festival Internacional de Música del Caribe.



27 de septiembre 1980. El Universal
 Información sobre lo más sobresaliente del inicio de los 80's: Rolling Stones,

The Police, Pink Floyd, Madness y géneros musicales como el reggae. Como se puede notar, junto con la llamada música “solle”, se comenzaba a ofrecer información sobre géneros musicales caribeños poco conocidos en la Cartagena de aquella época, tal es el caso del SKA.



14 de noviembre 1980. *El Universal*

Información general sobre Rod Stewart y el movimiento ska.

Noticia



Noticia
22 de noviembre 1980. El Universal
Información general sobre el cantante Blondie.

Noticia



28 de noviembre 1980. El Universal
Información general sobre grandes festivales de música – pop y rock –, en este caso se hace referencia a Woostock, un festival de los

años setentas, pero, tomado como referencia en Cartagena comenzando los ochenta, lo cual, puede explicarse como la necesidad de recurrir a antecedentes que validaran la moda “solle”, la cual estaba instalada en parte de la juventud cartagenera de aquel entonces.

Noticia



6 de diciembre 1980. El Universal

Información general sobre Pete Townshend – The Who.

Calificación de emisora la Voz de la Victoria como 'la mejor'.

Noticia



7 de diciembre 1980. El Universal
Información general sobre rock sinfónico y el cantante Billie Joel.

Noticia



17 de diciembre 1980. El Universal. "Homenaje en el teatro Miramar a John Lennon"

Noticia

PÁGINA OCHO - EL UNIVERSAL - Diario de la Mañana - Sábado 3 de Enero de 1981

MOVIMIENTO SONORO

Dirección: Carlos Alberto Zuñiga - Coordinación Compartida: Eduardo Willis y Luis Galvis

BIOGRAFO

THE POLICE

Carta al Lector

En nuestra primera entrega para 1981 continuamos destacando las figuras que más sobresalieron en el año recién finalizado. Como habíamos prometido, esta vez comenzamos hablando de las "nuevas voces" femeninas.

Algunas Pretenders no son un grupo conformado en su totalidad por mujeres, hoy le presentamos un comentario sobre su líder y guitarrista Chrissie Hynde. También tenemos una carta invitativa de The Police, quienes se han convertido en el grupo número uno del momento con el lanzamiento de su tercer LP. Es muy importante que le informemos acerca de ellos, pues son realmente extraordinarios.

Queremos aprovechar para expresarle nuestra intención de recibir opiniones acerca de esta página e invitamos a tomar parte en ella con cualquier artículo que pueda interesar a la juventud. Escribe tu carta al diario EL UNIVERSAL, página Movimiento Sonoro.

En nuestra próxima entrega tendremos una completísima crónica de nuestra ex-director Jesús Edó. Díaz desde la ciudad de Bogotá con motivo del natalicio del rey Elvis Presley.

Solo resta invitarnos para hoy a partir de las 8 pm. a escuchar las mujeres tramas de 1980 en Sonido de Victoria. Hasta la próxima.

Revelaciones Femeninas en 1980

The Pretende

Aunque a la mexicana Chrissie Hynde, vocalista, le cuesta admitirlo, Pretenders comenzó a partir de un proyecto suyo y hoy le acompañan James Honeyman Scott, guitarra y teclados; Pete Farndon, bajo; y Martin Chambers, batería. Pretenders es el sueño de Chrissie desde hace mucho tiempo, pero al contrario de otras personas que dan forma a una banda, ella prefiere ser parte del grupo antes que líder.

"De ninguna manera se puede considerar a esta banda como el grupo de Chrissie Hynde más cuando cuantos músicos de apoyo. Recordemos 1980. Ninguna de mis canciones suenan como lo hacen al por lo más remoto si no tuviera el apoyo permanente de los chicos de la banda. En lo que a mí concierne, me parece del todo irrelevante el que yo sea crítica y líder. El Sonido no tiene que ver demasiado conmigo y solo soy el cuarto de las miembros".

Aquí opina una de las mujeres que nació la cara por el sexí: debió de

... tanto 1980. Chrissie Hynde y su banda han convertido las revoluciones de los años 60. Aunque sea muy difícil el LP en el mercado, esto ha impactado de que ya han alcanzado uno en Gran Bretaña, de cantantes, también, y principalmente, facilidad para componer. En este aspecto así, pero se entiende hasta un 80 por ciento de su grupo.

Esta chica es rusa una población rusa en el estado de Ohio, pero a lo largo en Londres y conoció a los que más impresionados de su banda cuando una vez más le dio la que se propone talento, aunque su belleza pues tiene cabellos verdes, lo que le ocasionado yutrición...



3 de enero 1981. El Universal.

Biografía de la banda The Police.

Invitación a escuchar el programa 'Sonidos de Victoria' por la emisora La Voz de la Victoria.



Anuncio sobre la circulación de la revista 'Juventud de mundo', una revista de temas musicales y del mundo del espectáculo. En la portada aparece Donna Summer representante de la música disco y quien era un referente clave y cotidiano para los jóvenes de la época. Más adelante encontraremos referentes dados en el cine juvenil venido de Hollywood, el cual se convirtió en un importante moldeador de la identidad “solle” y sus prácticas culturales en la manera de vestir, bailar o comportarse. La películas “Nerds” fue muy importante en ese sentido.

HOY 9: P.M. C. 12

Nadie lo hace tan bien como un nerd

LA VENGANZA DE LOS NERDS

LA COMEDIA DEL 85
Con ROBERT CARRADINE ANTHONY EDWARDS
TED MCGINLEY BERNIE CASEY

JUEVES
EL SUPREMO
VERDUGO

Cine Colombia

TEATRO BUCANERO 12 AÑOS
3:15-6:30- \$75.00-9:00- \$60.00 "GRAN ESTRENO"

Ellos son Rock... Ellos son Punk...
Ellos son locura... Ellos son Todo!

LOCURA A RITMO CALIENTE

"GET CRAZY" (ENLOQUEZCENMOROS)
MALCOLM McDONWELL ALLEN GORWILL

TEATRO CALAMARI
3:15-6:15- \$75.00-9:00- \$60.00 TODOS
"GRAN ESTRENO"

CAMPEONES

Una historia real sobre el poder de la voluntad y el amor

con JOHN HURT Dirigida por JOHN IRVIN
EDWARD WOODWARD

HOY RIALTO DESDE LAS 6:30 \$55.00 18 AÑOS
NUDA PROHIBIDA "Y" SEXO CONTRA

Proyectadas por otros cinemas: "NERDS", "Locura a ritmo caliente", "Zapped".

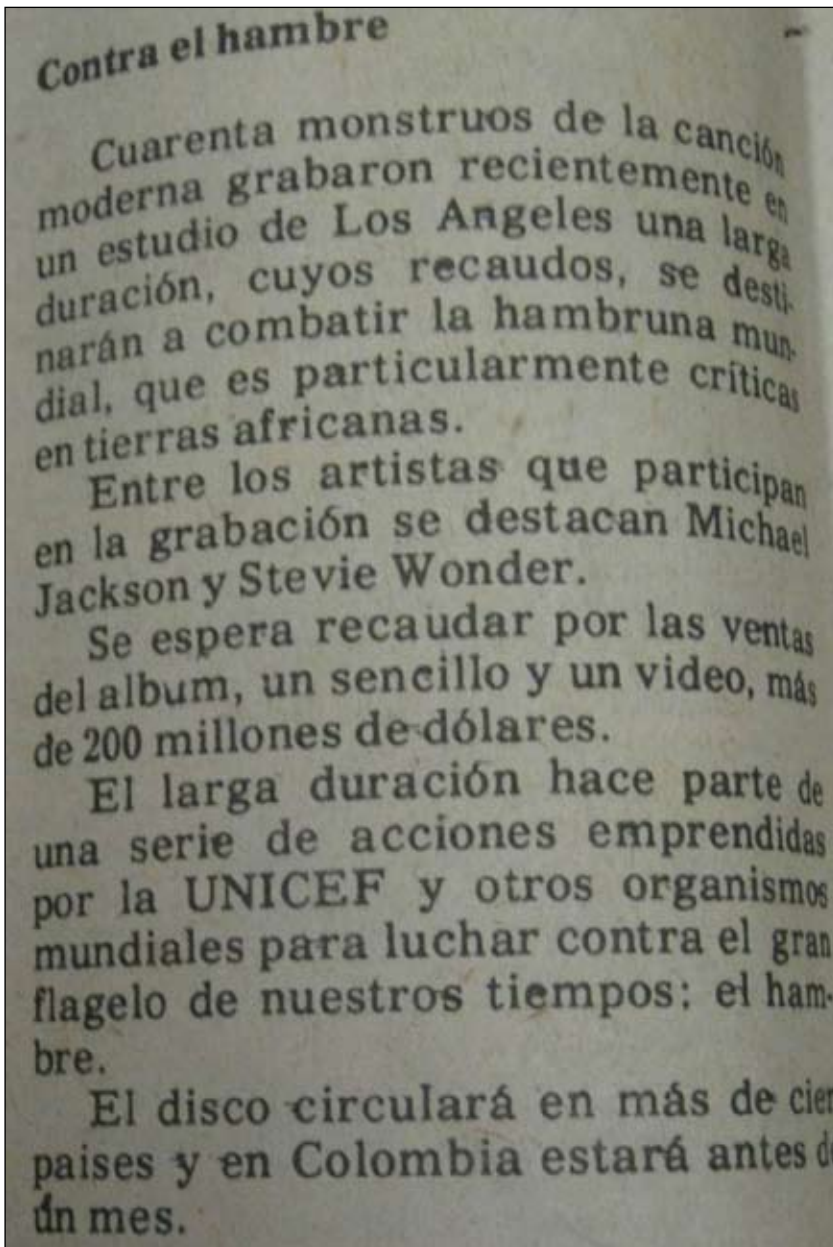
Publicidad

Televisión	
PRIMERA CADENA	SEGUNDA CADENA
7:30 Semana deportiva	7:30 Educadores de hombres nuevos.
8:30 Lassie.	8:00 La flauta mágica.
9:00 La abeja Maya.	8:30 El club de los madrugadores.
9:30 Los super amigos.	9:00 La chicharra.
10:00 El pájaro loco.	9:30 Campeones.
11:00 “La nueva estrella de las canciones”.	10:00 El detective siempre gana.
11:30 “La mujer biónica”.	10:30 Había una vez.
12:30 El super agente 86.	11:00 La pantera rosa.
1:00 El tiempo es oro, su pueblo gana.	11:30 La carabina de Ambrosio.
2:00 La señorita Flo.	12:00 La isla de la fantasía.
3:00 Simón y Simón.	1:00 La feria de la alegría.
4:00 Misión imposible.	2:00 Sabariedades.
5:00 Oro sólido.	3:00 Gran especial.
6:00 Gaceta . Espacio de Colcultura.	4:00 “Trauma center”.
6:55 Boletín del consumidor.	5:00 Supertren.
7:00 Sábados felices.	6:00 Los Picapiedra.
8:00 Noticiero Promec.	6:30 Un día en la vida de ...
8:30 Cita con los clásicos.	7:00 “Masquerade”.
9:30 Yuruparí.	8:00 Noticiero Cinevisión.
10:00 “El gran detective”.	8:30 El show de las estrellas.
11:00 Estelares del sábado. “Kojak”.	9:30 En escena “Camelias al desayuno”.
12:00 Himno Nacional, y fin de la emisión.	10:00 Grandes producciones. “Hotel”.
	11:00 Fantástico.
	12:00 Cierre, Himno Nacional, y fin de la emisión.

2 de febrero 1985. El Universal.

Programación de televisión: “Oro Sólido”. Este programa estaba producido en los Estados Unidos y servía para aprender a ser “solle” ya que ahí se ofertaban coreografías, intérpretes, bandas, grupos cuya performance contenía fuertes referentes de identidad como vestuario y peinados.

Noticia





3 de febrero 1985. *El Universal*

Fotonoticia: Contra el hambre-Michael Jackson. En su faceta de solista, Michael Jackson comenzó a caracterizarse por sus acciones filantrópicas, lo que se constituyó en otro referente para los jóvenes “solles” en el marco de la moda.

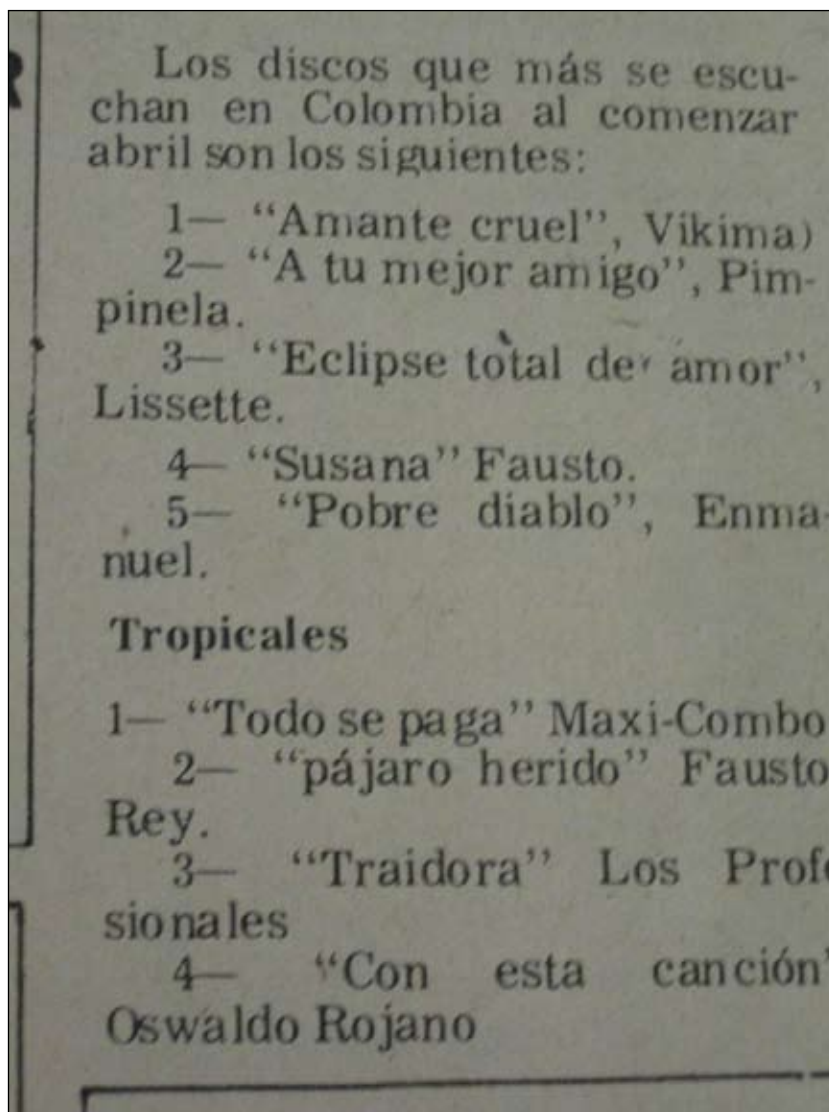
Noticia. Como se puede ver, los artistas nacionales y locales se instalaron en la onda “solle”, así como muchos artistas latinoamericanos. Son bien conocidos grupos juveniles como los Menudo de Puerto Rico, o las Flans y los Timbiriche de México o exponentes nacionales como Billy Pontoni, Óscar Golden o Cristopher, tal y como se aprecia en la siguiente pieza.



8 de febrero 1985. El Universal.
 "Cristopher en Cartagena hoy"



25 de enero 1985. El Universal.
 "Éxitos de viernes". Relación de canciones-éxito disco-rock
 Noticia



12 de abril 1985. El Universal. Tema mas escuchado en Colombia: "Eclipse total del amor"

Noticia



14 de abril 1982 "Las bailarinas de Oro Sólido en Espectaculares JES".

Oro Sólido: Show internacional de espectáculo musical de origen estadounidense, de amplia circulación en la televisión nacional de Colombia. El Universal

Publicidad

**LLEGA A CARTAGENA
OLIVIA NEWTON-JOHN**



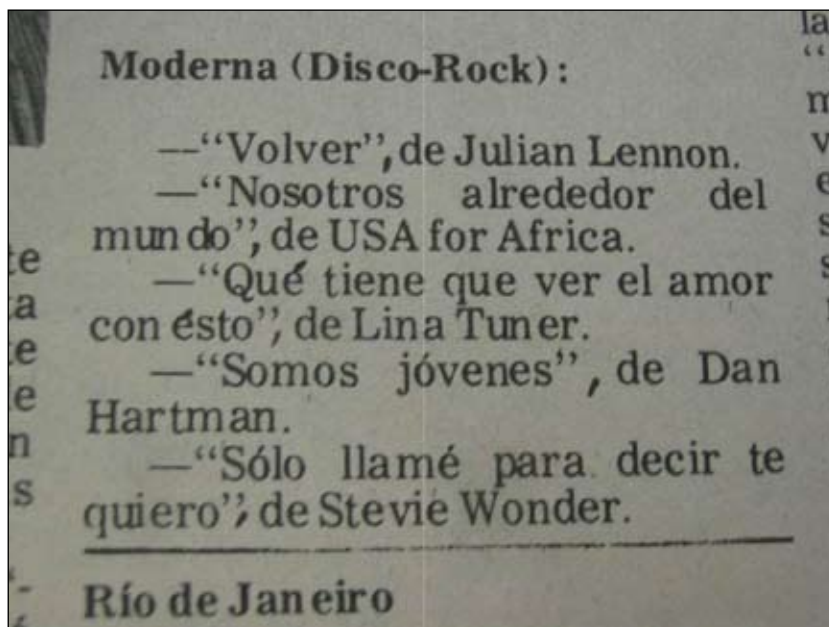
**C.
C.
C.
O.
C.
C.
C.**

Todos los amantes de la música moderna estarán de plácemes con la llegada a Cartagena de la bella cantante y actriz **OLIVIA NEWTON-JOHN** en compañía de **GENE KELLY**, el mejor bailarín de los Estados Unidos. Este acontecimiento tendrá lugar el próximo martes 30 de abril. Espere información más completa mañana en esta misma página.

BAILE Y MUSICA MODERNA

25 de abril 1985. “Olivia Newton-John en Cartagena”. Campaña de expectativa de su próxima película.

Noticia



6 de junio 1985. *El Universal*

Las cinco canciones de rock más escuchadas en Colombia.

- Manifestaciones festivas

Con esta categoría se pretende dar cuenta, no sólo de los espacios concretos donde se hacía fiesta “solle” en la ciudad. Se trata además, de los lugares de sentido que habitaban la fiesta “solle”; es decir, de las formas en que los jóvenes asimilaban los referentes dados en los medios para reconvertirlos y resignificarlos con miras a ofrecerlos en el escenario local. La fiesta, por tanto, no se manifiesta solamente en ocasiones y momentos especiales sino de manera permanente en la vida cotidiana de los jóvenes de la época. En otros términos, las manifestaciones festivas eran parte de un modo de ser festivo fundamentado en el optimismo; había, pues, un ánimo permanente de celebración: todos los días parecían “fiebre de sábado por la noche”.



16 de junio 1978. *El Universal*

"Cartagena nocturna. ¿Dónde esta la rumba?". Recomendados de bares y discotecas.



9 de agosto 1978. *El Universal*

Fotografía de los estudiantes de primer semestre de la Universidad Jorge Tadeo Lozano en Cartagena.

Noticia



19 de agosto 1978. *El Universal*

Seis parejas tras título Travolta en la discoteca "La Caja de Pandora".

Noticia



24 de agosto 1978. *El Universal*

Anuncio sobre la gran final del concurso de Travolta en “La Caja de Pandora”.



28 de febrero 1985. *El Universal*
Organización Festival de música del Caribe.
Grammy's: Tina Turner-Lionel Richie.
Publicidad Discoteca La Caja de Pandora.

Noticia

ESPECTACULOS

★—★—★—★—★—★—★—★—★

Y Dele con **TRAVOLTA**

"Brillantina" Supera a "Fiebre de Sábado"

En Antillas el Super musical, Hoy

La película "Fiebre de sábado en la noche" sirvió para que el actor norteamericano John Travolta alcanzara la popularidad en los cinco continentes.

Nadie pone en duda que este ha sido el suceso musical del año por la gran interpretación de los Bee Gees agrupación que ha superado los records de ventas de los Beatles y garantiza para que "Brillantina" ("Grease") supere por lo que se aprecia en los países donde se ha proyectado



John Travolta

la atracción del primer ritmo del dúo John Travolta-Olivia Newton-John.

"Brillantina" se ha convertido en una película tan popular en los Estados Unidos. El ingenio de los productores norteamericanos se juega por completo con la versión libre de la obra teatral que superó los 2.000 representaciones en Broadway.

Para la filmación se escogieron 200 muchachos que bailan además de destacados intérpretes del "rock and roll".

El estreno nacional del segundo...

liza por...

dades de...

cantante...

prete de...

soy aie...

mar tra...

el seño...

extrañe...

son su...

La...

tista...

próxi...

de f...

reco...

Car...

Ser...

hoy

Ganadores de Discos en Concurso "Brillantina"

Como un obsequio del programa lanzadiscos "Vitrina de Éxitos" que dirige Anibal Gutiérrez en "La Voz de las Antillas" de Todelar, "Espectáculos" de EL UNIVERSAL entrega en esta ocasión dos discos de larga duración con la banda sonora de la película "Brillantina" (Grease) y cinco sueters de esta promoción. Entre las personas que enviaron los cupones de GANE DISCOS se rifaron los premios. Los ganadores son:

Sela Vanegas Soto y Manuel Enrique Martínez los discos de larga duración. Lilia Arrieta, Martha Isabel Díaz, Luz Yira Mercado, Lila Contreras M. y José M. Alvarado, sueters del filme

Por su parte, los ganadores de discos que obsequia "Espectáculos" son: Jorge Villarreal y Florentino García.

Los premios se entregarán en las oficinas de EL UNIVERSAL.

6 de octubre 1978. El Universal

Éxitos "Brillantina" y "Fiebre de sábado por la noche".

6 de octubre 1978. El Universal

Concurso de "Brillantina".

Noticia



21 de noviembre 1978. *El Universal*

Llega a Cartagena la banda Unitas. Esta banda, quizás, fue la única de origen norteamericano que actuó para el público en Cartagena en lugares como la Plaza de la Aduana, a fines de los años setenta, y en la explanada del Centro de Convenciones hacia 1983. Se trata de la banda de la armada de los Estados Unidos la cual presentaba canciones que el público conocía gracias a su circulación por las emisoras Voz de las Antillas y Victoria Internacional Estéreo. En su presentación la música de Michael Jackson y los Jackson Five era la más esperada.

Publicidad/Noticia

! Aquí.....Brillan las Estrellas !



15 VEDETTES 15 VEDETTES

PRESENTANDO TODOS LOS DIAS

PICARESCOS SHOWS CADA 40 MINUTOS. SONIDO SENSURAUND
PISTA PANORAMICA. ESCENA RIO MULIELECTRONICO

COVER-CHARGE
A. 3° N° 4-83

27 de julio 1979. El Universal
Publicidad de la discoteca 'Blue Angel'

Noticia



17 de agosto 1979. El Universal

“El italiano Pino Canelli creador del sofisticado palacio sicodélico en Cartagena”. Información noticiosa sobre la discoteca estilo europeo ‘Estudio 54’, lo que relaciona a Cartagena con escenarios festivos y cosmopolitas dados en grandes metrópolis como New York y París. La discoteca se identificaba con la música disco y el pop y su atractivo principal era una pista de baile parecida a la de la película “Fiebre de Sábado por la Noche” de John Travolta. Se destacan otros aspectos, como su ubicación en la ciudad, ‘Estudio 54’, se encontraba en la avenida San Martín en la zona turística de Bocagrande, sin duda, un espacio de fuerte connotación internacional. De otra parte, la discoteca se caracterizaba por el sistema de sonido más avanzado en tecnología; este conjunto de atributos hacían de la discoteca un escenario muy atractivo para todos los jóvenes “solles” de la ciudad, ya que asistir durante una noche o los fines de semana suponía cierto prestigio social. La manifestación festiva en ‘Estudio 54’ estaba marcada, además

del cosmopolitismo, por la cultura de lo fugaz, de lo instantáneo, lo atrevido, de la diversidad, de la moda.



Noticia

15 de septiembre 1979. El Universal

Destacado sobre discoteca 'Estudio 54'.

Publicidad



“Disco Club Mundo 2.000”

Este sábado 6 de octubre presenta 1 p.m. - Gran final del concurso “Música Disco Juvenil, infantil e intercolegial” con la participación de 16 finalistas representando los colegios Salesianos, Seminario, San Francisco La Salle, El Carmelo, Anunciación, Inem y 11 de Noviembre

Presentación Señorita Bolívar 79-80
actuación del primer ballet de música Disco

ZODIACO

Show del grupo “Capítulo Primero”
y el sensacional número de fonograma que imita a Rock Stewart

Asista con su familia Valor entrada general \$ 35.00

CIRCO TEATRO LA SERREZUELA

3 de octubre 1979. El Universal

Publicidad ‘Disco club Mundo 2000’

Noticia

Un grupo juvenil:
"Renovación Cultural"
en barrios del Norte

Un grupo conformado por veinte estudiantes cartageneros viene efectuando un trabajo cultural en la zona norte de la ciudad, específicamente en el barrio Santa María, con el fin de incentivar las actividades artísticas en los más marginados sectores.

Desde 1978 el grupo juvenil que hoy se ha definido como "Renovación Cultural", se ha constituido en el principal gestor de las actividades en pro del bienestar social de la comunidad bajo la dirección de Bernardo Romero Parra, quien a fuerza de tesón y con la colaboración de todo el grupo ha logrado que el barrio Santa María avance culturalmente y que estos efectos se propaguen a los barrios aledaños como el 7 de agosto, San Francisco, Canapote y Daniel Lemaitre.

Festival fonomímico
"Renovación Cultural" organizó y llevó a cabo recientemente el Primer Festival de Fonomímicas de Cartagena en las instalaciones del Liceo de Bolívar, un espectáculo que contó con la colaboración del rector del Liceo y el Comandante Operativo de la Policía, pero que careció —como es usual— del apoyo oficial y privado. Tiberio Zúñiga, Alfredo Ojitos y Orlando Brievas ocuparon en este orden los tres primeros lugares en el evento, al cual asistieron los vecinos del barrio en forma masiva y entusiasta.



Aspecto del pasado I Concurso Fonomímico de Cartagena, realizado por el grupo juvenil "Renovación Cultural" en el Barrio Santa María.

No existe
"Esa falta de apoyo nos hace pensar —señaló Romero Parra, dirigente juvenil— que no existe en la ciudad ninguna institución que vele por la cultura, y si existe, no ofrece sus servicios a toda las comunidades".

Piensa bien Romero Parra, opinamos nosotros, a coro con todos los trabajadores culturales de la ciudad y del Departamento.

En la categoría de grupos se otorgó premio a los siguientes: "Caos", integrado por Germán Pérez, Luz Marina y Gonzalo Montalvo; "Passport", como el mejor aficionado, y el "Chispa de la vida", como el grupo de mejor coordinación.

"Renovación Cultural" está integrada por Maribel Cassiany, Isabel e Ilsa Ballesteros, Mariluz Chico, Zoraida Salas, Ruth Zurita, Gloria Martínez, Tiberio Zúñiga, Germán Pérez, Gonzalo y Víctor Montalvo, Oscar Ramos, Robinson y Eliécer Estrada y Bernardo Romero.

15 de abril 1983. *El Universal*.

"Renovación cultural en los barrios del norte". Festival de fonomímica en el barrio Santa María. El asunto "solle" en los sectores populares de la ciudad se asumía como una oportunidad de movilización social a favor de la promoción de cierta estética juvenil. Buen ejemplo de esto es la iniciativa "Renovación Cultural" liderada por Bernardo Romero Parra, en cuyo marco se organizaron concursos y presentaciones en diversos escenarios de la ciudad. Se trató de un

aspecto de la manifestación festiva donde el público “solle” se inventó de manera conciente y activa a través de la imitación de estilos de los grupos y exponentes musicales que se consumían por los medios. La imitación se constituyó en la principal estrategia de apropiación de la música - mundo para favorecer la aparición local de la moda “solle” en los sectores populares de la ciudad. Así se puede evidenciar en la siguiente pieza periodística donde se da cuenta de las actividades de fonomímica en el barrio Olaya; actividades que compartían programa con manifestaciones culturales de la tradición costeña.

Noticia

1 Festival de Fonomímica



El Grupo Cultural “Gabriel García Márquez” del barrio Olaya Herrera, sector Rafael Núñez, realizará el 27 de noviembre próximo el Primer Festival de Fonomímica. El festival está programado para iniciarse desde las 10 de la mañana en la Calle del Tancón y reunirá los grupos de fonomímica de la ciudad y fonomímicos particulares, entre otros cuentan el grupo “Caos” del Barrio Santa María, “Renovación Cultural” del sector Santa María, “Comité Artístico” del barrio Rafael Núñez, el grupo “Pasport”, el fonomímico Saril Star y actuarán además grupos de teatro y danzas de la ciudad.

17 de noviembre 1983, El Universal

Publicidad



4 de abril 1985. El Universal. Publicidad Dallas Taberna Show.

Además de las discotecas, a fines de los años setenta, aparecieron las tabernas las cuales abrían a diario. De manera, pues, que la rumba dejó de ser situación exclusiva de los fines de semana y sólo reservado a discotecas o a fiestas particulares o barriales. Este espacio se constituyó en una oferta festiva novedosa en Cartagena, dada en el centro histórico. La taberna fue muy frecuentada por gentes de todas las capas sociales de la ciudad.

A continuación siguen una serie de piezas periodísticas que dan cuenta de la moda “solle” en cuanto a marcas identitarias en el cuerpo, es decir, elementos como la vestimenta, el calzado, los accesorios o los peinados.

Noticia



25 de abril 1979, *El Universal*

“Corte punk para 1979”. Información sobre el estilo de peinado que estaba entrando en furor en Europa y en Estados Unidos, y que de la misma forma estaba inspirando a la juventud cartagenera.

Publicidad



15 de septiembre 1978. Diario de la Costa, publicidad de bolsos Disco Bag.

almacenes vivero

PROMOCION INCREIBLE!

PARA EL MES DE OCTUBRE

DESCUENTOS Y REBAJAS

RECLAME UN PAYASITO POR SUS COMPRAS

EN JUGUETERIA Y EN LA SECCION DE ROPA PARA NIÑOS

Nada barato nadie puede

AMANSALOCOS
Cartagena buena tierra
algodon 100%
Por solo **\$58**

CAMISAS A CUADROS PARA CABALLEROS DE **361**
A **\$180**

BLUSAS Ref. Surtidas DE **459**
A **\$150**

JEANS UNISEX INDIGO AMERICAN CRAFT
Por solo **\$ 299**

EDIF. CITY BANK No 84 80 y 84 81
AVENIDAS VENEZUELA Y CARLOS ESCALLON

15 de octubre 1977. Diario de la Costa.

Publicidad del almacén VIVERO sobre la vestimenta de moda de la época.

Publicidad



**ESPECTACULAR
FERIA DEL CALZADO
ATENCION !!**

REALIZACION TURISTA recibió autorización de fábricas centrales de Medellín y Bogotá para rebajar el calzado en un 30 y hasta en un 40%.
AQUI VA UNA MUESTRA:

Sandalias de cuero para Niños	\$ 39.90
Botas de cuero para hombre	280.00
Calzado Corona Especial (saldos)	350.00
Botas altas Corona Especial (saldos)	599.00
Pantuffas de cuero para Entre casa	125.00
Calzado de Cuero Apache	280.00

No aguantará más por falta de espacio. Corra y aproveche esta gran Feria del Calzado que no durará mucho tiempo en su

**REALIZACION
TURISTA**

26 de julio 1977. Diario de la Costa. Se distingue el calzado de alta plataforma como una marca de moda y de estilo de vida de la época.

Publicidad

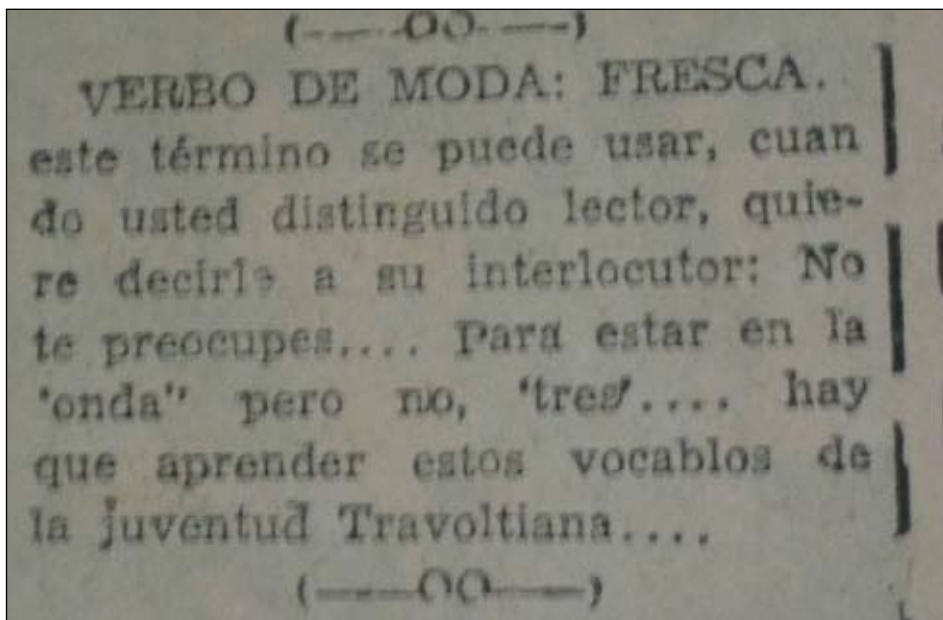
**De acuerdo...
FABRICATO sabe que ahora
cada quien tiene
su propio estilo de vestir**

Por eso FABRICATO produce cada día
nuevas y más modernas telas
en inmensa variedad.

**las mejores
ocasiones
se visten
con **Fabricato****

12 de febrero 1975. *El Universal*

Comentario



20 de septiembre 1978. *Diario de la Costa*

En este comentario se destaca la aparición de nuevas expresiones del lenguaje. “Fresca” es un vocablo que emerge en los sectores populares de Cartagena hacia fines de los años setenta y que, hasta hoy, tiene cierta vigencia no sólo local, sino nacional.

- Gastronomía

Para exponer este aspecto de la moda “solle” ofrezco una columna de opinión de mi autoría, publicada en 2009 en el periódico El Universal. La columna se titula “Gastronomía ochentera” y combina aspectos personales y aspectos sociales de lo que significaba esta comida para la época:

“La pizza, el perro caliente, el pollo broasted, la hamburguesa entre otras ofertas alimenticias de la llamada ‘comida rápida’, se popularizaron en Cartagena a mediados de los ochenta del siglo pasado. Es por eso que, a este repertorio de comida callejera, le llamo

‘gastronomía ochentera’, pero, no sólo por ubicarla en un determinado tiempo, sino, porque los años ochenta son una década clave para entender cómo se formó la identidad de muchos cartageneros que hoy somos cuarentones.

Cuando niño mamá me llevaba al Ley, que quedaba en frente de El Tía. Eran los almacenes de cadena que, junto con el extinto Magali París, se postulaban como catedrales del consumo por allá a mediados de los años setenta. Allí, en la calle Primera de Badillo esquina, en el segundo piso del Ley estaba una de las pocas cafeterías de la ciudad que vendía perros calientes. Mamá siempre me daba de tomar un Milo. Y eso era como un premio. La gastronomía ochentera, además, sólo la veía en cine y, muy esporádicamente, en televisión, cuando esta era en blanco y negro. Uno de los elementos clave en esta gastronomía era la salsa de tomate que, en ese entonces, la publicidad presentaba como un acompañante del arroz blanco. Poco a poco, la mencionada salsa se fue asociando a las carnes frías y eso, repito, en virtud del cine.

Cuando el colegio La Esperanza quedaba en el centro amurallado y la jornada escolar era doble, me hartaba y mandaba todo al infierno y me iba al cielo del aire acondicionado del Teatro Cartagena por las tardes. Corría el año de 1984. Y ahí encontré películas como “Porky’s”, “Barquillo de Limón”, “Fiebre de Sábado por la Noche” (aunque esta la dieron en el Teatro La Matuna, allá también terminaban mis provechosas tardes de leva), “Grease”, “Flashdance”, “Footlose”, “Fame”, “Dirty Dancing” entre otros musicales juveniles que servían para que los adolescentes de entonces construyéramos buena parte de nuestra identidad que, a la larga, tenía contacto con otras identidades juveniles del globo y teníamos la sensación de que estábamos pareciéndonos cada vez más. Después le llamaron a ese fenómeno globalización. Películas donde siempre aparecía una escena en la cafetería de una escuela, de una universidad, de un barrio, de un centro comercial y, por supuesto, la aparición de la malteada, los helados, los postres, los pays y el repertorio que mencioné arriba.

La comida y su consumo, pues, es la oportunidad que teníamos de practicar la identidad que se estaba fraguando, la cual competía con identidades con marcas muy tradicionales. Y, así, la gastronomía ochentera entraba en disputa simbólica con la gastronomía local - popular: su majestad la mesa de fritos la cual estaba siempre dispuesta en frente o a un costado de los cines. La tripa, el bofe, el chicharrón, la pajarilla, el patacón, la carimañola, el buñuelito de frijol, la empanada de carne, el pedazo de queso, la arepa con huevo estaban ahí para decirnos en dónde estábamos y a dónde pertenecíamos. De manera, pues, que cuando llegaron los restaurantes de comidas rápidas a Cartagena, estas se postularon como una gastronomía para los estratos altos de la ciudad. Cosa curiosa, pues, la gastronomía ochentera, tal y como la veíamos en el cine era una comida obrera.

Eso lo vimos precisamente en "Rocky", "Volver al Futuro", "Karate Kid", "Top - Gun", "Ricky Bussiness", "St. Elmo's Fire": todas eran historias de gente común que lograba hacer una cosa extraordinaria en la vida, mientras se comía un pedazo de pizza con una coca - cola. De manera que, el verdadero hito urbano - gastronómico -ochentero ocurre cuando algún sujeto anónimo se le ocurrió poner el primer carro de perros en la calle, en el barrio, en la ciudad. A partir de las películas y de la aparición televisiva del perro caliente en comerciales de Fruko y California, aquello era cuestión de tiempo. Así hasta cuando llegó Mc Donald's.

Lo cierto es que la gastronomía es un producto social y por eso no está exenta de modificaciones, adiciones, sustracciones, adhesiones, olvidos, innovaciones, re - significaciones. Es decir, la comida está implicada en el devenir de las prácticas culturales de la gente, del gusto, la sason y el feeling colectivo. Es por eso que al perro caliente de aquí le echan mermelada de piña, con papitas. O, en vez de salchicha le ponen un chorizo. He visto el caso de experimentos con la butifarra. O invenciones como el patacón con todo (Y "todo" son las carnes frías de origen industrial que he venido señalando). O propuestas

revolucionarias como el patacón trifásico: yo no sé cómo lo hacen, pero es una masa de plátano verde, con la que se confecciona una empanada de dimensiones generosas y, en su relleno, habitan los mencionados embutidos. Esta empanada es común conseguirla enfrente de la Universidad del Norte y también enfrente de la Autónoma, allá en Barranquilla.

En aquellos años desprevenidos, cuando Cartagena era una arcadia feliz, cuando muy de vez en cuando me premiaban con un perro caliente y un Milo, mi abuela, que era una cocinera fuera de serie, me sorprendía con un higadete con arroz de coco y con una limonada bien fría. A veces, con una Kola Román. Y de postre, me daba dos pícaros que hacían donde la negra Mattos. ¿Se acuerdan de “los pícaros”? ¿Porqué no los harán, porqué ya no los gritan en la calle? Para que tengan una idea, “los pícaros” se parecen mucho a las donas (donuts) y eran de yuca con bastante azúcar. De todas formas, hay cosas que no deberían cambiar nunca.”

En las piezas periodísticas que siguen a continuación se anuncia la llegada de la pizza a la ciudad, a través de cierto establecimiento en Bocagrande. Posteriormente el mencionado platillo se populariza en toda la ciudad con las consabidas modificaciones. La pieza publicitaria de Presto, da cuenta de una de las primeras cadenas de comida rápida que llegó a la ciudad y que suponía, no sólo cambios en los hábitos alimenticios, sino que se ofrecía un escenario para estar, verse y encontrarse con los demás. El concepto de comida rápida, comenzaba a implicar a la ciudad en cuanto a los sentidos del tiempo cotidiano, en virtud del mercado y las dinámicas urbanas: “el tiempo es oro”. De otra parte, el establecimiento en cuestión se encontraba en Bocagrande, de manera que asistir allí era instalarse en cierta distinción social. Con el paso del tiempo esta oferta gastronómica se popularizó también, pasando del establecimiento a la calle.



11 de agosto 1979. El Universal
Publicidad



17 de septiembre 1981. El Universal

- Tecnología

Con la categoría “tecnología” se pretende valorar la importancia simbólica de la misma en la sociedad cartagenera de aquel entonces. No era fácil, por su costo, acceder a un computador. Como se puede apreciar en la pieza publicitaria siguiente, se trataba de una herramienta tecnológica corporativa; no obstante, su llegada constituyó una pista significativa sobre el futuro inmediato: un tipo de vida computarizada y robótica. De hecho la música y la moda “solle” anticipaban con sus manifestaciones este tipo de porvenir, a través de pases de bailes robóticos, efectos en las bandas sonoras de la películas de ciencia ficción, vestimenta y el maquillaje y canciones que evocaban un lejano y optimista año dos mil. De otra parte, la prensa cumplía - como hoy - una función formadora en cuanto actualización tecnológica se refiere (Qué es eso de televisión a color?). De otra parte, la llegada de la televisión a colores a Cartagena, coincidió con la llegada del betamax (un reproductor de video casetes), lo que permitió acceder con relativa facilidad al material de los video clips musicales “solles” con la ventaja, además, de detener o repetir imágenes y - de esta forma - apropiarse con más precisión y fidelidad de los referentes de la cultura - mundo. El elemento tecnológico más popular en los sectores subalternos de la ciudad, sin duda, fue la grabadora portátil de grandes dimensiones, ya que, su uso implicaba una fiesta portátil o caminante según fuera el caso en la playa, en la esquina, en la calle, en la terraza de la casa. Vale la pena mencionar la llegada del walkman o reproductor personal de audio casetes, lo que se constituyó en una marca importante en la llamada moda “solle” ya que, este aparato, debido a su carácter portátil, terminaba siendo un elemento de la vestimenta juvenil, junto con los cinturones de taches, los pantalones tubito, las mangas recogidas en camisa corta; de manera, pues, que el walkman se instala más en la pinta ochentera y es factor que marca distancia con la pinta setentera cuyos elementos más importantes están en el afro, las telas

con motivos sicodélicos, los pantalones de campana y los zapatos de plataforma, entre otros.

QUE ES ESO DE LA TV A COLOR?

Por: BORIS KARLOFF

La televisión a color es un tema de mucha actividad en Colombia y su importancia es innegable; se tiene en cuenta que será implantada en nuestro país en algunos meses.

La controversia en derredor suyo se inició desde el momento mismo en que el Ministro de Comunicaciones José Manuel Arias Garrizo anunció a los colombianos el propósito gubernamental de ponerla en vigencia a la mayor brevedad; se habló entonces de su conveniencia e inconveniencia; de los enormes costos sociales que representaría y el debate continuo nutriendo las páginas de los periódicos; las tertulias de amigos y los foros de los especialistas.

Pero aún hoy; nadie sabe a ciencia cierta como es el asunto de la Televisión a colores.

De manera que decidimos entrevistar a un Ingeniero Cartagenero; graduado en la Universidad de Miami (Florida) y quién; como especialista; tiene conceptos muy claros sobre el tema que nos ocupa. Rafael Covo Porto; nuestro entrevistado; piensa que la confusión reinante en torno a la Televisión a color debe ser superada y creo que para ello se hace necesario un gran despliegue periodístico para

PASA A LA PAGINA 5ª

17 de junio 1978. *El Universal*
Información sobre la televisión a color

Publicidad



4 de julio 1979. El Universal

Publicidad de televisores empresa Coldest.

Publicidad

En materia de computadores..

TENEMOS SOLUCIONES PRECISAS PARA SU EMPRESA

En Computadores reunimos todo (Marcas, modelos, y accesorios con capacidad, tamaño y precio que se ajustan con precisión a las necesidades de su Empresa. Nuestra asesoría es completa, antes y después de la compra de su Computador, porque más que venderle un Equipo de Computo, queremos proporcionarle soluciones precisas para su Empresa. Consultenos hoy mismo.

IBM
TELCON
apple
COLUMBIA
DATA PRODUCTS, INC.
sinclair
OSBORNE
COMPUTER CORPORATION
CSA - 83A

Computrónica

Computrónica P2 Local 220 Tel. 45246 Cartagena

15 de noviembre 1983. *El Universal*.

- Cambios urbanos

Daremos cuenta de los cambios urbanos dados en Cartagena teniendo en cuenta ciertos acontecimientos que nos parecen significativos en la década estudiada (1975 - 1985). Se trata de la aparición de los barrios obreros construidos por el desaparecido Instituto de Crédito Territorial; la aparición de los primeros centros comerciales y, también, la presencia cada vez más importante de los supermercados, especialmente, los de iniciativa empresarial local,

como es el caso de los almacenes Magali París. Estos acontecimientos, a su vez, y a ojos del ciudadano común, eran evidencias claras de la transformación de la ciudad, pues, sugerían, daban la sensación o la idea de “progreso”. Se trata de marcas urbanas fuertes que incidían en el estilo de vida y la forma de resolver los asuntos de la vida cotidiana de una forma moderna. Tomar la decisión de compra frente a un estante y no mediado por un tendero tras un mostrador, era una práctica de consumo que implicaba un cambio de vida y una aproximación hacia lo que significaba vivir en la ciudad lo que, también, se aproxima a patrones globales de comportamiento mediados por el consumo; igual ocurrió cuando el cartagenero vivió la experiencia del centro comercial, especialmente, el de Bocagrande, pues, constituyó la experiencia de habitar y vivir el sentido de lo fugaz dado en un espacio que ofrecía orden, limpieza, seguridad y estilo de consumo ajustado a referentes internacionales. Los centros comerciales se postularon en Cartagena – hasta el día de hoy - como espacios de encuentro ciudadano, siendo que fueron diseñados para encuentro de consumidores; ello, en virtud de la ausencia de equipamiento urbano – cultural, pues, no obstante el acelerado crecimiento urbanístico de la época no se contemplaron espacios para este propósito. Hacia 1983, un líder juvenil de la época como Bernardo Romero Parra del barrio Santa María se quejaba a través del periódico El Universal sobre la desatención del gobierno respecto al esparcimiento, el tiempo libre y la oferta cultural para jóvenes de los sectores populares. Se trataba de un asunto de espacio urbano que coadyuvara la formación de la identidad juvenil que se daba en las calles y esquinas de los barrios: espacios privilegiados del acontecer cultural, joven y urbano que, no obstante, requirieron ágoras y mejores condiciones materiales e institucionales que posibilitaran el encuentro y el disfrute ciudadano.

De otra parte, podemos observar la publicidad que ofrecía las casas de los nuevos barrios que emergían en Cartagena y destacar dos características. De una parte, el diseño arquitectónico de las casas, el

cual, resulta muy distinto a los diseños propios y tradicionales de la región del Caribe colombiano. Así, por ejemplo, se excluye de estas viviendas un material como la madera, siendo que, para la época estudiada aún era significativo el uso residencial de vivienda de estilo republicano popular en barrios como Bruselas, El Bosque, Torices, Daniel Lemaitre, Manga, La Quinta, Olaya Herrera entre otros muchos barrios tradicionales y populares de la ciudad. Las casas nuevas se identifican por el concreto y los elementos prefabricados, además, de ser poco ventiladas y sin el suficiente espacio de separación entre las distintas unidades dando un nuevo significado al espacio y la distancia entre las familias vecinas. La gente, pues, no estaba acostumbrada a vivir tan junta. Otro aspecto del diseño de las casas tiene que ver con sus dimensiones, pues, se trata de espacios reducidos en comparación a la generosidad ofrecida en las casas republicana populares. Se presume que los aspectos anteriores incidieron en ciertas pautas de pensamiento y de comportamiento; pues, una cosa era criar niños en un patio con animales domésticos y otra cosa era criarse en espacios comunes como plazuelas, parques infantiles o salones comunales: espacialidades que no se conocían en los sectores populares de entonces, más bien, acostumbrados a la esquina, a la terraza y a la calle. No obstante, la posibilidad de adquisición de vivienda para las familias de la época representaba la consolidación del sentimiento de avance, mejoramiento y progreso lo que contribuyó en gran medida al mencionado sentido de optimismo generalizado, experimentado especialmente por los jóvenes de entonces.

El “solle” experimentó esta transición de espacialidades dadas en la configuración urbana de los barrios. Se ampliaron las rutas de transporte público, aparecieron las busetas (buses con una carrocería más pequeña, que suponían un mejor servicio), desaparecieron los cines de barrio, aparecieron grandes edificios en la zona de La Matuna que, junto con la construcción del Centro de Convenciones, renovarían el centro histórico con la oferta de una arquitectura

moderna, vanguardista que aproximaba la piel urbana de la ciudad hacia un significado cosmopolita. Comienza, también, a emerger la zona de La Bomba del Amparo, como nueva centralidad, en especial, cuando aparece el centro comercial Santa Lucía, donde, además, había un supermercado de la cadena Magali París. Así mismo, la nueva ubicación del mercado público en el sector de Bazurto, constituía un nodo urbano, aunque con el transcurrir del tiempo se puso en evidencia su apuesta fallida. Estas pistas de transformación urbana coincidió, además, con la aparición de nuevos espacios de esparcimientos como lo fueron la discoteca y la taberna, lugares que le dieron sentido a lo que significaba ser “solle”, es decir, los jóvenes de la época, vivían las justificaciones de su optimismo.



18 de febrero 1975. *El Universal*
Publicidad construcción del barrio El Socorro.

Publicidad



TRES NUEVOS TIPOS DE VIVIENDA PARA LOS CARTAGENEROS

Los caracoles

PRIMERA ETAPA
 Para adquirir la urbanización Barrio Los Caracoles se venden en esta primera etapa unidades de sala comedor, una cocina, baño, WC, terraza, terraza de estera, patio, área para futura ampliación y jardín...



CONDICIONES:

VALOR DE LA VIVIENDA	\$85.000,00
CUOTA INICIAL	\$7.500,00
CUOTA MENS. 1o. AÑO	\$ 109,49
INTERESES	12%a
SEGUROS	5%a
INCREMENTO ANUAL DE CUOTA	5%a
INGRESO FAMILIAR MÍNIMO	\$ 2.100,00 (mensuales)

SEGUNDA ETAPA
 Estas viviendas están Barrio Los Caracoles y la zona de El Aguacate.
 2da. etapa con sala comedor, sala para 200 personas, baño, cocina, lavadero, área para futura ampliación y patio de estera.



CONDICIONES:

VALOR DE LA VIVIENDA	\$100.000,00
CUOTA INICIAL	\$10.000,00
CUOTA MENSUAL 1o. AÑO	\$1.284,03
PLAZO	5años
INTERESES	12%a
SEGUROS	5%a
INGRESO FAMILIAR MÍNIMO	\$ 2.500,00 (mensuales)

República de CHILE

SEGUNDA ETAPA
 Vivienda con moderno diseño en dos plantas, sala comedor, dos baños, baño, patio, terraza y antejardín.



CONDICIONES:

VALOR	\$90.000,00
CUOTA INICIAL	\$12.900,00
CREDITO	\$73.100,00
PLAZO	11 AÑOS
INTERESES	14%a ANUAL
CUOTA MENS 1o. AÑO	\$ 395,00
INCREMENTO ANUAL	5%a
INGRESO FAMILIAR MÍNIMO	\$ 2.300,00 (mensuales)

Al igual que las dos primeras etapas de "Los Caracoles", la urbanización "República de Chile" cuenta con servicios completos de alcantarillado, alumbrado, energía eléctrica, vías de acceso y otros servicios en conjunto.

Y algo importante. Todas las viviendas se pueden adaptar de acuerdo al gusto y las necesidades de cada familia.

Vista de estas viviendas y planos se exhiben en nuestros oficinas de la Plaza de Bolívar.



INSTITUTO DE CRÉDITO TERRITORIAL

Más vivienda para la familia colombiana.

7 de febrero 1976. El Universal

Publicidad Instituto de Crédito Territorial Barrio Los Caracoles y República de Chile.



13 de febrero 1976. *El Universal*. Accidente en construcción del Banco Popular. Esta es una pista de lo que significaba el progreso en la ciudad y, no obstante las adversidades, el optimismo era un sentimiento generalizado en virtud del crecimiento y la renovación urbana.

Noticias:



13 de agosto 1978. *El Universal*
Publicidad inauguración Centro Comercial Bocagrande

Noticia



11 de abril 1979. *El Universal*
"Centro de convenciones y muelle turístico". Cuestionamientos por construcciones de estos sitios y su ubicación.

Publicidad



13 de septiembre 1981. El Universal
Publicidad Almacén Magali París.



17 de noviembre 1983. El Universal

Publicidad del Supermercado Magali París y el Centro Comercial Santa Lucía.

Publicidad



2 marzo de 1984. El Universal

Publicidad Supermercado Magali París y de aires acondicionados.

- Eventos culturales

La desterritorialización, en términos de lo que plantea Jesús Martín Barbero en su ponencia sobre las dinámicas urbanas, no sólo sirve para referirse a los procesos de migración campo – ciudad; sino, también, a la aparición de ciertas manifestaciones culturales que hacen de las ciudades un espacio donde conviven marcas urbanas con marcas rurales. Dichas manifestaciones culturales se constituyen en “territorios” donde “habitan” ciertos públicos. De manera, pues, que se trata de territorios virtuales en su sentido cultural (y no en su sentido tecnológico, necesariamente) donde habitan los gustos y los estilos de vida, los cuales, son susceptibles de ser atravesados por la modernidad mundo, tal como lo señala también, el brasileño Renato Ortiz. De manera, pues, que el universo de prácticas culturales “solles” aparece teniendo una fuerte conexión con la cultura – mundo gracias al rock y al pop: géneros musicales que no tienen patria o no son identificables con una nacionalidad, sino que son capaces de congregarse a jóvenes del planeta entero. De tal forma que el “solle” puede verse como un neo – cartagenero y no tanto como sujetos juveniles que perdieron la esencia de la identidad cartagenera. Todo lo anterior, en virtud del consumo de los medios de comunicación y su oferta de contenidos, en materia de estilo de vida y gusto, lo que propició dinámicas de resignificaciones locales de dichos contenidos; es decir, maneras de adoptar y adaptar las formas de la cultura mundo, a las formas culturales locales: el “solle” es producto de ese proceso, pero, por eso no deja de ser cartagenero. En ese sentido las manifestaciones culturales urbanas, no sólo se dieron de forma espontánea entre el nuevo público juvenil que aparecía, sino, que con el tiempo, se fue institucionalizando más allá de los medios de comunicación.

Dicha institucionalización surge de diversas iniciativas tanto privadas como mixtas, es decir, en conjunción con la sociedad civil y el Estado. Quizás el evento cultural institucionalizado, más importante, que apareció por la época fue el Festival Internacional de Música del

Caribe, el cual se venía anunciando desde 1982. Si bien, el evento postulaba la música del Caribe y sus distintos géneros como su contenido central, el mismo, logró convocar y congregarse a la sociedad cartagenera alrededor de la afirmación de la identidad caribe y sus significados frente a la cuenca del Caribe insular y continental. En otros términos el Festival se instaló en un ámbito internacional donde el público cartagenero encontró afinidad y se encontró con la cultura mundo inscrita en la historia del Caribe. Una zona geográfica hecha de intercambios de todo tipo y a todo nivel, muy dinámicos en virtud de los “pueblos del mar” como los señala el cubano Benítez Rojo. El Festival contrastó fuertemente la idea de que Colombia es un país andino, la cual, se encuentra en los textos escolares y es ampliada y reafirmada con mucha frecuencia en los medios nacionales de comunicación, en especial, los producidos desde Bogotá. De manera que la cultura mundo del Festival y las prácticas culturales urbanas recién aparecidas en la sociedad cartagenera convergieron en un momento en que el público estaba listo para exponerse a la puesta en escena de grupos musicales que venían fusionados con el pop y con el rock, tal es el caso del reggae y el ska. Los medios locales, como se puede ver en el registro de prensa, adelantaron una labor informativa y de formación de público frente a los géneros musicales que se verían en el Festival y que se estaban escuchando en la radio.

Vale la pena referirse, cuando se habla del Festival, a la música africana en sus géneros contemporáneos como el zouk, la makossa y la rumba congoleña entre otros. De hecho, se trata de géneros musicales conocidos y valorados por el gusto de los sectores populares de Cartagena. La llegada de esta música se vio favorecida, a fines de los años cincuenta, por la condición de puerto de la ciudad: de manera que los acetatos circulaban de mano en mano y se programaban en los bailes callejeros amenizados por los picós. Con el tiempo, el conjunto de estos géneros africanos, fueron catalogados por los usuarios locales como “champeta”, música que, desde su aparición en la ciudad fue

rechazada por los sectores sociales medios y altos. La champeta, no sólo fue asociada al gusto de los sectores populares, sino que, además, fue asociada a la violencia, al crimen, a lo vulgar, al mal gusto, a lo irrespetuoso – en especial, en su sentido sexual- y a la mala educación.

Cuando aparece el Festival llegan los grupos, los exponentes, las orquestas africanas cuyos temas eran muy conocidos por los sectores populares. De manera que la música africana, en virtud de la institucionalidad del Festival, se legitima socialmente y se programa con más frecuencia en la radio, por ejemplo. Lo anterior nos sirve para dar cuenta de las dinámicas de intercambio a los que se exponía el “solle”, pues, no se trató de un encajonamiento exclusivo y excluyente referido de manera irrestricta al consumo de la música pop y rock. No era raro ver “solles” bailando vallenato o champeta, por ejemplo.

Otro aspecto importante de la categoría de eventos culturales está en los cineclubes que se dedicaron a programar películas instaladas en el gusto “solle” las cuales, eran melodramas juveniles e inscritos en ámbitos de la clase media norteamericana, lo que constituía una importante fuente de referentes identitarios para la formación de una modernidad mental, especialmente, en los sectores medios y altos de la sociedad cartagenera. El cineclub Victoria, además, estaba organizado por los miembros de la emisora que lleva el mismo nombre, de manera que entre producción discográfica, radio y cine había una relación intermedial que replicaba el mismo estilo de vida y el mismo esquema de valores, no solamente a través de las historias vistas en pantalla, sino también a través de la programación en radio de las canciones de la banda sonora de las películas.

Noticia



9 de marzo 1982. El Universal
Anuncio del Primer Festival de Música del Caribe.

Publicidad

Festival de Música del Caribe

Plaza de Toros "Cartagena de Indias"
Jueves 18-8 p.m.-

- * TROVA DE HAITI.
- * ISMAEL RUDAS y DANIEL CELEDON, "Doble Fede Valenzuelo" Colombia.
- * Freddie Mac Gregor, Jamaica.
- * Milo & Kings, de St. Thomas
- * Orquesta "Colpuertos", Colombia.
- * "Salsa" de Puerto Rico

PRECIOS

Balón \$ 110.00
Gradería Lateral . . . \$ 180.00
Gradería del Frente . . . \$ 220.00
Rueda \$ 330.00

Plaza de La Serrezuela

"Circo Teatro"
Viernes 19-8 p.m.

- * Ballet de Panamá
- * Bahía Sonora, de Colombia
- * Ballet de Rep. Dominicana
- * "Gaviler" de Costa Rica
- * Fieche de Colombia Estatal
- * Bell's Combo de Dominica
- * Freddie Mac Gregor, de Jamaica

PRECIOS

Palco \$ 550.00
Antepalco . . . \$ 550.00
Gradería . . . \$ 220.00
Rueda \$ 330.00

Club de Pesca
Sábado 20-8 p.m.

- * Ballet de Rep. Dominicana
- * Ballet de Panamá
- * Bahía Sonora de Colombia
- * Trova de Haití
- * Palma Africana de Colombia
- * Milo & The Kings de St. Thomas
- * Colpuertos de Colombia
- * Bell's Combo de Dominica
- * Nicho de Colombia (Salsa)
- * Indélitos de Colombia
- * Grupo Típico Juancho Sierra.

PRECIO

Entrada General . . . \$ 550.00

VENTA DE BOLETAS PARA ESPECTACULOS

Oficina del Festival Calle de la Factoría, No. 36-152
Corporación Nat. de Turismo, Calle de la Factoría No. 36-57
Droguería Cartagena, Parque Fernández Madrid
Promotora de Turismo, Parque de Bolívar.
Farmacia Denis, Portal de los Dulces.
Club de Pesca

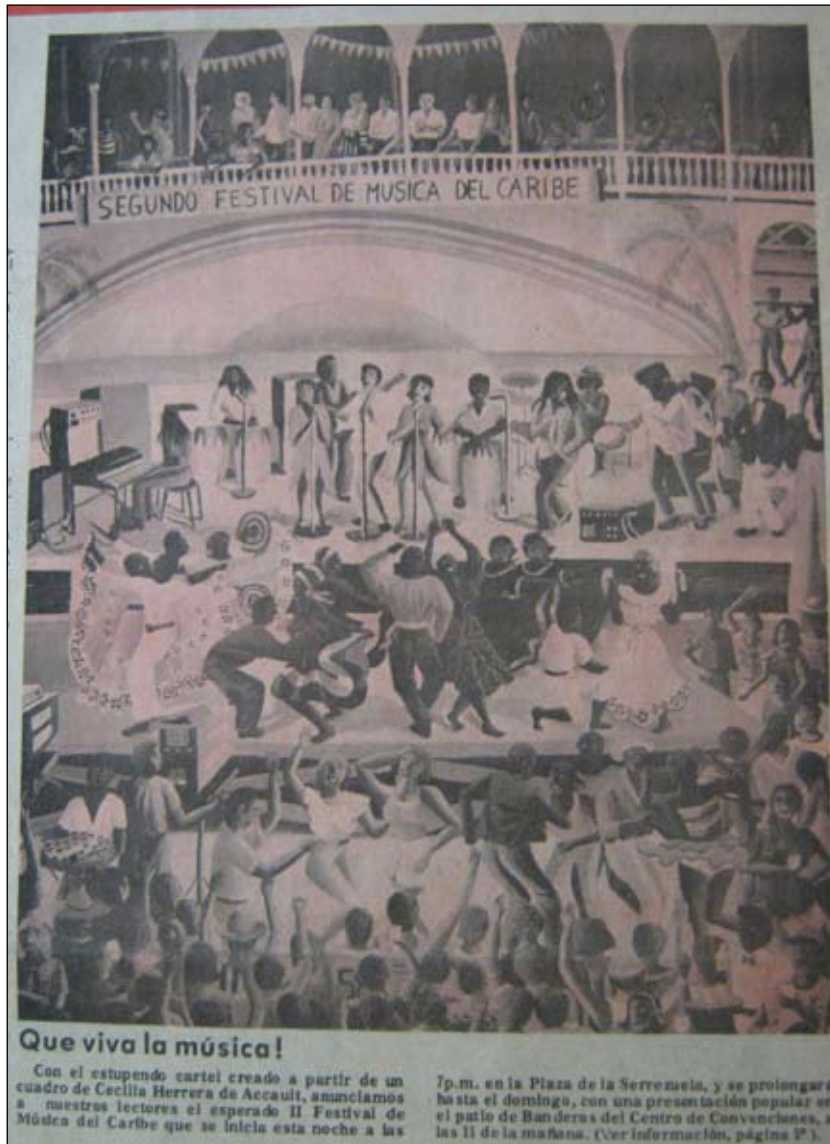
TRADICIÓN DE BOLIVAR

tradición que paga!

LOTERIA DE BOLIVAR

16 de marzo 1982. El Universal
Publicidad del Festival de Música del Caribe.

Publicidad



1 de marzo de 1983. *El Universal*

Publicidad del Segundo Festival de Música del Caribe.

Publicidad



4 de marzo de 1983. El Universal
Caricatura de ‘Panti’ sobre el festival.

Noticia



“Segundo Festival de Música del Caribe en el umbral del cataclismo”. Texto sobre lo que representa este festival para los cartageneros y los problemas que podría generar la cancelación de este evento.



Noticia

7 de marzo 1983. El Universal

“365 días de nostalgia hasta el año entrante”. Crítica a la organización del Segundo Festival de Música del Caribe respecto a los costos del evento, pues se les consideró como elevados, lo que generó la ausencia del ‘puro pueblo cartagenero’. Se calificó entonces al festival como elitista.

Noticia

Anuncia Paco de Onís

Doce países del Caribe en el III Festival de Música

FRANCISCO CELIS ALBÁN
El Universal

Todo un fin de semana entre el 1 y el 11 de marzo del año próximo ha destinado la organización del Festival de Música del Caribe para el encuentro de grupos musicales y folclóricos de 12 países del área, que tendrá lugar en la Plaza de la Serrezuela por tercera vez consecutiva.

En una entrevista para El Universal el director del Festival, Paco de Onís, aseguró que a tres meses y medio del evento musical se reúne cada año a los grupos más importantes de los países del Caribe, la mayoría de los participantes han confirmado su asistencia.

Los participantes

Los invitados del I y II Festival pasados constituyeron un grupo que el público cartagenero supo reconocer, entre ellos se recuerdan el Ballet Folclórico de Haití— que regresará el año próximo—, Tony Venencia y su orquesta, quien se irá a conocer en Colombia gracias al Festival de 1982, el cantante jamaicano de Reggae Freddie McGregor, el grupo "Son 11" de Cuba, el conjunto "Chalice" de República Dominicana, y al propio Alejo José, a quien se rindió un feriado homenaje este año.

"Va a venir Luba, con el grupo "Son Oriental", un grupo de Cuba, también Barbados, que

serral; tenemos un grupo de Haití de Santo Domingo; "Los Tambours" de Barbavento de Venezuela; New Orleans con un grupo de vientos (como una paipayera); otra vez vendrá Besce, y Bonatre", adelantó Paco de Onís a El Universal.

Presentaciones y foro

"Queremos, la noche del domingo, hacer una presentación de los ballets folclóricos en el Centro de Convenciones; y además de esto estamos preparando un foro que no se pudo realizar este año sobre aspectos de la música del Caribe, con personas destacadas en el campo cultural como el director de la Compañía de Baile de Jamaica, un señor de Montserrat; Martha Moreno Vega, quien dirige en New York un Centro Cultural del Caribe; y Manuel Zapata, entre otros", explicó el director del Festival.

Paco de Onís recalco que el propósito de efectuar un foro cultural sobre el Caribe paralelo al Festival no es nuevo; "siempre había sido nuestra intención porque cuando se celebra el Festival hay gente que está metida en él y sabe mucho de la música del Caribe, entonces pensamos que así como hay tanta gente bailando, es bueno tener a esas personas en un foro, que se hablé, que se conozcan, se integren. En Martinica, por ejemplo, tienen ahora en la primera quincena de diciembre un Festival de Música Popular al cual irán tres grupos de otros países que se conocieron

Los precios

Con respecto a las críticas recogidas y publicadas por este redactor de El Universal sobre el precio de 500 pesos para la boleta del pasado Festival, De Onís dijo que en 1984 quedarán a 800 pesos debido a la inflación y al espacio limitado de la Plaza de la Serrezuela. "Pero en compensación tendremos presentaciones gratuitas durante el curso del Festival, informó Paco De Onís, en las tardes llevaremos a las agrupaciones a lugares como la Plaza de la Aduana, la Plaza de la Marina, donde mucha gente podrá verlos gratis ya que no todo el mundo cabe en la Serrezuela, donde queremos continuar haciéndolo para que no se pierda la tradición y el Festival esté siempre en el Centro de la ciudad".

Grupos colombianos

—¿Quiénes conformarán la representación colombiana en el III Festival?

—Vamos a tener al Conjunto Folclórico Colombia Negra, al "Son Palenque". Francisco Zamagné está preparando un grupo para traer, un grupo de San Andrés, y tenemos que escoger a un grupo de Cartagena.

—¿La representación colombiana viene por su cuenta o es invitada como las demás?

—Ellos vienen por su cuenta; es decir, les damos transporte, alimentación, hotel pero no les pagamos por la presentación porque en el Festival no se le paga a



Aspecto del Festival de Música captado por Ilyvia Dely en maris pasado.

conviene porque tienen la oportunidad de hacerse conocer sin que les cueste nada venir; y esto también es una ventaja para nosotros y para el público cartagenero, ya que si hubiera que pagarles el Festival tendría gastos muchísimos más altos, anarcendiendo el precio de las boletas. Por eso el Festival lo realiza una Corporación sin ánimo de lucro, no una entidad comercial, y quizá por esto continuamos arrastrando un déficit de 2 millones de pesos desde el primer año, pese a los auxilios. Se perdió y la recuperación económica lograda en el segundo Festival alcanzó para cubrir el déficit del primer año, y quedar de nuevo con déficit de 2 millones, pero esperamos que ahora en el tercero se consiga cubrir los gas

20 de noviembre 1983. El Universal

Anuncia Paco de Onís: 12 países del Caribe en el Tercer Festival de Música del Caribe

Noticia

Alguien quiere saber...

Hemos visto algunas fotos de Zsa Zsa Gabor en las que no luce muy bien. ¿Ha estado enferma?

No en el sentido que usted piensa. Zsa Zsa recientemente fue fotografiada por la Revista Life usando un vestido de día y sentada en un pony de polo. La foto fue presumiblemente exhibida para descubrir la reciente notoriedad de la Gabor como una jugadora de polo en Palm Beach. La toma dejó enferma a Gabor, pero no en un sentido literal. Ella afirma que la fotografía la hizo lucir como el trasero de un caballo, así fue como ella se expresó. Gabor: no le gustó la fotografía.

Hemos oído que contrataron a una doble para la finada Natalie Wood, con el fin de poder terminar su última película. ¿Puede decirnos quien es la doble y si realmente se parece mucho a Natalie?

Después de que Natalie se ahogó, en Nov. 29 de 1981, momentaneamente se pensó en contratar a una doble para llenar algunas escenas en "Brainstorm", la película con presupuesto de 17 millones de dólares que estaba ella haciendo en el momento de su muerte. Pero después se decidió simplemente reescribir las escenas faltantes en lugar de usar a una doble. Natalie había, afortunadamente, terminado todas las escenas dramáticas claves. "Brainstorm", dice el director Douglas Trumbull, es "100 por ciento Natalie Wood".



Vuelve McGregor

El espectáculo musical de fin de año lo constituye definitivamente la presentación el próximo viernes en el Circo Teatro La Serrezuela "rey del reggae", el artista jamaicano Freddy McGregor, invitado a esta oportunidad para cerrar el fin de año en Cartagena con un "festival" de música del Caribe. McGregor fue el primer triunfador del Festival de Música del Caribe, que tiene como sede la ciudad desde 1982. El "rey del reggae" vendrá a Cartagena con su grupo musical, el mismo que lo acompañó en sus presentaciones en el Primer Festival de Música del Caribe. La orquesta Cartagena Indias actuará al lado de Freddy McGregor en el cierre de año en La Serrezuela.

23 de diciembre 1983. El Universal

"Vuelve McGregor". Presentación del cantante de reggae Freddy McGregor como preámbulo al próximo Festival de Música del Caribe. (Es publicada en los tres días siguientes)

Noticia



1 de marzo 1984. "El Universal Festival de Música es la toma del Caribe en Cartagena"

El Universal

14 INFORMACION ESPECIAL

COORDINACION
 Jorge García Vela
 Y
 Lucía Merino
 Toledo



Festival de Música del Caribe

Foto:
 Manuel V...
 y
 Manojé P...

Ayan Van Martinica busca sus raíces Caribes

por JORGE GARCÍA VELA

El grupo Ayan Van, formado por músicos martiniqueses de ascendencia caribeña, busca sus raíces en la música tradicional de los pueblos del Caribe. El grupo, formado por músicos martiniqueses de ascendencia caribeña, busca sus raíces en la música tradicional de los pueblos del Caribe. El grupo, formado por músicos martiniqueses de ascendencia caribeña, busca sus raíces en la música tradicional de los pueblos del Caribe.

Dice Fanny Augiac "El festival, verdadero instrumento de integración"

La Sra. Fanny Augiac, directora del Centro Cultural de la Isla de Martinica, afirma que el Festival de Música del Caribe es un instrumento de integración y que permite a los músicos de diferentes países del Caribe conocerse y trabajar juntos.



El Grupo Ayan Van, de Martinica. El músico de primer plano, Martinico, busca sus raíces en la música tradicional de los pueblos del Caribe.

Skay Reggae Música de adolescentes pobres

En las ciudades del Sur y el Sur-Oeste de Jamaica, un grupo de adolescentes pobres ha creado un estilo musical llamado Skay Reggae. Este estilo surge de la necesidad de expresarse y de encontrar una voz propia.

RESTAURANTE LOS PINOS

LA OFERTA COMIDA TÍPICA E INTERNACIONAL A PRECIOS POPULARES EN AMBIENTE FAMILIAR

Los esperamos para tener el gusto de atenderles

En San Juan W. 8-141 Tel. 0-54
 Calle de Chorro Bolognini,
 CARRIZOSA GUAYAMA



Fanny Augiac, directora del Centro Cultural de la Isla de Martinica, afirma que el Festival de Música del Caribe es un instrumento de integración y que permite a los músicos de diferentes países del Caribe conocerse y trabajar juntos.



"RANCHO GRANDE"
 TODO EN ASADOS
 CHURRASCO
 CARNERO TIBON CARNES SOBRESADO
 24 Horas de servicio
 Catorce Avenida 1° N° 11-240
 Tel. 44-291
 "SERVICIO DE DISCOTECA"

15 de marzo 1984. El Universal
 Completa información sobre el Tercer Festival de Música del Caribe, desde el inicio hasta el final. (Es publicada en los cuatro días siguientes)



19 de febrero 1985. El Universal
 Gobierno departamental apoya Festival de Música del Caribe”.
 Noticia



28 de febrero 1985. El Universal
 Organización Festival de Música del Caribe”.



1 de febrero 1985. El Universal

Programación cinematográfica: "Gracias Dios es viernes" Cineclub Victoria internacional.

oficialismo obedece solamente a...

Radio-Cine-Club Victoria
PELICULAS PROGRAMADAS POR SUS
OYENTES
PRESENTA:

MIERCOLES DE BUEN CINE
★ TEATRO COLON- 9: P.M. ★

ha parado el
romance que fue
tan divino



ROBERT REDFORD,
MIA FARROW...

EL
GRAN
GATSBY

Dirigida por JACK CLAYTON.

**UNICO
DIA**

Boletas Imágenes (Bocagrande)
Discolandia (Calle Román) \$150.00

☆☆☆☆☆☆

PROXIMO MIERCOLES 27
MAS ALLA DE LA NOCHE”

una historia de poder, dinero y sobre todo amor!

 **Victoria Internacional Estereo**
NUEVA RADIO! ... EN CARTAGENA

20 de febrero 1985. *El Universal*

Programación cinematográfica: “Mas allá de la media noche”. Cineclub Victoria Internacional.

Publicidad



9 de abril 1985. El Universal


Programación cinematográfica: "La chica del adiós" (Good bye girl). Cineclub Victoria Internacional.

CONTINUA EL BUEN CINE EN CARTAGENA!
MIÉRCOLES DE BUEN CINE EN EL TEATRO COLÓN

REGRESO SIN GLORIA (Coming Home)

La película de Hal Ashby en donde muestra la realidad de la destrucción sentimental, física, y mental de la gente que regresó de Vietnam!

Con: JANE FONDA, JOHN VOIGHT y BRUCE DERN



CONTRASERIAS GANADORAS:


3744	2744
0020	1001
3193	224E
1476	0696
0901	1361
2101	1401

Reclamar premios en Edif. Bco. del Comercio 7o. piso (Vict. Int. Est.)

REGRESO SIN GLORIA ... Un hombre que creía en la guerra, otro hombre que no creía en nadie y una mujer que creía en los dos!

Miércoles 17 de abril 9:00 P.M. Teatro Colón

Presenta:

Radio Cine Club Victoria  Películas programadas por nuestros oyentes

Boletas: VIDEO ROSA (Av. San Martín) y DISCOLANDIA (Centro- Calle Román)

PROXIMO MIÉRCOLES 24 ABRIL **"MOMENTO DE DECISION"**

15 de abril 1985. *El Universal*.

Programación cinematográfica: “Regreso sin gloria”. Cineclub Victoria Internacional.

Capítulo 2

Memorial radial “solle” y sectores populares en Cartagena

El propósito general de este capítulo consiste en llevar a cabo el análisis de la información recolectada a través de la relación entre las categorías prácticas y las categorías teóricas correspondientes a la experiencia de la recepción radial “solle” en Cartagena entre los años 1975 - 1985. Se trata de un período de transición entre dos etapas de la historia social de los medios, como son: etapa de desarrollo (1960 - 1980) y la etapa de reconfiguración (1980 hasta nuestros días) (López De la Roche, 2003). De manera, pues, que el entretiem po en que emerge el “solle” contiene marcas y dinámicas sociales que se caracterizan por la expansión y la renovación urbana en Cartagena, la nueva oferta identitaria y de contenidos de los medios y el advenimiento de nuevos artefactos tecnológicos para el ámbito doméstico. Sistematizar

la experiencia de la formación de la recepción “solle” en Cartagena se organiza en tres instancias de análisis.

En primera instancia está la relación entre memorias de la recepción radial “solle” y sectores populares en Cartagena. Analizar este aspecto, implica aproximarnos a la experiencia de recepción a través de ciertas categorías establecidas por la profesora argentina María Cristina Mata, en su investigación canónica (Sunkel, 1999) “Radio: Memorias de la recepción: aproximaciones a la identidad de los sectores populares”. Las categorías son: esfera del consumo material; acceso al consumo cultural; acceso al saber; y, vínculo - a nivel popular - de la radio a un imaginario de dignificación. Se trata de cuatro grandes aspectos que pretenden comprender cómo ocurrió la formación social de un grupo de receptores, que se hicieron llamar “solles”.

La segunda instancia de análisis se refiere a las dinámicas urbanas que se suscitaron en la década estudiada. Dichas dinámicas establecidas por Jesús Martín Barbero (1994) sirven para comprender las formaciones sociales desde la modernidad, la desterritorialización y la hibridación. Se trata de tres ópticas que se imbrican y facilitan la referencia de ciertos acontecimientos que tienen que ver con la secularización de la sociedad, la virtualización de los territorios y los sentidos emergentes de los intercambios entre los distintos grupos sociales.

La tercera instancia de análisis tiene que ver con la formación de la identidad “solle” a partir de su relación con la llamada música - mundo. Una relación que se caracteriza por el fenómeno de interpelación (Vila, 2001) el cual vislumbra los vínculos entre el mundo de los contenidos musicales y el mundo de la audiencia. Vínculo que consiste en la lectura - vista como práctica musical - que hacen los públicos para construir, a partir de ahí, su identidad la cual se pone en escena de la vida cotidiana.

Con estas tres instancias de análisis se arrojarán ciertos resultados que serán insumo para teorizar la formación social de un público juvenil en el período señalado.

El público es un invento social. De manera que el público “solle” es resultado de un aprendizaje que ocurrió a partir de la recepción de un tipo de música y sus implicaciones, las cuales se practican en la vida cotidiana de los sujetos en diversos ámbitos como los domésticos, los escolares, los barriales y los festivos. Para comprender cómo se inventó el “solle” en los sectores populares de Cartagena, utilizaremos las categorías de recepción establecidas por la profesora María Cristina Mata (1999) y, de esta forma, poder construir un discurso verosímil que facilite la emergencia de un referente social y cultural que nos de cuenta de la memoria que se tiene sobre la radio. “Una memoria que, al decir de Jesús Martín Barbero, no es la que ‘podemos usar, sino aquella otra de la que estamos hechos. Y que no tiene nada que ver con la nostalgia, pues su función en la vida de una colectividad no es hablar del pasado, sino dar continuidad al proceso de construcción permanente de la identidad colectiva” (Martín – Barbero, 1987; Mata, 1999). De manera, pues, que se tendrá puesta la atención más sobre el proceso que sobre el objeto, con el fin de organizar la memoria de dicho invento social y para ello las categorías prácticas dadas en los testimonios resultan medulares. Los informantes claves son Tiberio Zuñiga, artista popular; Irina Mercado, docente; Emiliano Cuervo, músico; Ángel Thorrens, empresario y Amaury Sotomayor, comerciante.

Material “solle”

Esta es una categoría que significa en concreto la posesión del aparato de radio, lo que Mata relaciona, a su vez, como evidencia del ascenso social, que se asocia a producto del trabajo y a la mejoría

material. Se debe tener en cuenta que la investigación de Mata se inscribe en la etapa de consolidación (1930 - 1960) en cuanto historia social de los medios se refiere. Esto explica en buena parte, porqué el aparato de radio significaba ascenso social, en la provincia de Córdoba en Argentina. Para mediados de los años setenta en Cartagena, la disponibilidad de aparatos de radio era lo suficientemente común como para presentarse en varios ámbitos: en los barriales, con los llamados picós y con las grabadoras portátiles; en los domésticos, con los equipos de sonido y, en otros ambientes, con las radios portátiles de los autos y los buses de transporte urbano.

De manera que la esfera del consumo material, aquí lo asumiremos como consumo de acetatos o discos, así como casetes, los cuales se constituyen en formatos de archivos de tipo análogo que materializan la práctica musical, en su momento. Más allá del acceso del consumo de estos formatos de archivos, aquí interesa pensar sus implicaciones sociales, lo que, en términos de María Cristina Mata, constituye la experiencia popular en cuanto gustos y aficiones preexistentes (1999). De modo que el análisis apunta a comprender el mundo previo a la emergencia de la identidad, la memoria y las manifestaciones del mundo “solle” en los jóvenes de los sectores populares de Cartagena.

La esfera del consumo material y su relación con el mundo preexistente de lo “solle”, en los sectores populares de Cartagena, se caracteriza por la precariedad de recursos económicos y las manifestaciones de la pobreza en general. Al respecto Tiberio Zuñiga nos dice:

Ricardo Chica: ¿Y en qué barrio naciste?

Tiberio Zúñiga: barrio Manga. Por ahí en el sector donde vivían ‘Los chinches’, y ahí me desplazaron de pequeñito a Bazurto...a la bajaita del puente. Ahí había una zona donde están los astilleros. Entre esas dos partes fue mi niñez. Luego me mudaron para la zona del 20

de Julio que queda bajando por Daniel Lemaitre. De Daniel Lemaitre, ya creciendo, pasé a Santa María, y de ahí en adelante pare de contar.

RC: Con respecto a la época de la infancia, ¿Qué pasaba en tu casa? ¿Con quién vivías? Y además, ¿Cuáles eran los momentos del año que más te gustaban?

TZ: Bueno, la verdad yo siempre viví con mi mamá, porque mi papá no vivía con nosotros

RC: ¿Cuántos eran?

TZ: Nosotros éramos siete hermanos, y entonces, nosotros vivíamos con mi mamá y ella trabajaba muy duro para mantenernos porque mi papá no vivía con nosotros. Y me acuerdo que uno se acostaba con un vaso de agua e’ panela con un pancito y con eso se pasaba la cena...hasta el día siguiente. Y esa pobre señora en la noche echándole fresco a uno, - porque no había abanico ni nada de eso- hasta que se durmiera el último hijo. En ese tiempo, me acuerdo entre Manga y Bazurto... ‘La cuchilla’, recuerdo que había una señora que le decían ‘La carioca’, nosotros le teníamos miedo a ‘La carioca’. Cuando llegaba ‘La carioca’ al barrio todo el mundo se metía en la batea o debajo de la cama hasta que a ‘La carioca’ le diera la gana de irse del barrio. Si se duraba todo el día, nosotros durábamos todo el día ahí metidos, sin comer, nadie salía...y si se ahogaba, mejor ahogarse... (risas), porque era un pánico terrible el que se le tenía a esa señora. Era una mezcla entre loca y persona problemática, agresiva, y ella no podía ver un niño en la calle porque lo comenzaba a castigar. Entonces, recuerdo que en esa época lo que se escuchaba era la música de Alfredo Gutiérrez, toda esa serie de música, pero había muy poca influencia folclórica la que yo escuchaba en ese tiempo, sino puro vallenato y uno que otro tropical de la época y esas cosas.

Tiberio Zúñiga nos arroja una serie de pistas significativas sobre las condiciones preexistentes al mundo del “solle”, en cuanto las condiciones materiales y, en su testimonio, resultan evidentes

los problemas nutricionales, el abandono por parte del padre, las precariedades de la vida diaria en general. “La Cuchilla” era un sector tugurial que, a principios de la década de los años setenta, quedaba debajo del puente que comunica la isla de Manga con la parte continental del barrio El Bosque. De manera que el paisaje del mencionado sector consistía en una calle con ranchitos de madera, cuyos patios daban hacia la ciénaga de Las Quintas donde, en aquella época, se practicaba la pesca artesanal con frecuencia. En su condición tugurial, La Cuchilla no contaba con alcantarillado, ni con servicio de agua potable como, en efecto, ocurría en gran parte de la ciudad. En ciertos apartes de la entrevista, Tiberio señala distintas experiencias barriales en otros sectores distintos a La Cuchilla, que presentaban condiciones un poco más favorables. De otra parte, el informante clave Amaury Sotomayor nos describe recuerdos de su primera infancia respecto a lo que significaba un barrio como Torices, sector El Papayal en diversas épocas del año.

Amaury Sotomayor: Bueno a mis años, hablándote ya en el 70, cuando tenía cinco años completicos, siempre anhelaba llegar la Navidad, la época decembrina, lógico por los juguetes, por la brisa. Tantas, cosas que uno pequeño anhela y que son cosas que uno quizás no puede tener, por como tu vivías en aquellos tiempos, por no tener un juguete de cuanto o digamos el mejor, pero si una carretica de palo, un bus de palo, un caballito de palo. Épocas que uno dice caramba son del ayer y son años que tu recuerdas que son grandes, maravillosos aquellos tiempos, pero son los que te quedan marcados, no marcados de malas cosas, de malas experiencias sino de cosas inolvidables, como cuando tu salías vestidito de tu casa y de repente... era el tiempo de tu cabello ¿no?, que era la gran forma de peinarte que era la famosa manteca negrita, la empolvada, eso era como que quedabas tu marcado porque era lo que había en tu casa ¿Me entiendes? Y al recordar esas vainas le llega a uno la nostalgia, de recuerdos gratos que tú dices: nojoda. Dios mío qué cosas pasadas, cuando tu vas de

repente a la tienda del vecino o a cinco cuadras y llegas y le preguntas señor Parodi un $\frac{1}{4}$ de manteca, cuatro onzas de azúcar, media panela, media tapa de coco, una salsita, una pimienta y venías con tu bolsita a tu casa nuevamente porque eso eran los mandados de aquellos tiempos. No había súper mercado no había ná' de esas cosas y más cuando en tu casa tienes que comprar agua para bañarte, para comer. ¿Por qué en mi casa no había agua? Había agua a cinco casa más y nos vendían el balde de agua, el tanque de agua a cinco centavos. Había que traer doce latas para llenar el tanque más grande, en esa época los buses de Torices eran todos de madera, no había el sparring que está hoy en día, el torniquete que pasabas de laito para que al chofer le pudiera quedar algo y veías tu a ese bus. Una de las cosas que más recuerdo de esa niñez es cuando logré pasar el puente de madera de Chambacú de la mano de mi mami hacia el centro amurallado. Cuando tu alcanzabas a mirar los famosos personajes: el que vendía la griega, el renombre de un loco conocidísimo ya no está, esa gente ya no están, lógico ha cambiado esta vaina bastante. Pero esos años yo les diría que son maravillosos, cuando tu vivías en ese entonces. Si de pronto había algún problema, alguna vaina entre pelaos, había trompá corrida y los papás de cada uno nos pegaban y nos decían: “vengan a hablarse”. Y si te decía alguien en la calle “ve a la casa, vaya para allá”, uno iba como un cordero porque hacía caso al vecino más cercano, al más lejano con mucho respeto suavcito sinceramente, esa época llena de nostalgia tanto, que tu podías tener en ese entonces lo que podías tener, de ropa, de un juguete y hasta alimentarte. Y de repente tu sales al patio de tu casa que da al famoso lago y miras al fondo ya desaparecido Chambacú. O sea, mi llave es una vaina tenaz, cuando ya no hay nadie de ese famoso barrio donde estaba la pobreza, la gente que vendía rico mondongo, la gente que vivía de matar el ganado y rebuscarse, que quedaba ahí el desierto a recoger huesos para vender a pie descalzo, era un camino de llegar a una bomba de gasolina a buscar el gas, para tu cocinar en tu casa con tu abuelita. Son cosas que caramba te llegan,

te marcan cuando miras hacia atrás sacando una cuenta de edad de hoy en día y dices que no tengo hoy en día, pero que hacen hoy en día la tranquilidad de aquellos tiempos.

Amaury Sotomayor relata un paisaje barrial propio de la Cartagena del primer lustro de los años setenta. Un paisaje dado en un barrio que se caracteriza por la arquitectura republicana popular, cuyas calles eran destapadas y sus fronteras estaban marcadas por el agua, en este caso, el lago del Cabrero. En el marco de este paisaje barrial, las actividades cotidianas arrojan una buena idea de en qué consistía el mundo popular preexistente al advenimiento de las prácticas y la identidad “solle”. Actividades cuyos referentes urbanos están en la tienda, los buses o el vecindario entre otros. Más adelante veremos la relación de este paisaje barrial con la música. Por ahora registraremos otro testimonio, correspondiente al del informante clave Ángel Thorrens quien instala buena parte de sus recuerdos en el barrio Piedra de Bolívar y su relación con la zona de tolerancia de Tesca.

AT: Ah bien. ¿En la casa qué se comía? Yo tenía una abuela que nos crió como a 20, 30 primos, allí en la casa. Mi abuela era experta en bollos, ella hacía bollos.... Para bola a esta historia: todos los días uno tenía, algunos de los nietos tenía la obligación de ayudar ya sea a moler o en la tarde a limpiar el maíz sacarle el ojito, en la mañana molíamos ya sea antes de salir pa'l colegio o en vacaciones. Todos los días hacia bollos, eso un bollo molido y después creo que era licuao, licuao no, colado. Entonces el bollo salía limpiecito blanco, entonces lo hacía en cierta época de cosecha, con la tuza verde entonces cogía el saborcito dulce del maíz. Eso era un bollo mortal uno con ese bollo, desayunaba, almorzaba y cenaba solito no necesitaba queso marica, no necesitaba. No, no eso era una maravilla, con esa vaina la abuela nos crió, porque ella también quedo viuda, los tíos malgastaron la plata y nos tocó luchar allí con ella. Ella criándonos a todos un poco de sobrinos y nietos... En cierta época tuvimos la oportunidad de ir a vender bollo a Tesca ... Entonces eso era un espectáculo me entiendes... 3 o 4 primos nos

íbamos para Tesca cada uno con su bolsita de bollos y nos metíamos todas la mañanas, cuando las putas estaban durmiendo. Entonces nosotros llegábamos con bollo y con mango biche y nos dejaban entrar. Entonces como ellas todas dormían allí, desnudas y la vaina... eso era un espectáculo, otras se estaban bañando con las mangueras en el patio y tronco de patio bonito de todas esas mansiones que tenían allí estos empresarios, en la zona de tolerancia de Tesca, entonces nos fuimos. Nosotros éramos los reyes en la mañana allí. Eso era impresionante esa vaina (risas), allí también escuchábamos música, por supuesto allí había una influencia de música de moda bárbara.

RC: ¿Qué música se cantaba en Tesca?

AT: Fíjate en Tesca, había salsa, mucha salsa y bueno, por ejemplo había Ray Bar, que era el mejor bar de salsa eso era salsa digamos cien por ciento desde que arrancaba y tal, entonces Ray Bar era para gente selecta, para gente conocedora de salsa. Mientras que, por ejemplo El Club Verde... estaba El Club Verde habían 2 o 3 grandes. El Club Verde ya era como más crossover, entonces había lo tropical, también estaba la orquesta, cantaba Joe jovencito, cantaba Juan Carlos pelaito, Juan Carlos Coronel cantó pelaito, de 10 años, 12 años lo llevaban y lo sacaban. Joe también joven 16, 17 años ya cantaba allí. Julio Alandete de los de aquí, pues, Richy, Adolfo Echeverría, Nelson Mayorales de Barranquilla que era una orquesta muy buena, Pacho Galán venía también y el Club Verde. El Príncipe, que quedaba al lado, el dueño del Club Verde era el mismo dueño del Príncipe que era de apellido Jiménez.

RC: Pero tu toda esa música la capturabas a esa hora de mañana.

AT: No, de noche como éramos vecinos nosotros nos parábamos afuera a oír, ya no vendíamos nada simplemente nos parábamos donde venden los fritos en toda la Avenida Pedro de Heredia a mirar todo el ambiente y a oír y esa era la música. Había uno que otra vez que uno entraba por ejemplo, ahí vendían comida, vendían que el

asado, la ensalada y unas vainas bacanas. Entonces uno se tomaba el pretexto de que uno iba a comprar comida, entonces uno se metía pero temprano 9, 10 de la noche todavía la onda no estaba fuerte, estaban todo ese poco de mujeres lindísimas. Allí, entonces uno entraba daba un rodeo y tan lo dejaban, uno entraba pero lo sacaban enseguida, entonces yo conocía la vida nocturna ahí. Había un man, que le decían El Chavelo que cocinaba, El Chavelo era un bailarín, también el verraco, era chef y era maricón. Entonces El Chavelo era un bacán, era un negro hijodeputa, bembón maluco, pero tablúo y era gay pero una vaina famosa, porque era un man muy talentoso. Era amigo de todo el mundo era amigo de la calle, del vendedor, del artista, de las putas, el man era el referente para cualquier maldad, era amigo de los policías. Los policías primero llegaban a donde El Chavelo antes del dueño o antes del portero, tenían que primero saludar, entonces El Chavelo tenía una ventana para la calle, porque él vendía las ensaladas también pa' la calle que la carne pero él vendía para adentro, entonces nosotros nos hicimos amigos del Chavelo porque era la figura.

RC: ¿Y dónde estaba El Chavelo?

AT: En El Príncipe, él venía escalando y después en El Príncipe que era lo más hijodeputa, que vaina elegante nojoda...

RC: ¿Y qué contacto tenías con El Chavelo que recuerdes?

AT: Con el Chavelo, bueno la comida.

RC: Lo viste bailar...

AT: Si claro él bailaba, allí trabajando y cuando ponían un disco que lo tocaba a él chan ran chan no y allí y todo el mundo "Wuoh" y en las medias noches no sé si él bailaba, no sé si de pronto hacia un show con unas de las putas bailarinas que entrenaban, porque entrenaban viejas pa' bailar, de pronto venían de Cali alguna vaina, Chavelo participaba en los bailes, él era bailarín y el man alto y esbelto... bueno eso es lo que recuerdo.

Como podemos ver Ángel Thorrens nos brinda un testimonio lleno de pistas muy significativas sobre la interacción entre dos barrios. Se trata de la proximidad geográfica del barrio Piedra de Bolívar y la zona de tolerancia de Tesca. Dos sectores separados por la Avenida Pedro de Heredia. Cruzar la frontera implicaba entrar al mundo de la noche, aunque fuera de día. Un mundo que está muy marcado por los significados de la música salsa y sus actores practicantes: no sólo músicos y orquestas sino también las prostitutas, la policía, los cómplices, los sujetos de gran popularidad como el referido Chavelo. Lo anterior constituye otro aspecto de la situación preexistente al advenimiento de la identidad “solle”, la cual también está mediada por una música que tiene un origen anglo y que, podemos anticipar, terminará formando parte muy importante del mundo nocturno, el cual, valga la pena señalarlo, se trasladará hacia el área de Bocagrande. El testimonio de Ángel Thorrens es recurrente respecto a las características de la vida cotidiana en los sectores populares de Cartagena y su significado. En otros términos, el código popular de la ciudad en el período estudiado estaba fuertemente mediado por el acontecer barrial donde ciertos lugares eran claves en el proceso de formación que se hacía en la calle: como la esquina, la tienda, el lago, la avenida y el caso especial de Tesca. La calle también presenta personajes que gravitan en un universo - vecindario. Allí habitan los tenderos, los choferes, los enfermos mentales, los vendedores ambulantes entre otros perfiles y oficios propios de la época. Se destaca, también, la importancia de la música en muchos aspectos de la vida cotidiana lo que podrá verse con más claridad al referirnos al acceso material de sistemas de archivo musical, reproducción y circulación de la música a través de discos, picós y equipos de sonido.

RC: ¿Y esa música la escuchabas tú de donde? Es decir, ¿De alguna radiola, de un radio, de algún vecino?

Tiberio Zuñiga: Bueno, los picós existen desde hace tiempo. Cuando eso, los picós eran diferentes a los de ahora, eran un solo cajón

y en ese cajón tenían unos siete u ocho parlantes. Y la gente contratava esos picós, un vecino que cumplía o que quería tomarse unos tragos, contratava el picó, lo ponía en la puerta y allí llegaban los demás vecinos a compartir con ellos. Y uno de niño se integraba, pero para ver cómo era, qué hacían, cómo se embriagaban, cómo bailaban, qué escuchaban, y uno iba de cierta forma asimilando la costumbre de la época, uno iba como que asimilando las cosas.

RC: ¿De qué picós te acuerdas en aquella época? Y ¿qué días los ponían?

TZ: Bueno, en ese tiempo, en 'La cuchilla' no me acuerdo. Recuerdo cuando llegamos al Espinal, calle nueva del Espinal, que fue mi tercera parte de recorrido. Siendo niño...todavía pequeñito, todavía me acuerdo que había un picó de un señor de apellido Torres, que vivía en Nariño (barrio)...no se, no me acuerdo exactamente del picó. Es más, el marido de mi tía, se lo llevaba, contratava ese picó, porque él trabajaba en el Terminal cuando eso. Entonces, el picó quedaba de un día pa' otro, entonces, yo venía y me paraba en la madrugaba y conectaba el picó atrevidamente y cuando sentían era la bulla (Risas). Yo prendía el picó porque eso iba asimilando, y ver a esa gente del Terminal, esa gente que compartía, le fui cogiendo amor a la música, le fui cogiendo amor a las costumbre de la época, y la fui entendiendo. O sea, yo me crié viendo las costumbres y aprendiendo porque yo siempre he sido una persona que miro la vida desde el lado positivo, desde niño me acostumbraron. Imagínate que nunca me he puesto un cigarrillo en la boca. Porque la costumbre el 31 (de diciembre) era entregarle a uno una botella de vino y una caja de cigarrillo, y con eso la pasaba uno. Entonces, yo cogía la botella de vino y la caja de cigarrillos comenzaba a regalárselas a mis amigos, y me tomaba la botella de vino, eso si duraba con una borrachera como de tres días, pero pienso que a veces las cosas no necesitan influenciarlo a uno, sino que uno las busca, no sé... o uno nace ya con esa tendencia, si me entiendes. Pero a mi nunca me llamó la atención fumar.

El picó en términos planteados por esta categoría de la esfera del consumo material, resulta medular porque implica la práctica colectiva de la música en los barrios de Cartagena. En la memoria de Tiberio el picó tiene un origen lejano y su presencia en la vida cotidiana es privilegiada por los sujetos que lo disfrutaban y le atribuyen un poder especial: el poder del goce. El picó, pues, implica la experiencia popular de la música en cuanto gusto y aficiones (Mata, 1999), tal y como lo señala Tiberio, en su proceso de apropiación de la operación del picó y, por tanto, postularse eventualmente en mediador de la fiesta. El ambiente festivo, a su vez, se constituye en un referente pre existente al mundo de los “solles” del cual, Tiberio nos ofrece pistas ubicadas en fechas especiales que transcurren cíclicamente en el calendario de la ciudad:

RC: De las épocas del año, ¿cual era para ti la más esperada?

TZ: Las Fiestas de Independencia de noviembre y la Virgen de la Candelaria. Como estábamos ahí mismo, para que lo llevaran a la procesión le compraban a uno ropa nueva. Y las Fiestas de noviembre en ese tiempo, que lo llevaban a uno a ver los desfiles de carrozas, lo llevaban a uno ahí...se podía disfrutar en ese tiempo. A uno lo llevaba entonces, uno esperaba esas fechas. Yo estando pequeñito, tendría unos 3 o 4 años, estaba en el 20 de julio y había un vecino que era conductor. A ese señor lo contrataron para conducir una carroza, y ese señor el día del desfile – yo estaba por ahí en pantaloncito corto, tu sabes, por ahí en la calle, sin zapatos, sin camisa: Entonces, le dice a mi mamá: “¡Señora Grego! Si quiere me llevo a Tiberio pa’ que me acompañe allá pa’ que vea el desfile, ajá él va conmigo en el carro, ahí dentro” ...y me montó y me llevó. Cuando montaron a la reina, me acuerdo que era la señorita Norte de Santander, cuando iba en el desfile, miró hacia abajo y me vio ahí metido, y entonces ella le ha dicho al conductor: “¿Y el niño por qué lo tienen ahí dentro?...no, porque de pronto se cae ahí afuera (respondió el conductor). No, súbelo para que me acompañe, para que sea mi edecán”. Y cuando eso, ponían a unos militares de

edecán. Y me pongo yo, y ella bailando y me dice: “Baila, baila”, y me fajo yo a bailar, y el edecán se bajó (risas). Se bajó porque perdió protagonismo, porque todo el mundo gritaba: “¡El niño, el niño!”, y a esa reina le valieron muchos puntos ese hecho, o sea, porque en el desfile todo el mundo estaba pendiente de esa ‘inyección’, de que ella hubiese hecho eso, como si ella lo hubiese preparado...y eso fue espontáneo...y yo bailando, pero bailando inocente, porque no sabía que estaba causando un impacto en la gente. Y eso fue, bueno, impactante pa’ mi. Y a mi poco a poco, como que busca la parte esa de la fama...porque en cualquier lado, donde yo me meto, desde niño, siempre...espontáneamente ha resultado algo en que lo yo que hago le gusta a la gente.

Este aspecto del testimonio de Tiberio Zúñiga nos facilita vislumbrar la dimensión festiva en un nivel más allá del barrio. Se trata de una experiencia popular que implica la ciudad en todos sus sectores sociales y su participación en una celebración capaz de congregarla toda, en aquella época en especial. Esta experiencia en particular, en la infancia de Tiberio, lo ubica - casualmente - en el centro de la fiesta - ciudad. Se trata de una experiencia muy vigorosa en cuanto la convergencia de los mencionados sectores urbanos organizados en estratos socioeconómicos, marcados por una fuerte dinámica de exclusiones culturales, raciales, materiales. Una convergencia donde se ponen en la escena festiva elementos de carnavales y reinados. A continuación veremos testimonios que complementan el relato del acceso material a la música y sus medios.

Ángel Thorrens: En aquella época yo tenía una prima que era como la líder, por cierto la ví ayer en una misa de 9 días de mi tía, ya está bastante mayor pero se mantiene allí, ella era la líder y yo escuchaba las baladas románticas de la época, ella era muy de Roberto Carlos, muy de Camilo Sexto, Armando Manzanero que ya estaba cantando en esa época, pero hay otro que se llama...

RC: De Argentina...

AT: Pero no, te hablo de aquella época especial hay un tal Rodolfo pero no Rodolfo Carlos sino “Por que tus errores me tienen cansado, porque nuestra vida ya todo ha pasado, no” (Cantado), ese man se llama... Bueno ese era el artista de moda es como Roberto Armando, Armando Roberto él es famosísimo, entonces a mi me cautivaba eso

RC: Esa música la escuchaban a través de qué medio

AT: Había una emisora en aquel entonces que se llamaba la Voz de las Antillas. Había un personaje llamado Arturo Zamudio, Arturo Zamudio era promotor de disco CBS un cachaquito que tenía una voz preciosa una cosita, ese señor todavía existe, él está en Barranquilla para gerente de la costa de una casa disquera todavía, él se quedó en ese mundo y Arturo Zamudio venía a promocionar los artistas de su disquera y se quedó haciendo un programa todos los fines de semana; me acuerdo de Jimmy Méndez también hizo radio musical.

RC: En la casa alguien tenía alguna radiola, alguien compraba discos, hacían fiestas en la casa.

AT: En la casa nadie compraba discos, había una radio donde se escuchaban las emisoras. Frente a la casa donde vivíamos, había un señor que tenía un equipo de sonido, todos los fines de semana ponía música y él si era el gran coleccionista de la cuadra, después tuve un amigo llamado Germán Pérez, ese era coleccionista y trabajaba. Era piloso, el bollito y la vaina y ese man yo diría que era uno de los creadores del movimiento “solle” en esta ciudad, Germán Pérez

RC: ¿Germán? ¿en qué circunstancia lo conociste en qué barrio, en dónde?

AT: En el barrio España, él era un tipo bacano, muy pintoso era mono, ojos gateado, era el man como el bolloncito, él era el novio de las pelas más lindas de la cuadra, de una Villareal una pela muy linda todavía está por allí, una cincuentona un mujerón. Entonces él tenía

la particularidad que él estudiaba y trabajaba, entonces, él siempre estaba a la moda era como un referente para el resto de los pelaos de la cuadra o del barrio “erda” este man es un bacán y tal y él se entregaba a las amistades y uno también.

RC: ¿Por qué crees que es el precursor de la cosa?

AT: Porque cuando ya empezamos a llegar al centro, que era el punto de encuentro de todos los colegios de todos los estudiantes yo descubro que el man es famoso en los demás colegios, él estudiaba en el León XIII, entonces el man en el León XIII que no era mixto, el man lo conocían en todos los colegios femeninos, entonces él era el de la musiquita y la vaina, cuando nosotros entramos al bachillerato, yo entré al Liceo Bolívar, creo que fue en el año 71 hice primero (de Bachillerato) el liceo tenía un concurso de la canción juvenil, entonces yo participé y en ese concurso participó mucha gente de Cartagena mostrando la tendencia de la moda, de la música por supuesto imperaba el tema de balada... el tema de las baladas románticas y la imitación o el seguimiento a los artistas de moda, los nacionales y los internacionales imperaba México y Argentina: Sandro, Leonardo Fabio, Juan Gabriel, de Venezuela Yango, uno moreno que se llama Ruddy Márquez, había de todos los colombianos.

RC: Y en ese concurso participaste tú, cómo te fue...

AT: Yo participé, habían mejores, entonces cuando yo capto cómo la gente ya estaba marcado por unos roqueros, entonces participar en ese concurso en el Liceo Bolívar para mí fue lindo fue maravilloso, porque descubrí enseguida que la gente se conectaba con la música y al conectarse con la música estaban en otro nivel, de los que se conectaban por ejemplo con el deporte o con otro tipo de actividades de fomento.

RC: Tú te acuerdas como se vestía Germán, cuáles eran esas particularidades de por qué el man era un bacán y era un referente en el barrio...

AT: Nosotros pusimos de moda unas camisas azules, eran unas camisas enteras manga larga pero azul electrizante, la otra camisa era zanahoria electrizante, la otra camisa era la roja electrizante. Una época cerca del amansa loco, que era un suéter en V que le llaman amansa loco, esos suéteres los usan los campesinos, los usaban los campesinos, entonces venían como del campo ese suéter se puso de moda aquí en aquella época, se puso de moda el Ché yo aprendí por ejemplo incluso todavía se, era tanta la fuerza que yo aprendí hasta artes graficas, entonces por ejemplo yo cogía el Ché...

RC: Aprendiste a dibujarlo... la silueta...

AT: Aprendí a dibujar la silueta del Ché con la estrella, la gorra la vaina.

RC: Estabas en el colegio todavía.

AT: Si, estaba en el colegio todavía, eso aprendí a estamparlo en las camisetas amansa loco, eso era una locura.

RC: ¿Dónde quedaba el colegio Liceo Bolívar?

AT: El Liceo Bolívar quedaba en la Pedro de Heredia donde queda hoy el Departamental.

RC: Y entonces ustedes cómo llegan hasta el centro, cómo era eso, qué los motivaba a llegar allá...

AT: En el centro quedaban el resto de colegios, todos los demás, entonces uno en el Liceo que por cierto era el mejor colegio de la época, incluso a nivel nacional, tenía dos jornadas una en la mañana y una en la tarde, yo estaba en la tarde yo entraba a la una... Yo hice allí primero y segundo... Uno iba al centro por el tema de las peladas... Todo lo que motivaba eso eran las mujeres... Entonces el centro tenía por ejemplo el colegio Lourdes, el Departamental, el León XIII de varones, El Liceo de la Costa era mixto, estaba la Esperanza, el Sagrado Corazón de Jesús ese colegio si tenía peladas lindas, ese colegio marcó en la ciudad, fuerte, Epifanía de Berdugo era la directora todavía está

viva, el tema era de que el colegio Liceo de Bolívar no era un colegio muy a la moda, era un colegio más que todo académico, era gente estudiosa, pero los colegios que andaban a la moda eran los del centro, lo de las peladas entonces la debilidad mía era el tema de la moda, el modernismo, el desarrollo, los avanzados eso era siempre mi cuento, mi debilidad y era natural, no era que lo buscaba sino que afloraba.

Con este testimonio tenemos la oportunidad de aproximarnos a ciertas prácticas barriales y manifestaciones que corresponden al cómo están implicadas las personas en la música, en especial los jóvenes. Así tenemos que tanto el picó, en ámbitos barriales y festivos, y la radio en ámbitos escolares y domésticos, se constituyen en aspectos concretos de la categoría de la esfera del consumo material. La música, pues, circulaba en la casa, circulaba desde la casa del vecino ubicado en algún lugar de la cuadra. De otra parte tenemos que, además de la música salsa, otra música que conforma la etapa preexistente al mundo “solle” es la referida a las baladas en español de la época en su expresión pop y que, hoy, el mercadeo discográfico la etiqueta como “música para planchar”. Además de las músicas salsa y balada pop en español, tenemos otras manifestaciones preexistentes que ocurren en la calle, en el centro de la ciudad y en los ámbitos escolares. Manifestaciones que se concretan en concursos, visitas o salidas. Otro aspecto importante son los usos amorosos de los jóvenes, los cuales eran motivos recurrentes para propiciar encuentros en el centro de la ciudad. Observemos otros aspectos de esta categoría:

Ángel Thorrens: Yo recuerdo la época de los picó, resulta que en esa época a pesar de estar muy pendiente a lo moderno, el tema de picó estaba muy de moda y nosotros, digo nosotros porque algunos amigos caminábamos la programación de picó en la ciudad. Yo por ejemplo iba a la Casa Rosada a ver lo que pasaba allí, yo iba a la Casa Verde que quedaba en el Pie de la Popa hoy queda, en esa casa queda Vehicosta; allí en Vehicosta había una casa verde allí ponían un pick

up, yo iba a Olaya, conocí el fenómeno del Perro con sus dos pick up de la época: Getsemaní y el Foco Rojo.

RC: ¿Cuántos años tenías?

AT: Yo tenía como 14, 15

RC: Entonces caminabas todo eso...

AT: Yo fui inquieto

RC: Qué era lo que tu buscabas, cuál era la programación que más valorabas o qué encontrabas allí...

AT: Yo encontraba por ejemplo una música muy rica, muy fuerte, esa música eso atrapaba, era una música que uno muy joven a pesar de que uno escuchaba la balada cierto y de pronto El Tabaco Rojo como una cosa no vista. Uno escuchaba salsa y también cómo que se conectaba, entonces, hay algo que de pronto la gente no lo sabe yo fui campeón de baile de salsa, yo competía con Miranda, yo competía con el Luna, yo competía con el Mata... pelaíto y me recorrí Cartagena y yo tenía mis ruedas de gente que me aplaudían bailando salsa y aprendí sacando cosas que yo ni me acuerdo.

RC: Ese contacto con la salsa es bien importante el contacto con el ambiente de los picó y de las casa donde vivían los picó, de la gente, tu tenías tus seguidores, que te acompañaban a las competencias y a las exhibiciones de bailes.

AT: Fíjate como entrábamos. La hacíamos primero afuera, cuando empezaban a poner los temas clásicos que uno dominaba con el baile uno empezaba y enseguida ran la rueda, entonces, sorpresivamente aparecía otro haciéndome sombra a un laito ran ran ran entonces la gente enseguida lo abría epa picó uno pra entonces se abrían, y ya el man me daba el frente y arrancábamos, entonces los picós, hacíamos la ronda los domingos en las tardes en las puertas.

RC: Había una disputa...

AT: Había un duelo elegante, un duelo lindísimo donde al final todo el mundo era feliz. El que ganaba o perdía todo el mundo era feliz, el que perdía decía nojoda me le atreví a enfrentármelo al man este de la Piedra de Bolívar, que ahora tiene el derecho de entrar al baile porque entonces el dueño del baile te entraba, entonces ya no pagabas, porque ya tu eres ¿me entiendes? ya tienes como un estatus y no era que no había plata sino que era una manera campeona de ganarse el derecho de entrar. Entonces ya después y este man que no ya está adentro entonces después la gente se asomaba por la ventana a verte bailar allá adentro y ya después se llenaba.

RC: Tú te acuerdas estando más pequeño te asomabas a las ventanas de las casas...

AT: Claro yo me asomaba, yo me acuerdo por ejemplo de Puerto Rico y su combo cuando ensayaban frente a mi casa, donde otro señor que era de la banda de él y allí ellos tocaban salsa y hacían bailes y yo me asomaba a mirar por todo: quienes bailaban, por ejemplo, ver bailar a Miranda. Era montarse en el techo para tener un acceso a la ventana y verlo bailar porque tu no podías entrar, estábamos muy pelao y ver bailar a Miranda eso era un espectáculo.

RC: ¿Quién era Miranda?

AT: Miranda era el bailarín más grande que ha dado Cartagena en la salsa, es un man del barrio Getsemaní todavía está vivo, ahorita que hubo un baile de salsa allí en el centro comercial Getsemaní, no sé porqué fué pero era una cosa como el cumpleaños de Cheo Romero, a mí se me dio por ir, entonces con el maestro Quintero le hicimos una pintura al Cheo, él pintó al Cheo cuando tenía el afro, un cuadro bonito, entonces, yo se lo llevé. La fundación cultural Joe Arroyo yo como presidente de la fundación entonces le llevé al Cheo, cuando hago así: Miranda, esa vaina a mi... nojoda mi ídolo... marica... increíble.

RC: ¿Cuántos años puede tener Miranda?

AT: Miranda puede tener como unos 50 años, yo tengo 50, Miranda debe tener 55.

RC: O sea que tu picabas con él.

AT: No, él era grandes ligas, no el man era un bárbaro, el man eso se paraba con la punta de los pies y te baila de una manera impresionante, eso no lo podía hacer yo tan fácil y Miranda bailaba con dos o tres personas.

RC: De qué barrio era él...

AT: De Getsemaní, Miranda bailaba con dos o tres personas, Miranda iba bailando y de pronto se desmayaba y lo esperaba alguien, era una vaina impresionante y tu decías mierda se mató y nada tan

RC: Poseído...

AT: ...Poseído y el otro cogía y fran y el man fran se doblaba... no eso era una vaina. Había otro personaje del barrio Bruselas: Pelencho, estudió con nosotros el maestro Alcalá, el Pelencho era un campeón, el Pelencho y Miranda eran llaves y competían duro, siempre quedaban parejo imagínate tu esa vaina, Pelencho se fue para Venezuela.

RC: Bruselas contra Getsemaní.

AT: Bruselas contra Getsemaní.

RC: En todas las casa donde vivían los picó...

AT: En todas las casa donde se daban los picó, también había Revolvito, también había el Mata que eran bailarín, el Urruchurto personajes de la época que bailaban, había un pick up que yo lo seguía, que era el picó, por ejemplo, tenía una colección de 80 maniceros.

RC: 80 versiones.

AT: 80 versiones y los ponía uno de tras de otro fíjate entonces, era una vaina impresionante además tenía el mejor sonido y la mejor colección, El Isleño. Le decíamos la isla de Casale. Casale hoy en día tiene un taller de arreglar equipos de sonido, ya está viejito, allá en

Torices, ese picó era de por allá de esos sectores, ese picó había que seguirlo por toda la ciudad, porque era un sonido... él no era grande, los picó grandes eran El Perro, eran unas cajas gigantescas... El tenía El Perro del lado azul y El Perrito, pero El Isleño era una vaina chiquitita. El Conquistador era del barrio España y había uno que tenía el mejor sonido, pero, ese picó no salía que era El Safari el de Pico. Ese picó no salía él era allí, el que quería contratarlo tenía que ir a contratarlo y a escucharlo en la casa de él, pero “y que mira Pico vamos hacer un baile allá...” No, no él no lo saca y era el del mejor sonido de la ciudad... Ese Pico es un personaje y yo pelaíto iba donde Pico porque vivía cerca... pelaito.

Aquí tenemos que, dentro de las prácticas musicales de la época previa a la formación de la identidad “solle”, recorrer los distintos barrios de los sectores populares buscando los picós, implica circular a través de una serie de coordenadas que marcan la ciudad, en tanto el sentido que le va atribuyendo Ángel Thorrens a su recorrido. Caminar los barrios para encontrar las máquinas de música y bailar frente a las puertas de las casas es un ritual de disputa simbólica, la que se constituye en búsqueda de aceptación y reconocimiento social en la cultura popular cartagenera. Un atributo social, muy diferente al estatus que puede representar la adquisición de un equipo de sonido que podría significar un tipo de acceso material. Muy diferente a ese sentido, en los sectores populares, resultaba importante, además del aspecto material, un aspecto de la producción cultural callejera (De Certeau, 1984) -como el baile- que era momentánea, instantánea, fugaz, única y que hoy se instala en la memoria de ciertas generaciones y constituye su legado. De otra parte el circuito de picós por donde circula la música popular resulta clave en la experiencia popular de la identidad “solle” porque la música - mundo se difundió a través del mencionado circuito y compartió programación junto con la música salsa. Así mismo la música - mundo, en los ámbitos domésticos,

circulaba junto con la música romántica en boga en aquella época como fue la balada cantada en español.

Oferta cultural “solle”

Esta categoría – sentido, como denomina María Cristina Mata al conjunto de las cuatro categorías, se refiere a la reconstrucción del acceso al consumo cultural a partir de los recuerdos de los informantes. Una reconstrucción que nos sirve para conocer los hábitos de escucha y la formación del gusto popular (Mata, 1999) y, de esta forma aproximarnos a dos aspectos del consumo. De una parte sobre el modo en que la radio se convierte en medio y, de otra parte, el modo en que se marcan culturalmente los sectores populares. Lo anterior mediante el consumo del entretenimiento, lo que incorpora la industria cultural a la cultura popular modelando comportamientos o creando tensiones entre las distintas formas de gusto popular lo que se manifestaba, por ejemplo, a través de expresiones que indicaban exclusividad (Mata, 1999). De otra parte, si la categoría anterior sirvió para señalar las características significativas del mundo preexistente a las prácticas musicales “solles”, la presente categoría y las que siguen servirán para comprender la formación de la identidad “solle” en los sectores populares de la ciudad en su devenir. Para encontrar pistas sobre cómo la radio se convierte en medio veremos testimonios que nos describen experiencias tanto desde el ángulo de la producción radiofónica, como desde el ángulo del público de la emisora Victoria AM, que era por donde circulaba la programación de la música “solle”. Vale la pena anticipar que la producción radiofónica, en específico, la programación musical “solle” es resultado de su consumo previo en los medios de comunicación; es decir, que la música “solle” se conoció primero en las calles por los acetatos que pasaban de mano en mano y sonaban en los picós. Los testimonios a continuación, señalan una

circulación cultural donde fluye la producción y el consumo de la música entre otros contenidos culturales.

Ricardo Chica Gelis: El intercambio con otras clases sociales, con otros orígenes barriales, con otro tipo de familia, otros gustos. Bien el intercambio es fundamental y dentro de ese intercambio hay procesos originarios, eso es bien importante...

Ángel Thorrens Navarro: Si porque el medio se vuelve exigente y si no...estás de acuerdo el medio te acaba. El vecino se ponía en otro estatus y yo tenía que ser superior a lo que estaba pasando, pa' medio sostenerme, entonces como me sostenía manejando la amistad, manejando las relaciones, manejando... de que tú te sintieras agradable conmigo, que te gusta tu música, yo te proporciono música, te enseño la música, quieres aprender a bailar, yo te enseño a bailar, tu quieres estar a la moda yo te pongo a la moda y te puedo presentar otra gente, otras cosas. Habían poquitas discotecas todavía no era la época de las discotecas.

RCG: Entonces ya eran muy importantes los bailes en las casas.

ATN: Claro, los bailes en las casas eran clave.

RCG: Entonces hablemos un poquito de esos, de esos bailes en las casas, bailes en las casas de quién, y en qué barrios...

ATN: Había mucha tómbola, era un punto clave los domingos, todo el mundo estaba pendiente de la tómbola del tal colegio, la tómbola de tal colegio... entonces íbamos, pero había también muchas reuniones. Fíjate había una anécdota que no te conté, teniendo la edad de 10 años, en la Piedra de Bolívar creamos un movimiento cultural de barrio, que era precisamente para hacer fiestas en casas, creamos 4, 5 amigos muy parecidos en gusto y en exclusividades ¿me entiendes? manejábamos cierto formatos no éramos igual a todos, éramos vecinos de todos pero no éramos igual a todos manejábamos lo de la modita y la vaina. Entonces creamos un movimiento que se llamaba Los Presidentes

imagínate esa... Los Presidentes y no era otra cosa que hacer fiesta los domingos en la casa de uno de ellos, ya. Entonces un equipito de sonido, la boleta, la música, venta de cerveza ya eso era todo... pelao entonces yo era el presidente de los Presidentes, yo no manejaba plata ni nada, sino que organizaba, era el motivador de la vaina.

RCG: El que articulabas todo...

ATN: Y nos vestíamos iguales cinco camisas azules por ejemplo eso se me había olvidado esa vaina, desde pelaito marqué, fíjate esa tendencia al tema del espectáculo. Entonces eso lo volvimos a repetir ya estando en el colegio. A las finales del colegio hacíamos fiesta aquí en el centro, muchas fiestas se hicieron aquí en el centro. Arriba en el Portal de los Dulces, ahí vivía Rubén Díazgranados, arriba en el Portal de los Dulces donde quedó una sede del reinado una vez, bueno esa era la casa de los Díazgranados, eso es un casón el hijuemadre, la sala era inmensa, entonces nosotros cogíamos una parte de la sala y allí nos metíamos cien estudiantes entre pelas y pelaos a oír música de moda, Barry White.

RCG: Pero ya estamos hablando de los 70.

ATN: Ya estamos en los 70, ya estamos en el bachillerato, finalizando el bachillerato

RCG: Y dónde conseguían esa música, porque Friki, no circulaba con facilidad en la radio esa música ¿o sí?

ATN: Si.

RCG: A través de qué emisora...

ATN: Todavía no estaba Victoria... aquí había gente que traía esa música.

RCG: Gente que viajaba a los Estados Unidos...

ATN: Gente que viajaba a Estados Unidos, traía música... Aníbal Gutiérrez se nos fue otra vez pa' Bogotá él estaba aquí con la Billy

en el canal, la Billy estuvo aquí unos días, un mes, un año... yo era seguidor de Aníbal, Aníbal era coleccionista, Aníbal era de afro de mameluco, yo era de afro y de mameluco. Pero Aníbal si tenía ya la tendencia en la radio, el coleccionaba, le traían, su mamá como que iba a Panamá... de la misma manera de cómo llegaba la música antillana, ¿te acuerdas? como decían música antillana que llegaban por el muelle, así fue llegando la música americana ya...

RCG: Antes que circulara en la radio de manera amplia

ATN: Si antes, eso llegaba por allí no había otra manera y uno que otro riquito de Bocagrande que iba a Estados Unidos y traía "hombe esto está de moda allá" pa' y lo soltaba o lo prestaba no había manera de grabarlo.

RCG: Y esa música se ponía en las fiestas...

ATN: Esa música se ponía en las fiestas.

RCG: Y cómo reaccionaba la gente ante esa música...

ATN: Bueno eso era solle. Allí nace el solle todo el mundo se sollaba, ya de allí es donde nace el tema solle porque nos sollabamos con la música.

RCG: Pero esa es una reacción diferente por ejemplo a cuando se programaban en las fiestas otras músicas, por ejemplo vallenato, porro, salsa...

ATN: Si completamente, si completamente...

RCG: Cuándo ponían esa canción que todo el mundo se enloquecía...

ATN: Había un tema de moda que era como un punto de referencia, con relación a esa música americana no... Jean Brown con "Tengo hormigas en mis pantalones" otro tema de clásicos, Santana un poquito, ya después no habían muchos pero eran los que más marcaban desde el punto de vista popular.

RCC: ¿Esta música incluso llego a circular en los picó?

ATN: Si claro.

RCC: Fuerte.

ATN: Fuertísimo, eso sonaba en Olaya Tabaco Road y esa vaina paralizaba a todo el mundo, eso era la locura solle y le tocaba Barry White solle enseguida, los pelaos mierda tan, nos pusieron lo nuestro porque la salsa siempre era un poquito más adulta ya entonces lo moderno era eso, eso era lo moderno.

RCC: Incluso The Jackson Five alcanzaron a circular por los picó.

ATN: Si, claro antes de Michael... antes de Michael independizarse, los Jackson Five que lograron sonar popularmente y bien.

RCC: Cuando tú dices popularmente significa

ATN: El pueblo.

RCC: Los pick up y en las fiestas.

ATN: En las fiestas, porque no había una emisora que soltara todo eso, mira nosotros... había amigos que tenían radio de 12 bandas, las famosas 12 bandas que eran unos radiécitos así una antena, nos montábamos en las casas de dos pisos, levantamos la antena para coger emisora de otras partes del mundo ya. Cogíamos Cuba en Cuba hubo una emisora fuerte y bueno ponía la música de ellos pero de Estados Unidos, la Voz de las Américas, tenían un programa donde te pasaban la música popular de ellos, y ahí pasaban música americana de moda y uno que otro vaina “¡mierda mira este artista nuevo!”, erda y tal esta vaina, así era como nos actualizábamos con relación a la música americana, así era como explorábamos con esos radiécitos porque no había manera, la emisoras AM que habían, estaban muy románticos, muy románticos y ellos seguían en su onda y bien posicionado. Pero ya el mundo iba por otro lado.

Hasta ahora, los recuerdos de Ángel Thorrens apuntan a la emergencia del mundo “solle” en diversos ámbitos sociales. Una emergencia que se manifiesta en las prácticas musicales de la época donde el acceso cultural a los discos, no necesariamente pasaba por la mediación de los medios. Si no, más bien, el acceso cultural de la música “solle” dependía de la condición de puerto de la ciudad de Cartagena, en otros términos, se trataba de una condición que facilitó el intercambio de muchas músicas como la antillana, la africana (el zouk en especial), la salsa y la música “solle” que, en realidad, eran muchos géneros venidos del mundo musical anglo. Una música que llegó también por la vía de los viajes de inmigración o particulares de ciertos individuos privilegiados social, económica y culturalmente. Las prácticas musicales “solles” se inventan en la fiesta de casas, en la tómbola escolar. Allí se aprende a ser “solle” porque se aprende a bailar, a vestirse, a comportarse como “solle” respecto a los amigos, los compañeros, los vecinos, las mujeres. En este ámbito festivo encontramos distinciones de la música popular tradicional como el vallenato o el porro y, también, comienza la distinción de la música salsa en su sentido generacional. De manera que la música “solle” es más consumida por los adolescentes y los jóvenes y la salsa por un público adulto. Relacionar lo “solle” con lo adolescente es dar cuenta de la formación del gusto popular en un momento en que la radio, como mediador del mundo “solle”, no es determinante; más bien, los intercambios entre jóvenes se organizan en las fiestas que sirven para marcar culturalmente los sectores populares y, se constituye, en un estadio previo a la centralidad de la programación radial “solle”. Las fiestas “solles”, pues, son escenario privilegiado de la puesta en práctica del entretenimiento respecto a la música mundo, lo que termina incorporando la industria cultural a la cultura popular. Continuamos con el testimonio de Thorrens con miras a obtener pistas sobre cómo la radio y su programación musical “solle” se hace central en el mundo de los adolescentes cartageneros de los años setenta.

RCG: Quizás los programadores de la música, de la radio eran muy adultos que programaban esta música romántica y no se programaban con todo estos elementos “solles”.

ATN: Si, porque ellos marcaron una década, entonces no lo remplazaban sino que eran irremplazables, estaban ahí como eran estrellas. Ellos seguían moviendo lo mismo y lo mismo y eso era lo que llegaba, entonces el mundo cambió su modo e iba por otro lado...

RCG: Y estos jóvenes de Cartagena se conectaron...

ATN: Nos conectamos y es cuando revolucionamos digamos la tendencia de lo que iba a pasar en la ciudad. Ya yo después entro al propio mundo, empiezo a ser protagonista de lo que iba a ser. Terminando bachillerato en el colegio San Carlos, uno de mis compañeros de silla, es el hijo menor de Joaquín Franco Burgos, que se llama Gabriel Franco Escobar, su papá en ese entonces era el dueño de la emisora la Voz de la Victoria y era el Representante a la Cámara, más poderoso del Departamento de Bolívar y su hermano era Secretario de Gobierno del Departamento y su padrino era Raymundo Emiliani Román, que era el senador más bravo de esta zona, entonces esos manes mandaban aquí y ellos con su emisorita. Pero el man (Gabriel) era muy entregado a la música, entonces empezamos a tener afinidad, no tanto por los estudios sino por la música, con él descubrí la otra verdad sobre el rock y es el rock clásico que es el rock inglés. Ahí conozco a Pink Floyd, Jethro Tull, Traffic, Eric Clapton, King Crimson, Yes, Roger Daltrey es otra música más celestial, más linda, más avanzada, esos ingleses, mientras los gringos hacían una maricada, estos manes ya estaban en 2010, este man oyendo eso, yo me impresiono. Entonces hacíamos sesiones de audio obras completas...

RCG: Ustedes estudiaban eso, ¿Gabriel donde se levantaba esa música?

ATN: Bueno ese si la tenía toda (risas) él mismo iba, él mismo fue a Estados Unidos a Miami, su tío vive en San Francisco, su hermano estudiaba en San Francisco.

RCG: San Francisco, es uno de los mundos culturales más avanzados y más elaborados en los Estados Unidos y más liberales...

ATN: Toda una comunidad gay, su hermano era gay murió allá, Arturo Franco era un tipo lindísimo, un mono de cabello largo, los ojos verdes, jueputa gringo, gringo del Pie de la Popa, lindo y las pintas mira, ¿sabes que usaba ese man cuando venía de allá a acá, cuando venía de Estados Unidos? aquí cuando salíamos a discoteca y la vaina, usaba pantalones de plástico transparente, jueputa, culos de pintas y esas chaquetas al estilo de Village People Ran Ran, con el poco de parches y tal y el pantalón transparente. Aquí no entendían eso y ese man entraban a la discoteca fresco y salía a las 5 de la mañana pa' su casa, a las 6 de la mañana y nos veíamos toda la noche pero él con su gente y yo con su hermano en otro ambiente... entonces este man si tenía su colección de música y nos sentábamos en su casa ni siquiera en la emisora, sino en su casa.

RCG: ¿Donde vivía él?

ATN: En el Pie de la Popa, todavía viven ahí, por la Ermita, donde vive el Mono Franco y él tenía su propia colección diferente a la de la emisora, la emisora tenía toda la música del mundo porque le mandaban de España, Pecos, Serrat, Umberto Tossi, ya estos europeos iban avanzados también, que hacia unas baladas más rock, más pop, ya la guitarra, la batería, ya sintetizaban, ellos iban más avanzados, ya esos manes... Los gringos del góspel pasaron al rock: Diana Ross una de las líderes del tema del dance music, del góspel pasan al dance music, que es la música disco, la famosa música disco y los gringos blancos mas anglosajones ya ellos hacían un rockcito, un rockcito más comercial como el de los grupos Eagle o como Boston.

RCG: Por lo que veo, tienes hasta ahora armado todo el contenido que va a sonar después por los parlantes de toda Cartagena.

ATN: Ya hay como que unas bases, sin querer, sino que hay como una formación hay una formación de contexto...

RCG: Ustedes estudiaron, cuando tú me dices yo me siento con este muchacho a estudiar el material a explorar...

ATN: Total...

RCG: A valorarlo a tratar de identificar la diferencia entre género y género...

ATN: Entre países, entre tendencias...

RCG: Y en expositores, tanto de bandas...

ATN: Como cantantes...

RCG: Como cantantes, intérpretes, autores también...

ATN: Si ya identificábamos productores que apoyaban a uno y a otro, ya identificábamos un Quincy John ya identificábamos a...

RCG: Incluso los grupos étnicos porque me hablas de anglosajones, negros, blancos de latinos...

ATN: Parece que había una lucha de valores, por sobresalir en buena época cuando nace el dance music, es un grito de victoria para ellos que venían golpeados del góspel, un canto de lamento en la iglesias y de allí viene Diana Ross pero lo hacía tan bien que alguien le dijo venga para acá vamos a ponerle ritmo a esta vaina y se fue como una diosa, lo mismo de Dona Summer que fue la reina de la discotecas, Tina Turner, todo estos negros americanos se van lejísimos que allí viene los Lionel Richie, Temptation, pero paralelamente a eso los gringos siguen haciendo también lo suyo que es la música para ellos tradicional, propiamente el rock que son todos estos que te he dicho, el mismo Erick Clapton es clásico. El dance music es una como un grito, un fenómeno, que se da en las comunidades, estas étnias y eso

si se tragó al mundo porque eso se solló y se metió en todo los rincones del mundo no había quien no bailara el dance, pero paralelamente a eso, los ingleses venían avanzados en el mundo, venían haciendo y los españoles avanzaron después del régimen de Franco, ellos se disparan y crean también sus propios ritmos, una locura esos manes se sollaron y avanzaron berracamente recuerdo a Pecos.

Hasta aquí vale destacar cierta práctica de apropiación de la música “solle” la cual viene sin la mediación de una programación radial y sin los referentes de un guión leído por los locutores. De manera que el consumo cultural, para estos individuos, consiste en una labor de organización de las categorías de la música “solle” de acuerdo con su origen geográfico, sus fuentes estéticas y transformaciones, sus precursores, sus géneros y subgéneros, sus intercambios e imbricaciones. De esta forma se va preparando la oferta mediática que circulará posteriormente en la emisora Victoria. Las circunstancias y los sujetos que protagonizaron este proceso de apropiación suponen el desarrollo de un intercambio cultural dado en la ciudad. Este intercambio visto desde el ámbito escolar, se dió entre sujetos adolescentes quienes obviaron las diferencias étnicas, sociales, económicas y culturales instaladas en la sociedad cartagenera y constituyeron un proyecto que redundó en la formación del gusto popular respecto a la música - mundo. De manera que se trató de un intercambio de habilidades para organizar el saber musical “solle”, habilidades que, entre otras, requerían facilitarse el acceso cultural a partir de las posibilidades materiales. Y, además, un saber “solle” que servía para conectarse con los sentidos elaborados musicalmente en otras latitudes de Occidente, ya sea Europa o Estados Unidos. Este juego de intercambios entre sujetos y contenidos musicales no tradicionales, antes de su aparición en la radio, sugiere un aspecto inicial de la formación social “solle”. Dicho lo anterior, encontramos que también se trata del modo inicial en que la radio se convierte en medio. Para comprender el significado de la emergencia de esta

propuesta mediática, continuaremos revisando una serie de pistas en el testimonio de Thorrens:

Ricardo Chica Gelis: Pero bueno tienes esta amistad con Franco, con Gabriel Franco.

Ángel Thorrens Navarro: Esta amistad me permite entrar a la emisora.

RCG: Ok, estás en un periodo de estudio, de escuchar música, de masificarla, valorarla y de repente... cómo nace esa idea “Friki vente para acá pa’ la radio” o ¿Cómo es la cosa?

ATN: Bien eso nace de la siguiente manera cuando él se da cuenta...

RCG: Permíteme precisar una cosa lo que me interesa es qué formato radial tenía Victoria antes que tu entraras y de programar toda esa música que ya habías estudiado...

ATN: Victoria, era AM...

RCG: No existía la banda FM, de hecho en la ciudad...

ATN: Era AM era una emisora libre porque ponía música del todo el mundo, no había digamos un hit parade americano, ni colombiano, ni argentino, ni español, ni chino nada. Era una muestra de lo que estaba pasando en el mundo ¿me entiendes?

RCG: ¿Quién tomó esa decisión que fuera así?

ATN: Los mismos Francos, ellos tienen un hermano mayor que vive hace 30 años en Miami, se llama Ambrosio y con Joaco son los creadores del tema, porque ellos tenían una visión ya más mundial, ellos viajaban y conocían, sabían que en España hacían buena música y ¿porqué no escucharla aquí?, sabían que en Francia hacían buena música ¿porqué no escucharla aquí?

RCG: ¿Desde cuando Victoria tenía ese formato?

ATN: Ya, yo terminé en el año 76 y ya Victoria existía.

RCG: Pero ¿qué? ¿nació con ese formato Victoria?

ATN: Si, claro. Nosotros lo que hacemos es, cuando yo entro lo que hago es actualizarla ¿en qué sentido?, nosotros nos suscribimos a un servicio de música americana que se llama music bank, el banco de la música, eso es manejado por un cubano llamado Cuco Arenas. Cuco Arenas nos mandaba toda la semana en formato 45 “los míos” de la Billboard, entonces cuando en Estados Unidos estrenaban una canción yo la estrenaba aquí, entonces nosotros estábamos actualizado con el mundo, eso es cuando yo entro...

RCG: En tiempo real...

ATN: En tiempo real, entonces todas las semanas nos llegaban dos o tres, nos llegaban las revistas de Billboard y la leía en inglés y yo tenía ya 18 años. Cuando entro a la emisora estaba en AM, Chucho Rodríguez que era el grabador programador de la emisora, es quien me enseña a mí a hablar en radio y es un pelao pero era talentoso, él me decía “hágalo así hágalo asao” y es quien me da la mano, pero digamos la mano técnica porque yo entro es por la cabeza, por el dueño, nosotros todos los jueves de 6 a 12 había un turno de descanso, era el único turno de la emisora donde nadie de los que trabajaban podía hacerlo...

RCG: 6 de la mañana...

ATN: No, 6 de la tarde a 12 de la noche, entonces cerrábamos la emisora a las 12, entonces el turno de los jueves lo hacía Gabriel y él me decía acompáñame, pa´ que tu programes porque él decía “bueno yo sé de música inglesa” pero sabía de todo, pero no le gustaba nada más, le gustaba lo inglés. Entonces, a mi me gustaba todo yo le sacaba jugo al dance, al góspel, al rock clásico, al rock tradicional, a la balada pop, a la balada rock todo me gustaba ¿me entiendes? Tenían una discusión “hey ese es una vaina maricona fíjate esa guitarra ahí, eso lo hace cualquiera hasta este man ese la puede hacer”, “Si marica, pero

esta guitarra sola la hace cualquiera, pero es que esa guitarra tiene ese pianito y esas dos melodías juntas mira el efecto que da”.

RCG: Y tu intuyes la conexión y el impacto que esas piezas podían tener en el público

ATN: Claro yo escogía canciones y las pegaba yo puse de moda el reggae en Cartagena.

RCG: Claro porque es que tu tenías, tu origen popular y tu contacto con todos los ambientes populares se facilitaban para ver que podía conectar con la gente, con la audiencia grande.

ATN: Ya eso venía, eso no la tenía él, ahí le ganaba aunque él me ganaba en calidad artística y tenía otro oído y me enseñó muchísimo, todavía es la hora que creamos discusiones todavía es la hora y nos ponemos a oír música, hace veinte años es mi amigo, mi compadre y mi todo vale, vale de toda la vida.

Hasta ahora, el testimonio nos da detalles sobre una dimensión íntima de cómo la radio se convierte en medio en términos “solles”. Lo que se puede señalar con cierta precisión es que, en este proceso, el intercambio entre dos sujetos de diversa procedencia socioeconómica y cultural, facilita el desarrollo del aprendizaje y la apropiación del repertorio de la música mundo, lo que resuelve el problema de configurarlo respecto al gusto del público cartagenero. Este último aspecto ocurre más en cabeza de Thorrens en virtud de su origen popular y su habilidad por participar, entrar y salir de distintos sectores de cultura popular de la ciudad. Sectores que, además, Thorrens conocía en su aspecto generacional joven y adolescente. Sectores que circulaban e intercambiaban sentidos en una dinámica festiva en, por lo menos, dos ambientes privilegiados: la escuela y el barrio. De aquí en adelante veremos cómo emergen y se desarrollan las rutinas profesionales mediáticas en la radio (Reease y Shoemaker, 1991)

RCG: ¿Qué ocurre ese primer jueves que llega?

ATN: Ese primer jueves que llega él empieza a poner la música normal que pone la emisora y cada media hora escoge uno de esos que no lo pone la programación, entonces ya empezamos a poner por ejemplo a Pink Floyd, Weimar cosas así “oye esto” ta, entonces yo me metía acá los discos “oye esto”...(risas)

RCG: Era un contrapunteo.

ATN: Si estaba bien, al aire. Ahí aprendí a controlar, coge estos aquí mientras yo voy al baño.

RCG: Con la tecnología de la época.

ATN: De la época, que el tornamesa, la aguja tú la punteas con el cuello coges el audio interno ran ran pan, ponía ahí la aguja, quedaba exactamente antes del primer disco pero un segundo antes y el tornamesa tenía un botón que tu hacías, él disparaba a la velocidad normal. No arrancaba suave sino a la velocidad normal, eran unos tornamesas de moda americano de emisora y entonces ya yo empecé a aprender ran ran pon pan y ya. Y le daba entonces cuando él llegaba me encontraba que todo estaba funcionando y cogía y empezaba a buscar música y tal ahí iba aprendiendo, cuando yo aprendí, aprendí a programar y a poner música su hermano se entera de que, su hermano era gerente, de que ya yo sé y todo entonces un día Gabriel no pudo ir un jueves porque ese turno lo hacía él. Entonces me llamaron “vente para que te hagas este turno”, ¿cómo así?, “vente” entonces yo fui. Me dijeron “vamos hacer esta vaina contigo para que trabajes todos los jueves” Perfecto empecé a trabajar y a crear y a inventar entonces estando en la emisora con Chucho empezamos a crear nuevas ideas, nuevas cosas, nuevas vainas y otra gente: Cristi Lombana, Cristi apareció después y la vaina. Aníbal estaba ahí estuvo Luis Fernando Tovar en una época. Tovar después que era mi ídolo se convirtió en compañero nuestro, yo me convertí en el número uno, en un género que él nunca pudo hacer, porque él se queda en la balada, se quedó en AM, entre otras cosas después la emisora pasa a FM y yo soy el primero

que habla en estéreo en Cartagena, entonces ya entré a trabajar y ya terminé bachillerato.

RCG: Y estamos hablando de ese turno que Gabriel no pudo hacer, ¿cómo te fué?

ATN: Mira a mi me fue tan bien que ya después los otros empleados sabían y a mí me dicen “¿quieres trabajar tiempo completo?” y yo dije listo entonces ya yo era, porque, porque era la única persona de todos los controles que había, el único control que tenía la emisora que vibraba con la música, los demás eran empleados que aprendieron a controlar por un sueldo ¿ya? amigos del movimiento político “Hechos y no Palabras” de Franco Burgos. La cultura, la vaina los metían en la emisora, pero gente que realmente no tenía la constancia de oírla y oírla entonces se identificaban con los temas y saben de música de esa y tu hablas con ellos de música, pero no eran de los que investigaban que vibraran con ella, llegaron allí por accidente. Fui yo, entonces, a mi me cambian: “no tu no puedes estar en el turno de los jueves tienes que estar todos los días aquí, para que esa energía tuya...”

RCG: Tú acabas de precisar algo muy importante el talento y la mística del programador...

ATN: Pero no el programador, el programador es una persona que pone las canciones acá, yo no era programador inicialmente, yo era controlador a mi me entregaban una programación pero yo la programaba, y yo decía no aquí se está repitiendo ese tema jarto este espacio vamos a dárselo a este tema bueno entonces los dueños oyeron.

RCG: Pero es que precisamente allí es donde tú y yo coincidimos y traté de preguntártelo. Es que yo recuerdo que el formato de Victoria no era así, yo quizás tenía 7 o 8 años pero yo me acuerdo que el formato de Victoria no era el mismo yo me acuerdo que Victoria soltaba más las baladas, es más, me acuerdo creo que la emisora la Voz de las Antillas, tenía más música, programaba más rock que la Voz de la Victoria y en

efecto después del 76 yo si tengo eso muy claro en la mente, yo tenía entonces 11 pa' 12 años, yo estaba en quinto de primaria y yo si me acuerdo claramente de cómo me afectaba la programación, es más creo que ví en televisión Mid Night Special lo que escucho acá en Victoria lo estoy viendo en televisión en blanco y negro y esto es una ventana hacia el mundo, muy distinto a lo que tengo aquí a mi alrededor, bien entonces, esto que tengo coincide con...

ATN: ...Con todo lo que hace evidencia pero ya yo lo sentía ... nuevos sabores y sonidos, tenía una variedad de cosas que me gané... ya yo era El Friki de la radio, el Friki Thorrens...

Aquí se observa con cierta claridad la inserción de Ángel Thorrens en el esquema de rutinas profesionales en la radio y, al mismo tiempo, hay evidencia del enfoque nuevo y juvenil que integra Thorrens a la programación. Un enfoque que poco a poco abarcará las veinticuatro horas al día de música "solle", lo que se ofrece a un público que tenía las bases de ser "solle" en virtud de sus elementos preexistentes o conocimientos previos de la música anglo que había circulado en los picós y que había sido practicada en fiestas, en vestimenta, en baile, en estilo de vida. Las rutinas profesionales en los medios se caracterizan por la frecuencia de las actividades que hacen posible la oferta mediática: horarios de trabajo, funciones y responsabilidades, administración del medio, condiciones laborales y salariales, entre otros aspectos. Ello le permitió a un sujeto como Thorrens, la suficiente autoridad, legitimación y reconocimiento institucional al enfoque que propuso junto con Gabriel Franco al público juvenil cartagenero de la época. Más allá de las rutinas profesionales, lo que importaba era la mística, la creatividad, la iniciativa que dos jóvenes como Ángel y Gabriel imprimieron a la programación musical, comunicando con ello a los jóvenes de Cartagena con otros jóvenes en el planeta, a través de un territorio virtual como la música y el medio radial. Muestra de ello, son los siguientes apartes del testimonio, donde Thorrens señala

el alcance y los efectos del proyecto músico radial respecto a lo que significaba ser joven en la época.

ATN: Cartagena fue líder a nivel nacional, y te digo algo a mi me gusta esta entrevista para decirte, que generamos un movimiento nacional serio, lideramos, éramos cuatro nada más. Existía Manolo Verón en Bogotá, existía Jaime Echeverry en Cali, Radio Color de Cali. En Medellín estaba La Voz del Cisne, Tony Miranda y Tito López, en Barranquilla no había nada, tremendo, en Barranquilla cogió la ciudad... ¿Me entiendes? porque cuando existía, el barranquillero venia a escuchar música acá, entonces hacían lo mismo, Hernán Orjuela Buenaventura él es contemporáneo con ese movimiento.

RCG: Ya estando ahí supongamos tres, cuatro meses, de todo una propuesta, no solamente la música sino toda la identidad que se genera alrededor de eso es moda... es un acontecimiento...

ATN: Es desarrollo, eso es lo que te iba a decir, tal vez fue el despertar más grande que ha tenido la ciudad de Cartagena en todo su historial, alrededor de este tipo de moda, de movimiento...

RCG: Vamos a salirnos de esas palabras en metáforas, movimiento y vamos a ponerlos más concretos vamos a intentarlo hacer así, en lo siguiente: ¿Qué efecto, qué comportamiento adoptaba la gente por ejemplo, en los distintos barrios de Cartagena? Haz tu de cuenta, la gente que escuchaba Victoria en el Socorro ¿De qué se distinguía o como se distinguía, de la gente que escuchaba Victoria en Manga?

ATN: La diferencia era muy poca, no había distinciones. Había toda una unidad que, por ejemplo, como yo fui acogido en los más altos niveles sin pertenecer a ellos y yo era tan popular en el Pozón hasta acá en Castillo Grande. Y yo creo que, en buena parte se debía a esa identidad con la revolución de moda, con la revolución musical que había en la ciudad. Yo recuerdo que la ciudad entra a un modernismo y a un desarrollo a partir de este movimiento, yo lo percibo así y en estos momentos con todo lo que está pasando y con toda la tecnología

la ciudad no está conectada con el mundo y no es la música que está sonando ahora, no tiene esa acogida espectacular y esa penetración por ningún lado.

RCG: Pero bueno voy a intentar otra entrada...

ATN: Se diferencia por ejemplo había una identidad que vivía Victoria a su manera, el de Manga por ejemplo oía su Victoria y eso no la quitaba de ahí y lo vivía a su manera, pero estaban conectados el uno con el otro, la ciudad estaba conectada...

Lo anterior señala aspectos concretos de la formación social que emerge en la ciudad y es la invención del público "solle" en los diferentes sectores y barrios que constituyen Cartagena. Thorrens se refiere a un mismo hecho social donde el mundo de la audiencia, ávida de oferta musical nueva, se acerca al mundo de la radio y convergen en el mundo joven - internacional. Esta convergencia se manifiesta en prácticas musicales que son compartidas por una audiencia que tiene receptores en toda la ciudad y cuya opinión es liderada por productores radiales que difunden y median los nuevos significados de ser joven a través de la radio. Un líder de opinión como Thorrens se caracterizaba por su habilidad de comunicarse y comprender el gusto popular por entre los distintos estratos socioeconómicos de aquellos jóvenes en Cartagena. Ese nuevo gusto popular era el territorio virtual que supuso la programación musical de Victoria. No obstante la lectura, la apropiación y las prácticas cotidianas que surgieron a partir del consumo musical se distinguen de un sector social a otro. Cada modo de ser barrial o social manifestaba - según sus posibilidades económicas, modos de ser o visión de mundo - "lo solle" de distinta forma. Ser "solle" en Olaya no significaba ser el mismo "solle" en Manga y menos se era el mismo "solle" en Bocagrande. En otros términos las lecturas de la propuesta de identidad "solle" eran y son policulturales, polivalentes, polisémicas. Lo anterior es una característica clave para comprender la categoría de acceso cultural, pues, los sentidos de recepción que acaecen

en la ciudad son múltiples, son diversos e interactúan entre sí. Este aspecto de los intercambios entre los jóvenes de los distintos sectores sociales de la ciudad, deviene como un efecto del acceso a una misma oferta cultural y musical. De manera que, el mismo Thorrens, es un caso concreto de dicho intercambio en una ciudad donde la exclusión social y el racismo subyacente son constantes en su matriz histórico – cultural. Un intercambio que, visto como lo propone Thorrens, sugiere optimismo generalizado frente a lo que está por venir. Un intercambio cultural entre diversos modos de ser que genera un cierto estado de ánimo colectivo y que cabalga sobre el ímpetu juvenil de la época en la ciudad. A continuación veremos algunos testimonios que nos indican cómo aconteció el acceso cultural a la propuesta de identidad juvenil “solle”, desde la perspectiva de algunos miembros de la audiencia de la época, a diferencia de la perspectiva de Thorrens, que está ubicada desde la emisión y producción de mensajes radiales. Comenzamos con Amaury Sotomayor.

Ricardo Chica Gelis: ¿Cómo recuerdas tú, tu primer contacto con esa música solle, tu cómo te das cuenta que te gusta o te llama la atención, en qué momento?

Amaury Sotomayor: Bueno, cuando yo paso del colegio Antonio José Irisarri, al Mercedes Ábrego en Getsemaní. El uniforme caqui, en aquella época idéntico al de las Empresas Públicas de Cartagena, me sonrió porque la piedra más grande era esa, los estudiantes del Liceo de la Costa, del Americano, del San Carlos nos decían Empresas Públicas. Entonces qué pasa, que esa vaina era una piedra. En ese entonces ya yo voy a tener 14 años, plenos 70 yo escucho digamos los Jackson Five, Los Bee Gees, al grupo Abba, tantos grupos de esa época que se escuchaban entonces en La Voz de la Victoria, Victoria Internacional Estéreo... ya entonces uno dice, ya uno cambia ya escuchas el reggae de Jimmy Cliff, el reggae de Bob Marley se junta toda esa música y oh Dios, cada tema te recuerda porque tu ya a tus 14 años 13 años ya eres un adolescente ya te enamoras de alguien. Cuando tu escuchas

“Chiquitica” del grupo Abba, recuerdas, te devuelves y ves aquella chica, de aquella aula en que estuviste o la amiga del otro colegio y entonces es cuando tú dices qué tiempos maravillosos.

RCG: Amaury, allí en ese colegio en Getsemaní había un combo de muchachos y de muchachas que les gustaba esa música, hacían fiestas y tenían algunos lugares especiales o que comentarios hacían de esa música...

AS: Bueno, sinceramente habíamos pocos, habíamos pocos amigos que hacíamos el grupito, en ese entonces en ese grupito hacia parte mi novia a los 14 años...el amigo Ubaldo, el amigo Demetrio, habían varios que nos gustaba esa música y nos decían los solles porque usábamos las manguitas remangadas y de pronto íbamos a algunas de las casa de ellos, de pronto a un lugarcito pero no teníamos lugar a donde ir constantemente a esa música, porque no había. Salíamos del colegio a la famosa “La Selecta” allí encontramos los que podían tener la famosa grabadora en el piso. Entonces ahí sí, con los casetes escuchabas la música solle ahí en esa dirección completa.

RCG: ¿Dónde quedaba “La Selecta”, qué era “La Selecta”?

AS: Bueno “La Selecta” para mí que yo recuerde quedaba en la Avenida Daniel Lemaitre, si no me equivoco.

RCG: En frente del Banco del Estado.

As: Exacto hoy en día es edificio Banco del Estado, en esa época casi llegando al área de Getsemaní, ahí era un lugar donde se concentraba cada parte de un colegio a reunirse con su combo en ese lugar ya sea para escuchar la música, hacer el bonche, competencia de un baile, a encontrarse con la chica. Era un punto en Cartagena que salían los colegios a ese encuentro ahí que recuerdo, recuerdo el colegio Americano, el colegio de Escolombias muchos colegios se daban a esa dirección porque en ese entonces por ahí pasaban los buses...

RCG: Es decir, que el encuentro era diario...

AS: Sí, el encuentro era diario, luego de 12 de medio día en adelante que salíamos de la escuela del Seminario en ese entonces, ahí encontrábamos los amigos el bonche los bailes, el grupito solle que todo el mundo usaba de repente, un sueter abajo blanco para cambiarse en “La Selecta”. Salíamos así y se remangaba las manguitas y eso se hacía en los grupos solles, el pelo largo, el bucle. Mejor dicho era una vaina indescriptible era un encuentro muy tenaz, muy bacano...

Amaury Sotomayor nos brinda en su testimonio la posibilidad de identificar una serie de pistas que describen la práctica de ser joven “solle” en el ámbito escolar especialmente. El ámbito escolar en un momento clave, como era a la salida de los colegios, esto es lo que da un significado importante a lugares considerados “solles” como es la refresquería “La Selecta” ubicada en el sector La Matuna, el cual es un punto de frontera entre el centro histórico y el barrio de Getsemaní. Una frontera que se constituía en un punto de encuentro de los estudiantes de distintos colegios que se identificaban con la propuesta “solle” y “La Selecta” les servía para mostrar y practicar socialmente su identidad, la cual se manifestaba en las formas de socialización -cuando se organizan los bonches - en la forma de vestir, en la forma de bailar en público en un escenario callejero, en la forma de consumir la música en una esquina. De manera, pues, que puede asumirse el ámbito escolar (que no necesariamente implica el interior de la escuela, pues, de hecho en la calle el “solle” muestra su verdadera identidad distanciándose de la identidad institucional o colegial) como un escenario que facilita el intercambio entre las distintas formas de vivir, sentir y construir “lo solle” entre los jóvenes de origen popular y, de esta forma, se dinamiza el consumo cultural. A continuación veremos, en el mismo testimonio, manifestaciones del acceso cultural en el ámbito barrial.

Ricardo Chica Gelis: ¿Dónde queda ese colegio Seminario?

Amaury Sotomayor: Ese colegio actualmente en la avenida Pedro de Heredia, exactamente detrás de la iglesia María Auxiliadora. En esa época encontré varios amigos que le gustaba mucho, mucho la música solle pero en Chiquinquirá aun más porque ya había hecho amistades nuevas. De hecho nace un grupo solle que le llamamos Nice People un grupo como de veinte, treinta amigos.

RCG: Nice People, la gente chévere...

AS: Exactamente, ese grupo se encarga de hacer fiesta en Chiquinquirá, en los cumpleaños, tiempos de amor y amistad y en diciembre la mejor época. Tan fue la mejor época que cuando Rod Stuart lanza el acetato en 45 amarillo manchado de tigre, "Tú crees que eso es sexy", mira muchacho esa vaina fue algo apoteósico... hicimos el primer baile y te va a parecer muy extraño... te va a dar risa alguna vaina pero el regalo de cada quien era un disco, cada quien llevaba un disco, el disco de Rod Stuart. Nacen grupos en Chiquinquirá: "Comanche", "Le four", "Los mata solle", no pa' matar a la gente sino porque era un grupo aparte ¿ya? Ellos crean sus rumbas igual que nosotros, el grupo de nosotros el "Nice People" era un grupo de fiesta. Todo el mundo vestido de negro, suéteres sin mangas, el nombre de la persona a un laito y atrás decía Nice People en ese entonces ya creamos la fiesta cuando entra lo que es los Jackson Five, Rod Stuart, Tina Turner, grupo Abba, Donna Summer, los Bee Gees, Chicago... te cuento que ahí es lo que había era música para gozar y para bailar.

RCG: Los otros grupos cómo se vestían, por ejemplo "Los mata solle"...

AS: Ellos usaban sus camisas blancas, en ese tiempo más que bien blancas, solo blancas y pantalones tubitos como vestía uno y camisa remangada y muchas gorras... ellos eran un grupo agradable porque en las fiestas nos integrábamos. "Oye ¿tú cómo vas a poner mata solle? No porque nosotros queremos es llamar la atención"... Igual que "Le four", igual que el grupo "Comanche" crearon sus grupos en

Chiquinquirá éramos como cinco, seis grupos en Chiquinquirá. Nace el grupo “Las caderas disco” que logran bailar y clasificar en el “Baile de Rumba” con Alfonso Lisarazo. Es donde está Humberto Arnedo el famoso Michael, que él baila como solista y le va súper bien. El grupo de “Caderas Disco” que si logran clasificar y llegan a Studio 54 a la rumba con Alfonso Lisarazo y ese grupo de ellos lo logran eran cinco. Para poder llegar al baile el grupo sale y tal esa gente era de nuestro grupo porque haciéndole como grandeza y muy merecida. Cuando íbamos a las competencias de bailes de solles que yo bailaba, baila el otro, salió un tipo de otro lao, de Los Caracoles que bailaba más que yo y es cuando entraba Humberto Arnedo, Michael. En él estaba toda la claridad y la gente quedaba así... ah Dios, porque se parecía a Michael, porque bailaba como Michael, porque se viste como Michael ese era nuestra carta guardada cuando llegaba un man que se creía de pronto el chacho del baile... Seguimos con los grupos: ya vamos a los teatros cuando presentan “Fiebre de sábado por la noche”, “Brillantina”, cuando entran esas películas Dios mío, es cuando yo tenía cipote cabello que vacilaba con el famoso aceite Johnson para que me quedara un poquito como dicen las pelus ahora crespo y era demasiado. Pero cuando yo salgo a ver a John Travolta se me dio por motilarme y las patillas y la vaina, la manguita remangadas, usaba pantalón tubito, zapatos de charol... mejor dicho me volví el Travolta cartagenero, me metí en el cuento y toda la gente quería tener el huequito de John Travolta y vainas y tal...

RCG: Huequito en la barba.

AS: Exacto, era que te marcaba entonces caramba levante pa’ qui, levante pa’ allá éramos unos creídos, porque vacilábamos bien, vacilamos bien, bien ese tiempo de, caramba de esa música solle que es la música que yo mas tengo marcada en mi vida. Cuando yo les digo a los amigos míos, cuando llegan a mi casa y les digo tu presencia es una canción para mí, me dice uno “¿y por qué?”, le digo me pongo nostálgico (Llora) con los recuerdos, que te digo porque uno esa

época, es muy maravillosa, una gran época para mí la mejor la más marcada.

Amaury Sotomayor nos sumerge con sus recuerdos al ámbito barrial. Lo primero que hay que destacar es el intercambio entre barrios a partir de las integraciones festivas y a través de las disputas simbólicas no solo mediante las competencias de baile entre los jóvenes, sino, también a través de ciertas marcas simbólicas en el vestir, en el peinado, en el comportamiento. El barrio, de otra parte, facilita la organización de la movilización de la estética popular mediante la constitución de grupos adolescentes que se inscribían en la oferta identitaria “solle”. Grupos que a su vez se apropiaban de los referentes estéticos planteados en las películas de la época y, también, en la televisión para ponerlos en práctica y en la escena del barrio cuya actividad más importante era la fiesta, pues, allí ocurría la integración y la disputa simbólica y los encuentros y desencuentros entendidos como dinámicas de intercambio, las cuales, son manifestaciones de la categoría acceso cultural. Las expresiones “solles” en el barrio, pues, señalan con claridad el modo como la cultura popular se apropia de los referentes dados en la industria cultural, donde se moldean comportamientos de los jóvenes y se marcan culturalmente los sectores populares. A este respecto, Jesús Martín Barbero señala (1987) que las mediaciones implican un proceso en el que el discurso narrativo de los medios se adapta a la tradición narrativa tradicional del mito y del melodrama. Aquí vale destacar que, aquello que ocurría en las prácticas festivas “solles” se instalaba en las claves del melodrama, en especial, las historias adolescentes de amor. Estas claves del melodramas “actuadas” por los jóvenes, se constituían en mediaciones donde la música se postulaba como “la banda sonora de sus vidas” (Vila, 2004). En ese sentido, Jesús Martín Barbero, también señala que en el melodrama la audiencia aprende a conocer su identidad cultural colectiva en el discurso de la comunicación de masas. De manera, pues, que podemos sugerir que en la fiesta, el joven “solle” aprendía

la identidad de ser “solle”. A continuación veremos otros aspectos de la “actuación” de esta identidad.

RCG: ¿Tuviste alguna oportunidad de conocer discotecas en Bocagrande?

AS: Si, estuve en Nautilus, en Studio 54, estuve en La Gruta, en La Caja de Pandora también en Minerva. Con el grupo solle, cuando entrábamos, erda, qué escapada tan violenta, qué ambiente tan tenaz. Esa forma de contagiarte con las luces discotequeras que nos poníamos a bailar. Eso era un baile pa’ acá, vente pa’ aquí, los temas musicales, excelente.

RCG: ¿Cómo se organizaban?, me dices que escapada tan bárbara, es decir, de alguna manera era una escapada medio clandestina, es decir, los adultos no podían enterarse.

AS: Exacto, ya tenía un poquito de más edad, hacíamos de pronto, teníamos un permiso para una fiesta, fiesta que no existía, fiesta que era en la discoteca la Caja de Pandora. Ahí era el encuentro de otro grupo de amigos con los que nos poníamos de acuerdo en llegar. Llegamos ahí y cuando entrábamos a esa discoteca eso era miraba para todos laos, porque las luces venían de todos lados, las luces discotequeras, la bola de vidrio que nos contagiaba. Dios mío, llegabas tu a la pista a bailar y todos te bailaban diferente, porque tu forma de bailar era distinta a la mía porque tú eras solle aunque nos diéramos brazos, de ahí paso... esa era las discoteca más elegante... pero de ahí te recuerdo algo también muy grato que también es muy nostálgico de esa época las tabernas. Oh Dios mío las tabernas Tavo’s, Patakones, taberna El Inquisidor, tabernas muy románticas de madera y que tu entrabas a ese lugar y encontrabas ese aroma de madera como así enamorado, sabroso. Ibas tu, con tu chica y llegabas a la barra, tu cerveza de barril elegante... ya no hay, no se que será pero no hay, caramba si alguien volviera hacer algo de esa época pasada setentera... porque yo pienso que será que... acabara algún tiempo... si la generación se acabara y

de pronto no se dará más nunca aquellos años maravillosos como les llama mucha gente, como le llamo yo... llegar a una taberna era una nota, era algo exquisito ¿me entiendes? en compañía de tu chica o de un buen grupo, era excelente llegar a un taberna aquí en Cartagena de las cuales ya no hay.

Amaury Sotomayor describe otro aspecto de los escenarios festivos donde se llevaban a cabo mediaciones de la música “solle”. Mediaciones entendidas como decisiones donde se descartan y se seleccionan ciertos elementos para conformar el gusto popular “solle”, en escenarios diferentes a las fiestas hechas en casa. Se trata de escenarios culturales ofrecidos para un público que necesitaba o requería ciertos ámbitos de socialización donde se ponían en prácticas ciertos comportamientos que tenían referentes mediáticos, por ejemplo vestirse, peinarse o bailar como se veía en las películas o en la televisión. No se trata necesariamente de una reproducción social exacta de lo visto en los medios, sino una mediación de dichos contenidos. Allí ocurrían adhesiones, pero, también, se producían nuevos sentidos según las dinámicas de apropiación de la música “solle” y el estilo de vida que ello implicaba. Veamos, finalmente, algunos aspectos dados en las fiestas organizadas en las casas y en los barrios.

AS: En las fiestas solles de nosotros, de grupo cuando la armábamos... era la típica fiesta bacana... de llegar y de repente te colocan a ti un tema de balada: “Amiga” de Miguel Bosé y tu ves a la chica que te gusta y esa es con la que tu quieres bailar, porque la música, la balada era la que tu esperabas para decirle a esa chica que te gustaba, que se bailaba muy pega’o y te apagaban los focos... esa era una vaina que no se siente que no se ve (hoy)... en cambio en ese pasado era lo mejor que le podía pasarle a uno con la novia o la chica que le gustaba, le agradaba y la cogías a bailar era un momento inolvidable. Otra: cuando, digamos, hacíamos la esquinas uno... siete y ocho muchachos en grupo y la grabadora de pilas con los casetes grabados de radio también... era cero licor solo música vestidos

ahí, elegantes a esperar el grupito y caminar y hacías la rumbita de esas que no puedes olvidar y cuando el grupo creció también cuando llegamos a cine ya más grandecito haciendo el grupo el teatro, el cine que veíamos las famosas películas digamos “Fiebre de Sábado por la Noche”, “Brillantina” ya esa vaina era muy bonita porque éramos más grandecito, era lo mejor que había.

RCG: Tú tuviste oportunidad de ir a fiestas en otros barrios que no fuera el tuyo.

AS: Si, si.

RCG: ¿A qué barrios?

AS: Caracoles, Blas de Lezo, eran los barrios donde más teníamos amigos, que más nos invitaban a los grupos a las fiestas solles porque les gustaba el grupo Nice People, porque éramos un grupo excelente, excelentes bailarines, llevamos la música que uno tenía, cada quien llevaba su acetato y aportaba para la música... prestabas y luego te la traías era muy bacanas, muy chéveres y de bailes y competencia de bailarines.

Acceso al consumo cultural es una categoría que puesta en las fiestas barriales se manifiesta en un conjunto de pistas que dan cuenta y que marcan cómo se integran los medios con la cultura popular, a partir de la oferta musical y de entretenimiento de los medios de comunicación. En la fiesta, como ya hemos señalado, se modelan comportamientos y, también, conflictos. Estos últimos, como se viene señalando, son de disputa simbólica lo que se concreta en la competencia entre bailadores de música “solle”. Otros aspectos de esta disputa radican en expresiones de exclusividad y, la fiesta “solle” es una oportunidad para poner dichas exclusividades en escena. En suma en la fiesta habita un fuerte valor simbólico y afectivo que propició la formación de un público para la música – mundo, y además, un modo de ser joven instalado en una generación que hoy, su edad, oscila entre los 35 a 50 años.

Saberes “solle”

Para María Cristina Mata, esta categoría abarca un proceso mediante el cual se destaca el modo en que la información fue abriéndose camino a través del entretenimiento para ser una necesidad (1999). De modo, pues, que la radio funcionó como medio de confirmación tanto noticiosa, como “de otro tipo”. La información noticiosa se refiere a sucesos impactantes susceptibles de la atención del público en general, lo que implicaba una cierta agenda de temas propuesta por los medios. La información “de otro tipo”, la cual es la que nos interesa, se refiere a letras de canciones, nombres de intérpretes y grupos, respuestas sobre variados temas de concursos, anécdotas de oyentes, reporte de sintonía, historias de pueblos y clubes de barrio, etc. De manera, pues, que Mata nos sugiere entender esta categoría – sentido como un hecho social moderno, en términos de agenda comunicativa. Dicha agenda, pues, es la instancia donde se vinculan el mundo de la audiencia con el mundo de la radio. La agenda comunicativa, también, era la única posibilidad para no quedar al margen de “lo que ocurre” o, en otros términos, no quedar por fuera de la realidad fabricada por los medios y de los cuales depende toda legitimación social. De ahí que, para facilitar el análisis del fenómeno “solle” a la luz de esta categoría, vale la pena interrogar qué aspectos culturales se legitimaron en dicho fenómeno y qué constituyó el proceso de formación de un cierto modo de ser joven en los años setenta y ochenta en los sectores populares de Cartagena. Para eso recurriremos a ciertos testimonios. Comenzaremos por Ángel Thorrens Navarro quien nos brinda una perspectiva en su condición de emisor radial y lo que significó crear el formato radial mediante el cual circuló la oferta identitaria musical, lo que implicó a los jóvenes como público, pero, también, como cierta manera de ser, en nuestro caso, el ser “solle”.

Ricardo Chica Gelis: ¿Cómo convirtieron, cómo adoptaron ese formato?, ¿Hubo resistencia adentro o fue fácil?

Ángel Thorrens Navarro: No, todo se fue dando. Todo se fue dando con los procesos modernos. Ya descubrimos que por ejemplo ya había unos patrones universales, que ya marcaba era mercado. Ya aprendimos el mercado que era Billboard. Billboard siempre ha marcado el mercado, porque Billboard era como la Biblia de lo que va a suceder. Entonces, ¿quiénes forman parte de todo ese suceder? Las empresas discográficas, aportan dinero, todo el mundo, los artistas, los empresarios, los representantes de artistas ya para crear que cada uno tenga su espacio en su momento. Ya entonces nosotros teníamos que entrar con esos formatos, sin despreciar lo que estaba pasando es España, a través de la Rolling Stone española o la Movie Maker de Londres, entonces traíamos lo que no son los gringos, traíamos la música, traíamos y ponía uno de moda con el solo... Poníamos lo que estaba pasando en toda España, Italia aquí lo poníamos ¿me entiendes?, no era todo Billboard y el tema americano, entonces era un formato muy universal no muy universal sino muy original y eso fue el éxito, realmente eso tuvo el éxito.

Hasta aquí tenemos que Ángel Thorrens pone en práctica ciertas mediaciones, es decir, toma ciertas decisiones donde selecciona y descarta elementos para definir las categorías musicales que compondrán la programación de Victoria. Una instancia clave de dicha mediación está en la revista Billboard, cuyo contenido es un catálogo de periódica aparición, que mide la oferta musical y su aceptación en el público angloparlante. La Billboard así, servía a los mediadores músico - radiales como Thorrens para dirigir su interés a otros referentes de decisión como los dados en los diferentes países de Europa, con la idea de configurar el formato de Victoria, donde, se organizaban las piezas musicales de acuerdo a lo que se creía sería éxito en el gusto de la cultura popular cartagenera. El gusto popular local se conectó con la música de la órbita anglo, según las categorías

musicales y las secciones desarrolladas en la emisora radial Victoria. Las categorías musicales estaban marcadas por los géneros musicales como el rock, el pop, el R&B, el country music, el tecno, el dance y la música disco entre otros. Las secciones de radio Victoria estaban constituidas por franjas organizadas a través de la semana y los fines de semana, en donde se insertaban programas corrientes y programas especiales.

Ricardo Chica Gelis: Creo que me has dicho lo esencial del concepto del formato Victoria. Ahora cuéntame un poquito de las franjas, porque yo me acuerdo que a veces ustedes lo cortaban y a veces no era la programación de la música, pero me acuerdo o si esas locuciones o esos programas especiales, lo hacían fines de semana o lo hacían en las noches ¿cómo era eso...?

ATN: Eran especiales, por ejemplo, se nos ocurría este un concierto de Michael Jackson que acabada de dar en Nueva York. Entonces llegaba el concierto lo comprábamos, pa' teníamos el concierto. Entonces, lo anunciábamos: "tenemos en directo el concierto de Michael Jackson" y tal, entonces, sonaban un especial o un especial de diferentes géneros: Pink Floyd; había otro que se llamaba "Tus sentidos jamás verás", "La ópera Tommy"; entonces unos especiales de ópera, la ópera Tommy y traíamos la película y la montábamos en el teatro Cartagena. Eso fue un lleno total y partían vidrios y de cuanta vaina... y nosotros... resulta "¿qué? ¿Nos van a matar aquí?" (risas), entonces después inventamos Cine Club Victoria, entonces traíamos películas ahí en el Centro de Convenciones, yo trabajé en el Centro de Convenciones diez años, por ejemplo.

RCG: Cine.

ATN: Cine los primeros dos años en el Centro de Convenciones lo hice yo, con Gabriel éramos socios y la emisora, ya Aníbal nos grababa la cuña y cogíamos una película todos los miércoles. "Miércoles de buen cine" eso era lleno y creamos un movimiento cultural alrededor

del cine y la música, una vaina lindísima marica, entonces nosotros teníamos una ventaja: teníamos toda la colección del tema de música de película. Nosotros también poníamos especiales de la música, de tal películas que está de moda y ha ganado tantos Óscars, nosotros estábamos a la vanguardia, pero con esos formatos nosotros no nos seguíamos de cosas, digamos rutinarias y que no el disco este y tienes que ponerlo aquí. El oyente siempre escuchaba algo raro, te acuerdas “El tren del éxito”, yo me acuerdo tran tran que era un tren que era un tema clásico también en inglés frum frum.

RCG: Y es que tu lo dijiste todo, cuando dijiste Victoria muere arriba.

ATN: La emisora muere arriba y muere en el corazón de todos los cartageneros.

Acabamos de ver que el formato radial de Victoria, estaba complementado con una serie de actividades culturales a las cuales era convocado el público. De manera que los contenidos que se escuchaban en radio, se vinculaban con la oferta cinematográfica, la cual se seleccionaba de acuerdo con el estilo de vida propuesto por radio Victoria. ¿Qué congregaba a los jóvenes de la época en su quehacer cotidiano en materia de disfrute cultural? Podemos decir que el cine y la música, cuyos contenidos los implicaba en la mentalidad de la clase media norteamericana. Dicha implicación, a su vez, permitía una reelaboración del estilo de vida propuesto en música y cine. Una reelaboración que debe ser vista como mediaciones que llevaba a cabo el público para construirse un saber que, en este caso, es un “saber solle”, pues, en Cartagena no existen, ni existían en la época las condiciones socioeconómicas que propiciaran en concreto el advenimiento de una clase media amplia y de gran poder adquisitivo. El aspecto socioeconómico influye de forma importante en dicha mediación hecha por los jóvenes, pues, estos se confeccionaron un estilo de vida, cuya dimensión estética y sus manifestaciones festivas y mediáticas,

se conectaba con coordenadas significativas de otros jóvenes inscritos en los mismos referentes estilísticos y ubicados en otros lugares del planeta. En otras palabras, vale la pena preguntar ¿Cómo se imaginaba el mundo el joven “solle”, desde Cartagena? La apuesta entonces, está en la manera como se formó el saber social “solle”. Hay dos instancias para obtener pistas al respecto. De una parte está la aparición del Festival de Música del Caribe, el cual fue realizado entre 1983 y 1994 y que aportó gran cantidad de información, a través de los medios, en especial radio y prensa, lo que sirvió para que el público cartagenero se conectara con el caribe anglófono, el resto del caribe hispano y el caribe francófono. Cada uno de estas regiones culturales, traía un saber musical que el festival circuló durante el tiempo señalado. Una de las músicas más importantes es el reggae, traído no sólo de Jamaica sino de grupos de otras islas y naciones. El reggae, además, era un saber conocido por el público “solle” y el público en general, lo que facilitó la mencionada conexión con el mundo de la música anglo antillana cuando esta se actuó en el escenario del Festival. La otra gran instancia del acceso al saber “solle” es su formación en los barrios según ciertas prácticas de espectáculo callejero. Ahí, en las esquinas, en las calles, plazas y callejones, los jóvenes de la época ponían a consideración de los vecindarios el modo de ser “solle” y su performance en escenarios espontáneos que, con el tiempo, fueron rutinarios. En otros términos, no sólo se aprendía a ser “solle” en los medios o en el Festival de Música del Caribe, sino, principalmente en la calle. Para el caso del Festival y su relación con Victoria acudiremos a Amaury Sotomayor y para el caso de la performance “solle” en la calle tenemos a Tiberio Zúñiga.

Ricardo Chica Gelis: ¿Cuál fue el primero más o menos que tú te acuerdas a cual Festival de Música del Caribe fuiste?

Amaury Sotomayor: Plaza de toros, yo creo que fui a todos pero no recuerdo...

RCG: Y había una conexión entre esa música que llegaba y lo que se escuchaba en Victoria...

AS: Si, si había una conexiöncita claro que si. Es que, si, porque en ese tiempo estaba Victoria lógico y se escuchaba la música de Victoria cuando llega el Festival del Caribe con este ritmo calipso, socca, reggae, salsa, África toda esa música que se viene encima. Victoria colocaba sus buenos reggae de esa gran época, entonces, se vivía antes de que llegara de pronto el Festival del Caribe y tu decías mierda la radio que iniciaba a lo que se avvicinaba...

Aquí vemos cómo Amaury Sotomayor confirma que en la práctica radial se accedía al saber que anticipaba lo que se vería en el Festival Internacional de Música del Caribe, lo que posibilitaba un disfrute más completo del código musical del Caribe diferente al hispano. De otra parte, desde el punto de vista del emisor, tenemos que Ángel Thorrens afirma que Victoria fue la primera emisora en Cartagena que ofreció la categoría musical de reggae, lo que dinamizó el acceso al saber y su proceso en la formación de la identidad juvenil “solle”. A continuación veremos otra forma de acceso al saber, como es la performance callejera, para eso, Tiberio Zúñiga nos habla del grupo KAOS. Se trata de una iniciativa de jóvenes de un sector barrial como Santa María, que logró trascender su propio ámbito para circular en otros escenarios como el Centro de Convenciones y el reinado nacional de la belleza. Se trata de lugares del espectáculo, a los que gente de los barrios, no podía acceder, pues, se asumía que no tenían capacidad estética para ofrecer una propuesta artística digno de dichos escenarios.

Ricardo Chica Gelis: ¿En que año surgió KAOS?

Tiberio Zúñiga: En el año 83.

RC: O sea que ustedes ya más o menos tenían un referente visual porque ya podían ver videos...

TZ: Exacto. Y yo digo en la entrevista que me hace el periódico El Universal, que como nosotros teníamos problemas económicos hacíamos el espectáculo “rasguñándose” o sea, a uno no le pagaban nada, uno ganaba era la satisfacción de que la gente se fuera contenta. Yo llegaba sudado a la casa y todo, pero a mi no me importaba. Total, es que nosotros armábamos los videos, mirábamos en las casas que en ese tiempo tuvieran la oportunidad de tener un VHS o un betamax, y tenían esa oportunidad que eran poquitas. Entonces nosotros íbamos a esas casas que tenían el VHS en el cartucho y que tenían los videos, y nos poníamos afuera a mirar los videos, y si la persona no era grosera nos invitaba a entrar y a ver los videos, si la persona era de carácter fuerte...desde afuera a ver los videos, y cada uno se iba pillando un pase. Cuando salía uno de ahí, enseguida arrancábamos pa’ la casa de uno a ensayarlo... “¿Cuál fue el que te aprendiste tu?... no, este... este” y los mezclábamos, y después íbamos ahí poco a poco coordinando la coreografía. Veíamos los videos en la televisión... “¿Qué te faltó?... nos falta todavía un pase así... falta esto...” y organizábamos la coreografía hasta que la acoplábamos y quedaba completa. Eso nos pasó con ‘Thriller’, con ‘Beat It’, con ‘Can you feel it’, con todas las coreografías de Michael (Jackson). Las coreografías nos las aprendimos al pie de la letra, ni un paso más ni un paso menos, exacto, y los movimientos idénticos.

Aquí vale la pena señalar los esfuerzos de los jóvenes de sectores populares y de escasos recursos económicos, por acceder al saber cultural. La dificultad principal para el mencionado acceso está ubicada en la circulación de la información, en ese entonces, no existían en la oferta televisiva los canales especializados en música. La tecnología disponible implicaba buscar archivos en video casetes, para luego ser reproducidos en aparatos domésticos como los betamax o los VHS. De manera, pues, que no era común disponer de dichos aparatos en los sectores populares. En otros términos, se trata de un aspecto de la categoría “esfera del consumo material”, la cual vimos al principio.

Esta categoría hace referencia directa a la posesión del aparato y el estatus social que implica su disposición en casa. Para el caso de Tiberio Zúñiga y sus amigos, la carencia de este aparato los impulsó a desatar estrategias conducentes a, no solo acceder a la información, sino vivir la experiencia cultural de reproducir la coreografía musical en un ámbito barrial del Caribe, en cuanto gustos y aficiones preexistentes. O, visto de otra forma, cuando Tiberio y sus amigos se asomaban por la ventana de una casa a ver las imágenes de un betamax, estaban iniciando un proceso de intercambio con la idea de aprender ciertos referentes estéticos - populares que daría lugar a la identidad juvenil “solle”. Continuamos con el testimonio de Tiberio.

Cuando nosotros actuamos en el Centro de Convenciones – porque ya en el barrio seguimos en grupo, no individual – y raíz de eso, ¿te acuerdas del grupo Menudo? Ya Menudo estaba dando duro. A raíz del grupo KAOS, que ya nosotros éramos los berracos de la zona en baile y como coreógrafos, habían otros pelaos que venían ideándose formar otro grupo, y formaron el grupo Menudo y lo que esos pelaos han hecho es la caracterización de cada uno de los cantantes de Menudo de esa época y nos hicieron un contrapeso tremendo. Cuando en esa tarima decían que esa noche se presentaba el grupo KAOS contra el grupo Menudo ponte tu que iba tres veces mas de la gente que iba cuando nosotros nos presentábamos individualmente, porque era un duelo a muerte, a nosotros nos daba una rabiecita porque es que las pelaitas corrían era pa’ donde Menudo... ya el grupo KAOS perdió protagonismo, es como Diomedes con el Binomio de Oro, cuando Rafael Orozco estaba vivo, a las mujeres les fascinaba mas el Binomio por el carisma del grupo, la música, pero Diomedes tenía su gente fuerte: los bebedores, la gente parrandera... tenía a toda esa gente... ambos tenían gente, nosotros teníamos un bloque fuerte pero en tarima era un lío saber cual de los dos era el mejor. Pero nosotros surgimos por encima de ellos, porque nos vio una persona y nos vio donde el papá de un compañero y nos dice: “Oye ven acá, yo trabajo en La

Piragua, ¿Será que ustedes pueden hacer un show en La Piragua?" y le dijimos que si nos llevaba nosotros lo hacíamos... y nos llevaron a La Piragua, y se puso llena pa' ver el show de nosotros hacíamos porque eso era nuevo... fonomímica con coreografía. Dentro del público estaba el representante del Circo Unión de Los Muchachos por casualidad viendo el programa. Apenas terminamos se vino para donde estábamos nosotros, nos dijo "Vengan acá muchachos, eso que ustedes hicieron yo lo necesito en el circo", entonces se hizo el contrato de 15 días para trabajar en el circo las tres funciones diarias. Estando en el circo alguien nos llamó y nos dijo que iban hacer la coronación en Cartagena de 'Miss Teenager' para elegir la representante de Bolívar, eso fue en el grill 'El figón' al frente del Casino del Caribe. Total es que hicieron el contacto por medio de Bernardo Romero Parra para que nosotros fuéramos allá, y nosotros con la ropa que podíamos tener, con la escasez de plata que había en aquel tiempo tratábamos de hacer la ropa igual a la del video, eso sí lo buscábamos por cualquier lado. Dentro del jurado estaba Fabián de la Espriella, cuando él vio el show que hicimos nosotros ese tipo se volvió loco, loco, loco de remate con el grupo, se enamoró del grupo y dijo que nosotros éramos los que nos íbamos a presentar en la coronación de 'la señorita Bolívar'.

Hasta aquí el testimonio de Tiberio Zúñiga nos facilita identificar dos pistas que dan cuenta de las implicaciones de la categoría acceso al saber. Podemos señalar la reproducción de los saberes en dos tipos de ámbitos. De una parte está el ámbito barrial y, de otra, un ámbito no barrial que se observa en el circuito turístico y sus escenarios dispuestos para el espectáculo como son bares, terrazas, tabernas, discotecas. Así mismo, los reinados merecen consideración en virtud del estatus social que los categoriza y distingue. El reinado de "Miss Teenager", por ejemplo, no tiene la misma connotación social que un reinado barrial, no obstante, el Grupo KAOS reprodujo su saber cultural en ámbitos distintos a su origen social, ya que su saber y su práctica de la música - mundo estaba legitimada por los medios de

comunicación y su repertorio de estrellas, artistas, músicos, grupos de gran éxito en todo el mundo. Es esta legitimación mediática la que permite que el Grupo KAOS supere las barreras de distinción social para recibir el reconocimiento de públicos diferentes al del barrio. Retomaremos, más adelante, el caso de Tiberio Zúñiga para analizar el aspecto que relaciona la formación de identidad juvenil, a partir del consumo de la música - mundo. A continuación presentamos el testimonio de Irina Mercado Marsiglia, quien, nos facilita el contacto con otro tipo de experiencias sobre el acceso al saber, visto como un hecho social moderno.

RCG: ¿Desde cuando había televisión en tu casa... En el Alto Bosque?

IM: En el Alto Bosque teníamos televisor, pero era blanco y negro y no había mucha programación yo te estoy hablando ya del 77, 78, ya hay televisor a color y ya empiezan programas los fines de semana que mostraban música en inglés yo entro al colombo en el año 77. En enero del 77 me matriculo en el colombo porque yo quiero saber qué dice, quería entender el inglés quería saber qué decían las canciones, me encantaban, me parecían fantásticas, pero yo no entendía nada. Encuentro mucha gente en el Colombo que está estudiando porque tiene el sueño americano, todo el mundo embalao en la música, pero la gente quería ir a los Estados Unidos. Hay personas que querían volverse guías turísticos, ese era el sueño de la gente de aquí, luego yo entro y empiezo a compartir las letras de las canciones, porque había un grupo de gente que ya copiaba las canciones o las conseguían, les traían música de los Estados Unidos, de pronto en los LP venían copiadas atrás y conseguían. Por algún motivo empezamos a compartir las letras de las canciones y yo tengo mis cuadernos de esa época año 77 que entré al Colombo, y como estaba Victoria, ya teníamos referencia y todo el mundo cantando las canciones.

RCG: Hemos hablado de la televisión, hemos hablado del Colombo, hemos hablado de Victoria, ya está la parte de programación musical...

IM: Falta el cine.

RCG: Ok.

IM: Los Bee - Gees, están los Bee Gees de moda 77, 78, por que sale John Travolta con Saturday night fever, año 77, 78 y es la música de ellos la música de los Bee - Gees. Yo me ví Saturday night fever como tres veces en el 78 más o menos. Los teatros eran el Calamary, el Cartagena, el Bucanero y luego sale la película Brillantina. Mas adelantico Flash Dance ya eso a finales de los 70, toda esas películas tenían toda esa música que se oía en la Victoria y luego aparece Victoria Internacional Estéreo.

En el testimonio de Irina Mercado podemos encontrar una serie de pistas que nos sugieren cómo ciertos jóvenes cartageneros, buscaban un saber que se concreta como hecho social moderno. De ahí la importancia de asistir a un centro de aprendizaje de idiomas, como es el Centro Cultural Colombo - Americano, donde tenían la oportunidad, no sólo de aprender inglés, sino de acceder a cierta lógica informativa sobre lo que significaba la sociedad estadounidense y su cultura. La pregunta, en este momento es: ¿Qué hacían los jóvenes cartageneros con la información recibida en el Colombo Americano? Desde el punto de vista de acceso al saber, puede apostarse por la necesidad de participar en una experiencia cultural que permitía el intercambio, por lo menos, en dos sentidos. De una parte, el saber formal instalado en los currículos del centro de aprendizaje y sus prácticas pedagógicas. Allí el estudiante, no solo tenía contacto con contenidos escolares que facilitaban la adquisición de una segunda lengua, sino que, también, tenía acceso a ciertos productos culturales del ámbito anglo: literatura, canto, cine, periodismo, arte popular etc. Se trataba de un material que sugería en los jóvenes la fascinación por "lo otro", además, dicho

material se constituía en una oferta identitaria que activó el interés por ciertos aspectos del estilo de vida de la clase media en los Estados Unidos, de ahí que, Irina Mercado señale al Colombo – Americano como el lugar donde los jóvenes aprendían lo que significaba el “sueño americano”. El otro tipo de intercambio se refiere la resignificación en el grupo de jóvenes estudiantes del Colombo – Americano, de todo el material recibido. La resignificación, así, se constituye un proceso donde los jóvenes instalaron la mencionada oferta identitaria en el contexto cultural de Cartagena. Una resignificación que contribuyó al aprendizaje de ser “solle”, lo que se legitimaba de acuerdo a los contenidos escolares y culturales que circulaban en el Colombo – Americano. Esta resignificación ocurría en la dinámica de intercambio entre los miembros de dicha comunidad. Una dinámica que consistía en la conversación y su agenda. Una agenda que era mediada por los contenidos curriculares que circulaban en el Colombo – Americano y por los diversos intereses de los jóvenes de aquella época. Intereses relacionados con su etapa de vida y con los contextos de su origen social. A continuación observaremos el acceso al saber desde una etapa importante en el fenómeno de recepción, y es cuando aparece la emisora Victoria Internacional Estéreo. Para eso seguiremos teniendo en cuenta ciertos aspectos del testimonio de Irina Mercado.

Ricardo Chica Gelis: ¿Qué pasa cuándo aparece Victoria Internacional Estéreo?

Irina Mercado: Cuando aparece Victoria Internacional Estero es como otro sentido...ya no había propaganda, ya no había facetas de jazz, ya no había política, ya no había interrupciones ni siquiera había locutor. Eso era música venteada desde que yo me levantaba hasta que me acostaba. Yo tenía uso de razón y prendía esa grabadora y la apagaba a las 11, 12 de la noche...Yo tenía que llamar a la emisora para preguntar cómo se llama ese disco, quién lo canta, porque no tenía idea y yo hacía mis listicas o de no, me oía American Top Fourty, los sábados. Yo tenía mis amigos en la Victoria que me graban mis

casetes: Jesualdo Rodríguez y me grababa los casetes y yo tenía mis casetes grabaditos, en Victoria ahí él me apuntaba el nombre de los discos. Porque yo a veces iba y cantaba, le tataréaba la canción y él me decía “Ah, esa es tal”. Me la grababa y yo estaba al día, con la moda, porque yo me las sabía todas y tenía miles de cassettes y los prestaba, terminaba hasta regalándolos y la gente me los prestaba, me los quitaba, los quería porque yo tenía el contacto con la Victoria y además la canciones: tenía las letras del periódico. La Victoria en un principio empezó a regalar las letras de las canciones y uno iba allá la primera canción que me regalaron en la Victoria.

RCG: La letra.

IM: La letra de las canciones eran Hotel California y The new kid in town los dos de “Eagle” por allí todavía conservo una hoja de una letra de una canción que me regalaron en Victoria. O sea para hacernos ir a la emisora, para vendernos la emisora para tener más contacto con el público, regalaban letras de canciones, yo iba a la Victoria allá en el edificio Andian ahora, que antes no se llamaba así sino el Banco de Comercio el último piso, regalaban las letras de las canciones ya después las publicaban en el periódico creo que eran los viernes, todo el mundo buscando la letra de la canción el viernes en el periódico.

Irina Mercado valora la aparición de Victoria Internacional Estéreo desde su ámbito de recepción y sus recuerdos contienen pistas de la irrupción de dicha emisora en la ciudad y sus características. En primera instancia da cuenta del formato radial, donde se privilegia la oferta musical sobre otras ofertas informativas. En cuanto acceso al saber, vemos que este nuevo formato se orienta hacia el público juvenil, es decir, hacia sujetos directamente interpelados y capaces de apreciar la oferta musical y el formato radial. De otra parte, el contacto o acceso directo a los productores radiales se constituye en una instancia de distinción simbólica, en virtud de un saber que vale por su actualización. Tener o acceder a las letras de las canciones de

moda era una forma de privilegio que debía ganarse mediante vínculos de amistad con los sujetos que laboraban en la emisora. Otro aspecto concreto del acceso al saber, el cual puede compartirse con la esfera de consumo material o primera categoría – sentido establecida por María Cristina Mata, es la de la posesión de casetes grabados directamente de los equipos de la emisora. Aquí el saber, objetivado en este sistema de archivo musical, adquiere una impronta que legitima su autenticidad y calidad, en virtud de su origen. Tener un casete grabado directamente de los estudios de la emisora se constituía en prueba o evidencia del acceso al saber que demostraba acceso al mundo de la radio; lo que significaba también que “no se estaba al margen de lo que ocurre”. Se puede decir, en general, que el acceso al saber servía para formar la identidad “solle” a partir de una oferta cultural novedosa para la ciudad, donde el eje principal era la música que circulaba por la radio.

Dignidad “solle”

Esta es una categoría sentido que María Cristina Mata hace evidente en el mundo femenino, en virtud de “la compañía” que la radio prestaba a las mujeres que vivían, en la década de los cincuenta, en el ámbito doméstico. Dicha compañía era capaz de “transportar” a las mujeres fuera del ámbito doméstico de manera que el medio deviene como agente socializador para ellas (Sunkel, 1999) “Esa nueva radio es vivida como agente educativo en tanto provee modelos de comportamiento y contenidos que exceden el terreno de lo doméstico” (Sunkel, 1999, pág. 317) En otros términos la radio permitió a las mujeres imaginar su vida de otra manera. La radio proveyó a las mujeres, al igual que el cine y las revistas, ciertos referentes de dignidad organizados en “historias en la cuales nutrir su afectividad, internarse en las vidas azarosas y en aventuras felices, imaginar su propia vida, reconocer lo

malo y lo bueno, las transgresiones y la sanción, el ideal, lo deseable para ellas, sus hombres y familia” (Sunkel, 1999, pág. 318). De manera, pues, que la radio – compañía logró hacer emerger “el otro yo” en la audiencia femenina, lo que rompió las dimensiones del ámbito de recepción y le dio acceso al terreno público; es decir, la mujer se hizo visible en términos distintos a los tradicionales, en especial, hacia la década de los sesenta (Sunkel, 1999).

Para nuestros propósitos, relacionamos esta categoría con un imaginario de dignificación en lo joven y su ámbito barrial. Para eso observamos las siguientes consideraciones, las cuales son tomadas de lo establecido por María Cristina Mata: El medio radial devino como agente socializador para los jóvenes, en cuanto proveedor de:

1. Espacio de libertad frente a restricciones impuestas por el mundo adulto.
2. Modelos de comportamiento.
3. Contenidos que exceden el terreno doméstico, barrial o local.

Al proveer estos elementos la radio permitió a los jóvenes inscritos en el gusto de “lo solle”, “tocar los sueños con las manos” (Sunkel, Mata, 1999). A continuación veremos, según testimonios, algunos aspectos prácticos que dan cuenta de esta categoría sentido, donde, encontraremos una imbricación entre los tres elementos que provee la radio, arriba señalados. Comenzamos con Amaury Sotomayor.

Amaury Sotomayor: Bueno, si me rechazaba mucha gente por la forma de vestirnos, la forma de peinarnos, la forma de andar en bonche. Que era música de locos, que éramos inserios; por los cabellos largos por lo que te digo la forma de andar en el bonche. Tuvimos ciertos conflictos con pelaos en barrios porque nos rechazaban nuestra música, nuestro baile, nuestra forma de andar que –en mi opinión– era muy formal era una forma de andar muy bien, entonces a ellos les chocaba vernos bailar bastante solle, vestirnos como solle y andar

como solle. Les molestaba, tanto a ellos como adultos ya porque decían: “míralos marihuaneros, sean serios, busquen juicio, vayan a estudiar” Y nosotros ni éramos marihuaneros y estudiábamos y éramos buenos alumnos y teníamos capacidad para ser solle para vivir la vida sana, porque al decir solle, entra música de toda clase, entra, lógico, el reggae, entra la música que tú disfrutas. Ellos creen, entonces, que porque escuchamos una música que no les gusta a ellos, no les agrada, ya estás en otros caminos. Llega el regaño de un vecino, de otro vecino a tu casa. “Me dijo el amigo tal, que tu quieres hacer esto, ¿tu porqué andas así?” Eso nos decían los adultos. Y, bueno, pero si nosotros no nos metemos con nadie. Nosotros bailamos y vamos al barrio este y nos regresábamos, nosotros no peleábamos con nadie. “No ¿porqué tu quieres andar vestido así?”, nos decían. Y, por lo menos yo respondía: “¿Qué le ves a mi vestido, nada?” Si. Tuvimos rechazo en la sociedad bastante, bastante.

En el anterior testimonio Amaury Sotomayor da cuenta de los tres elementos prácticos ofrecidos por la radio. Así tenemos que el mundo adulto manifestaba desconfianza a los adolescentes, ya que, estos actuaban con una cierta manera de ser joven y que era propuesta a través de la emisora Victoria Internacional Estéreo y era visualizada mediante el cine y los programas especializados de televisión. De manera, pues, que los saberes obtenidos por los medios eran puestos en práctica a través del baile, la vestimenta, los peinados, los accesorios y, también, según los comportamientos: como son, por ejemplo, andar en grupo (o en “bonche”) o la forma de organizar las fiestas, o las adhesiones y preferencias por cierto tipo de música. De manera, pues, que los jóvenes reclamaron siempre su espacio de libertad frente a la visión adulta de las cosas. De otra parte, se desprende del testimonio de Sotomayor, el sentido internacional de la oferta musical. Se trataba de géneros musicales contemporáneos, producidos en los centros culturales más importantes de Occidente, ubicados en Europa o los Estados Unidos que, además, tenían un origen en los movimientos

contraculturales de los años sesenta. De ahí, pues, el rechazo de los adultos locales de la época y su visión tradicional a, por ejemplo, el pelo largo en los hombres o los aretes en los lóbulos de las orejas masculinas. Este aspecto internacional de la música consumida a través de la radio, trascendía lo barrial y lo local, lo que era señalado como una amenaza a la identidad y a la autenticidad de la cultura local. Se decía, entonces, que se trataba de la pérdida de la identidad. Un cambio, pues, que se entendió como pérdida, en especial cuando los adultos veían que los jóvenes cambiaban su comportamiento cotidiano. Otro aspecto referido a lo que significa ser joven en la época estudiada nos lo da Emiliano Cuervo, un músico roquero nacido en Bogotá y que llegó a Cartagena a fines de los años sesenta. Más allá de los rechazos del mundo adulto, el elemento central que encontramos en los recuerdos de Emiliano Cuervo, se constituye en su visión de sujeto andino que llega a un entorno caribeño. Un sujeto andino poseedor del saber roquero de la gran ciudad y que funda en Cartagena la que sería una de las primeras bandas de rock. Con su banda “Capítulo Primero” Emiliano Cuervo y sus hermanos iniciaron una labor deliberadamente pedagógica y, en ese sentido, la propuesta de programación radial de Victoria se constituyó en una instancia facilitadora, no sólo de los saberes del rock, sino de los nuevos modos de ser joven que emergían entonces en la ciudad.

Emiliano Cuervo: Cuando estábamos en Bogotá (...) me empecé a animar a la música, aunque yo antes iba a ser torero, pero, yo como que tocaba con la banda del paso doble también (risas) por que igual hacia música. Pero, pienso que en Bogotá fue un momento interesante para ponerme en contacto con lo que podría ser posteriormente Capítulo Primero, que fue cuando llegué a Cartagena donde ví que había una ausencia muy grande de rock, de baladas, a pesar que en ese momento estaban los “Hermanos Lezama”, que eran un buen grupo que nos inspiro a Capítulo Primero, estaba también “Willy y sus éxodos” que también eran muy buenos; en Barranquilla “Los colores del tiempo”,

entonces como dentro de ese nivel de no ser muy rockeros todo el tiempo, sino tocar baladas y rock, fue cuando arrancó Capítulo Primero.

Ricardo Chica Gelis: Entonces, ¿Cómo llegas tú a Cartagena?, ¿Cómo se muda la familia acá o tú mismo, cómo llegas aquí?

EC: No pues...decide la familia venirse a vivir acá, estuvimos con un tío que curiosamente no era muy melómano, pero fue la persona que dio las primeras bases para que se armara Capítulo Primero. Fue el que me regaló la primera guitarra eléctrica, el que le regaló a mi hermano la batería, él curiosamente no creía mucho en eso pero, excepto una vez que tocamos en el Club Militar y muchas personas lo abrazaron y lo felicitaron, entonces todo funcionó bien (risas).

RC: ¿Más o menos cuántos años tenías cuando llegaste aquí?

EC: Yo ya tenía como unos eh... 16, 17 años.

RC: Entonces buena parte de tú adolescencia la viviste en Bogotá, y por lo tanto había mucho referente de rock.

EC: Claro, claro, sí, en ese momento si, por que bueno, ya se vivía una onda de un rock que curiosamente a pesar de los años que han pasado son como las buenas bases de lo que se vive ahora, y lo que se ha retomado nuevamente en el rock, por que la crisis que se está llegando en el rock, pues curiosamente hasta los viejos han tenido que sacar sus guitarras y empezar a sonar, pero si...

RC: ¿Buenas bases del rock qué significa?

EC: Los grupos que terminaron siendo legendarios que en ese momento tal vez no lo eran ¿no? Escuchar pongámosle en Colombia a los “Flippers”, a Óscar Golden y programas como “El club del clan” en Colombia; y por el lado de lo extranjero, pues mucho de la música de los Rolling Stones, de Pink Floyd, de Led Zepellin, que tú miras hoy, te asomas a los géneros del rock y no es que hayan cambiado mucho las cosas.

RC: ¿Y tú te conectabas con ámbitos que consumían el rock en Bogotá, con músicos, con colegas?

EC: No mucho, la verdad es que era un poco mas de barriada, las inquietudes, los intercambios de música; pero realmente donde hubo una conexión como muy fuerte con la música fue aquí en Cartagena.

RC: Bueno entonces listo, te regalan guitarra, te regalan batería, se arma Capítulo Primero en virtud de la ausencia de rock, y ¿cómo así? ¿Cómo notaste tú esa ausencia?, esto es muy interesante, tú mirada de recién llegado de la montaña y miras esa ausencia de rock en una ambiente caribeño como este, ¿Cómo fue eso? ¿A qué barrio llegaste por ejemplo?

EC: Bueno, yo inicialmente llegue a la Loma del Diamante, allá en Torices, que espectacular ¿no? Me acuerdo de que leía “Chambacú corral de negros” con el sonido de Chambacú ahí a unos metros, con los olores de Chambacú, fue para mi la experiencia mas interesante a nivel literario, leer Chambacú a dos cuerdas de Chambacú; y notaba que si había gente que le gustaba un poquito el rock, y no había como mucha gente tocando, excepto esos grupos que te comenté que a veces se atrevían, pero digo atrevían un poco como dentro de la baladita a tocar un rockcito, así a veces y con Capítulo pues, Capítulo fue integrado con mi hermano y mi hermana, entonces finalmente los tres traíamos un poquito de esas vivencias del interior del país y nos dimos cuenta que sí podíamos hacer baladas pero inyectándole un poco mas la espectacularidad y la energía del rock.

RC: OK, ¿Y más o menos en qué año nace Capítulo Primero?

EC: Setenta y tres, algo así mas o menos, se que fue hace bastante tiempo.

RC: ¿Y dónde tocaban?, ¿Qué público tenían? y ¿Cómo circulaban?

EC: A ver, el primer concierto lo hicimos en un colegio en El Socorro, (risas), en el techito rojo, El Emiliano Alcalá, fue nuestro primero descreste con un rock and roll el día de las madres; pero no era si no mi guitarra acústica, mi hermana tocando la pandereta... ah, no, mi hermana cantando y mi hermano que era el baterista tocando la pandereta, esa era toda la banda...Después empezamos a adquirir instrumentos, a entrar algunos músicos nuevos, que curiosamente eran nuevos todos por que Capítulo Primero fue un grupo escuela, entonces ahí llegó gente a aprender y fueron quedándose.

Hasta aquí hemos visto algunas pistas que nos señalan la visión joven de Emiliano, la cual está formada en un ambiente urbano como el de Bogotá, de manera que, desde esa perspectiva inicia su intercambio con la Cartagena de los setenta en uno de los sectores populares más importantes, como el barrio de Torices. Lo anterior da lugar a Emiliano y sus hermanos para dar un salto cualitativo en el ámbito artístico – joven, de la época, y es saltar de la balada romántica hacia el rock y lo que significaba. Podemos ver que este salto, Emiliano lo va ejecutando y lo va integrando de una manera que despierta poca resistencia, pues, decidió tener en cuenta el gusto local en cuanto la balada romántica y, de esta forma, desarrollar plenamente su propuesta. Propuesta que, en un sentido estratégico, se desarrolló con un tratamiento pedagógico lo que facilitó –como en efecto sucedió- no solo la creación de grupos locales de rock, sino, la formación de un público roquero. En otros términos, la banda Capítulo Primero, mostró a los jóvenes de la época que el rock era posible en la ciudad de Cartagena. Es decir, era posible porque era musicalmente replicable; era posible porque era cuestión de aprender las letras en inglés; era posible porque podía cantarse en español; pero, en especial, era posible porque había un público local listo para disfrutarlo.

Ricardo Chica Gelis: Y en esa parte hay una cosa que me gustaría saber y es, ¿cuál es tu recuerdo y cuál es tu percepción de cuando sale al aire la emisora Victoria Internacional, en AM, pues no existía

la banda FM en la ciudad? ¿Qué te pareció esa propuesta radial en la ciudad?

Emiliano Cuervo: Fue como un paso gigante ¿no? Por que bueno había “La Voz de las Antillas” que cubría más o menos los gustos, y era como lo que yo encontré cuando llegué aquí, pero bueno, yo traía los referentes de Bogotá, con unas emisoras de una música mas fuerte, en otros idiomas y para mi La Voz de la Victoria fue esa gran sorpresa de que de un momento a otro surge algo que nosotros dijimos: ¡vea, he aquí esto, pero como hacer para llegar hasta allá!, pero fue muy fácil, (risas), subir un edificio de cuatro pisos, en ese entonces no era tan difícil, pero tuvimos la oportunidad de encontrarnos con gente que creyó en el grupo , pues en las locuras que hacíamos. Recuerdo mucho a Gabriel y a Cristina Lombana ¿no?, Cristina inclusive cuando se fue de Cartagena, nos pidió regalado un platillo de recordatorio, un platillo todo roto que habíamos tenido y que bueno, pero... ellos fueron los que nos impulsaron a haber hecho un mano a mano con Juan Bao y con otras agrupaciones, pues como tenaces ¿no?

RC: Yo me acuerdo que tenía como doce años cuando yo vi por primera vez a Capítulo Primero.

EC: ¿En dónde lo viste?

RC: En la plaza de la Aduana, en un concierto que había promovido, uno de tantos, que promovió la emisora Victoria, y no solamente conocí a Capítulo Primero, sino que era mi primer concierto en donde además tuve contacto con otros grupos que venían de Barranquilla por ejemplo.

EC: ¡Burbujas de acero!

RC: Eso, Burbujas de acero.

EC: Que ahora mismo está trabajando con estos niños humoristas en Caracol, él fue el guitarrista de Burbujas de acero.

RC: Y yo me acuerdo, un día que ví a Capítulo Primero tocando música de los Beatles, y yo me daba cuenta de que era posible hacer música rock en otro idioma, aquí.

EC: (risas) Bueno aunque nos tocó bastante estudiar inglés, por que bueno ahí si era como pesado, pero yo creo que eran momentos atrevidos ¿no? después que nos montamos en tarima nos dimos cuenta la cantidad de gente que había ahí, quien iba a cantar en inglés aquí, y bueno, para eso lo estudiamos, tocamos algo y nos atrevimos a intentar traducir “I can get no satisfaction” de los Rolling Stones. Y ya hacíamos inclusive, Capítulo Primero, tocaba misas cantadas, curiosamente con el apoyo de monseñor Rubén Isaza, que se volvió uno de nuestros aliados y tocábamos música de Pink Floyd, Led Zepellin. Alguna vez vino la “Ópera Tommy” (la película) con el grupo The Who y nos pareció tan impactante la última canción, aunque yo la había escuchado antes, que en el camino entre el centro y La Popa escribimos una letra y la adaptamos, bueno, el uno iba escribiendo la letra y yo ya iba escribiendo los tonos en la guitarra y el bajo, cuando llegamos al Pie de La Popa ensayamos tres minutos y fue la canción de salida para tocar parte de la “la Opera a Tommy” en una misa cantada , que en esa época le permitían a uno todo eso, ahora no.

RC: Emiliano, de otra parte ¿Cómo era ese contacto con tus seguidores?, dijiste una cosa bien interesante, que Capítulo Primero siempre fue un grupo escuela, yo me imagino que ese fue una manera más o menos permanente de tener contacto con los seguidores

EC: La verdad es que sí Ricardo, por que de todas maneras uno veía gente con mucho talento, gente que quería hacer cosas, pues una banda de rock es muy limitada, cinco músicos, sin embargo, nosotros llegamos a tener tres cantantes a veces, bueno, un guitarrista, dos. Pero, si, constantemente en los conciertos que hacíamos, y además tocábamos gratis muchísimas veces, entonces la gente pues iba, estaba en los conciertos, pero los contactos si eran como muy de preferencia,

muy, no, pues la fuente telefónica muy poco; pero a veces por lo menos, nosotros sabemos lo cansón que es un ensayo, entonces ensayábamos a bajito volumen, pero cuando teníamos un repertorio mas o menos hecho, en la casa de alguno de los músicos, hacíamos un ensayo general, un ensayo donde nos reconciliábamos con los vecinos y tocábamos todo lo que habíamos ensayado, pero ya bien tocadito y bien chévere, como un concierto mensual para toda la gente que quería escucharnos gratis .

RC: Bueno, ¿y qué pasa cuando Victoria se acaba?

EC: Ay hombre, cuando Victoria se acaba, fíjate, es una cosa curiosa por que nosotros, no es que hubiéramos llegado a depender de Victoria, pues no comercialmente, eran unos vínculos muy sentimentales, por que allá subíamos y escuchábamos música y nos invitaban a tocar, pero si fue un vacío muy grande, por que es que curiosamente desapareció eso y no apareció algo que lo remplazara momentáneamente, no lo vimos; ahora pues últimamente aparecieron otras emisoras, pero con unos afanes muy comerciales, Victoria no tenia esos afanes comerciales, Victoria era una emisora con una libertad, sin compromisos, y había gente que tenia buen gusto por la música y lo que sugerían y proponían era interesante y había la interacción con el público, entonces no era que la canción de las siete, tiene que sonar ahora o que sino el productor, no, no, Victoria no tenia esos problemas.

Acabamos de ver cómo la emisora radial Victoria y la experiencia musical de Emiliano Cuervo se relacionan en una dinámica socializadora, en virtud del medio de comunicación. De manera, pues, que el rock y, en general, los géneros musicales anglos programados en la radio, se constituyen para los jóvenes “solles” en un espacio significativo de libertad. Se trataba de un lenguaje, en todo caso, diferente a las manifestaciones culturales locales, las cuales estaban instaladas en la tradición. De otra parte, están los modelos de comportamiento,

los cuales son propios de un estilo de vida propuesto por los medios, por la música y que es adoptado por los jóvenes en Cartagena. Por último, los contenidos musicales, terminan inscribiendo a los jóvenes locales en el terreno internacional, más allá de lo doméstico lo que los hace “tocar los sueños con las manos”.

Capítulo 3

Música – Mundo e identidad juvenil

Relacionar la música y la identidad implica referirnos al concepto de interpelación, el cual es desarrollado por el pensador argentino Pablo Vila (2004). Dicha relación sirve para describir cómo se formó el público “solle” en Cartagena en los sectores populares, en especial. Como primera consideración tenemos que la música - mundo llega a la ciudad en una época que estuvo marcada por el contacto con “lo ajeno” a través de los medios de comunicación con la radio y el cine a la cabeza, eso, se presenta al inicio de la década del setenta. En los años ochenta, la televisión sería el medio principal de socialización. La llamada música - mundo es referida por la etnomusicóloga colombiana Ana María Ochoa como “el ámbito más visible de transformación de acuerdo con la irrupción de músicas de muchos lugares del mundo en la industria discográfica” (2003: 36). La investigadora considera la complejidad del fenómeno cuando menciona otros ámbitos como son el surgimiento del concepto de patrimonio intangible en el marco de la UNESCO; el de las políticas culturales de algunos Estados; o

la movilización de lo musical por parte de movimientos sociales o agrupaciones artísticas que afirman nuevas maneras de su localismo y su apego al pasado. Señala Ochoa, de otra parte, que el término música - mundo se constituyó, en principio, en una etiqueta de mercadeo que facilitaba rotular la música no producida en Occidente. Esta clasificación persiste, hasta hoy, en las tiendas de música o en los catálogos musicales.

De otra parte, hay que tener en cuenta, que en medio de esa turbulencia de acontecimientos, redescubrimientos y fusiones dadas en la dinámica urbana cartagenera, los “solles” no fueron productores sino consumidores de la música - mundo, lo que conjugaban con sus intereses, necesidades y modos de ser locales. En otras palabras los “solles” adaptaban la música a los gustos, preferencias y prácticas culturales propios de la cultura popular cartagenera, sin dejar de ser cartageneros. Emergía así una nueva forma de ser joven cartagenero.

En ese sentido el pensador cubano Antonio Benítez Rojo (1998) pregunta: ¿Qué ocurre con el rock cuando llega al Caribe? Se convierte en reggae. Como podemos ver todo comienza por el consumo, entendido no sólo como un proceso de invasión cultural, sino como una interacción entre “lo ajeno” y “lo propio”, dando como resultado fenómenos de hibridación, de mezclas donde se articulan muchos cambios, por ejemplo, el sentido estético en la vida cotidiana y su manifestaciones en la moda; la resignificación de los sonidos (actividad frecuente de los DJ's); o la relación entre música, identidad y memoria; o la relación entre música, cultura y política, la cual es cotidiana en algunos grupos y cantantes de rap, hip - hop o ciertos grupos de rock. En otros términos, para los propósitos de este trabajo, consideramos a la música - mundo desde la perspectiva de la periferia y, no tanto, desde los grandes centros de producción cultural ubicados en Europa y los Estados Unidos. Lo anterior implica una postura contraria al concepto original, lo que se hace con miras a destacar la perspectiva de los consumidores locales de la música - mundo. Una perspectiva

que se caracteriza por la producción social de sentido que se hizo con la música en ámbitos de cultura juvenil y barrial. Producción social que se manifestó en comportamientos, usos y prácticas.

De otra parte, en el concepto de interpelación está implicada la formación de la identidad en relación con la música que circula en los medios de comunicación. Como se anticipó, este concepto es desarrollado por el argentino Pablo Vila y servirá para analizar cómo ocurre todo el proceso comunicativo entre emisor y receptores o cómo se vincula el mundo de la programación radial con el mundo de la audiencia. El elemento vinculante es la música, su forma y contenido, así como también, otros elementos comunicativos que corresponden al código radial: los criterios de la programación misma, ciertos aspectos de locución o efectos al aire, ciertas estrategias para atraer y mantener audiencia como concursos, por ejemplo. O ciertos temas propuestos por el locutor. Para explicar cómo se vinculan las personas con la música que escuchan, el pensador argentino Pablo Vila establece una serie de consideraciones en su artículo “Música e identidad: la capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales”, el cual aparece en el texto “Cuadernos de nación” publicado por el Ministerio de Cultura en 2001.

Allí, Vila considera que la interpelación se constituye en un llamado que se hace desde los textos a sus públicos (2001), en este caso las piezas musicales que se emitieron por la emisora Victoria Estéreo y su relación con el perfil de sus audiencias. La interpelación, de esta forma se constituye en una oferta de identidad que se propone a las audiencias. Una oferta que se pone en práctica a través de una alianza entre las identidades narrativizadas y las identidades esenciales. Ambas identidades son materializadas a través de las llamadas prácticas musicales, las cuales no solo consisten en escuchar la música preferida sino en practicar los comportamientos que sugieren. De manera que las identidades esenciales son practicadas a nivel individual y las identidades narrativizadas son practicadas a nivel colectivo.

Las identidades a nivel individual o esencial se manifiestan en los peinados, la ropa, los aditamentos como los cinturones con taches, el maquillaje o el calzado entre otros aspectos que no solo se portan en el cuerpo, sino que se actúan en ciertas formas de caminar, bailar, hablar o relacionarse con las personas. Aquí vale señalar que para la época no eran socialmente aceptables ciertos aditamentos como los tatuajes, los aretes en hombres o los pearcings.

Las identidades narrativizadas o colectivas son practicadas por un grupo de seguidores de determinados géneros musicales o determinadas prácticas musicales. Los seguidores reciben orientación de ciertos líderes de opinión, los cuales pueden ser ciertos locutores o programadores radiales, quienes marcan la pauta colectiva en cuanto el gusto o la actualización, no sólo de temas musicales, sino también de usos, modas o gustos. Al respecto Pablo Vila señala: “Tanto las identidades narrativizadas como las identidades esenciales, en su alianza, conforman el proceso de interpelación, el cual facilita la construcción de la identidad de las personas la que, a su vez, se ancla en el cuerpo en términos de género, étnia, nacionalidad, edad, etc. Lo que da lugar a la performatividad, lo que debe entenderse como un aspecto experiencial del discurso (para nuestro caso la música y la locución en la emisora arriba señalada) y sus ofertas identitarias, capaz de producir lo que nombra la música” (2001). En otros términos, la música y los contenidos que emiten los locutores sirven para que la audiencia pueda construir sentido de lo que significa la realidad, desde ciertas perspectivas y la performatividad viene siendo la actuación o el comportamiento de las personas en relación con la música. Por ejemplo la perspectiva y la vocación de Victoria Estéreo era “de avanzada”, tal y como lo señalaba Ángel Thorrens y sus seguidores adoptan un comportamiento en su vida cotidiana, a partir de lo que significaba tal perspectiva. O como lo señala Vila, la música de la radio no sólo es la banda sonora de la vida de las personas sino que ayuda a narrar y explicar lo que pasa con sus vidas. El optimismo, por

ejemplo, era un sentido recurrente en los contenidos de Victoria casi sin importar los géneros musicales programados. Y, al parecer, dicho optimismo fue una manifestación colectiva muy difundida entre los jóvenes instalados en el mundo “solle”. El optimismo y su visión “de avanzada”, entonces, fue un discurso que sirvió para vincular música, emisoras radiales y públicos donde se contaban, no solo historias de amor, sino también se narraba - en un marco de gran dinámica y transformaciones urbanas en Cartagena - lo festivo, lo rebelde, lo audaz, lo atrevido, lo novedoso y toda una gama de sentimientos que, aún, son materia de interpelación así sea en un sentido nostálgico.

A continuación, a través de los testimonios de Irina Mercado y de Tiberio Zúñiga, daremos cuenta de ciertos aspectos del proceso de interpelación y el modo como se vinculan el mundo de los medios y la música, con el mundo de los jóvenes de entonces. Comenzamos con el caso de Irina Mercado.

Ricardo Chica Gelis: ¿Qué pasaba cuando se acaba la emisora Victoria, qué estabas haciendo?

Irina Mercado: Imagínate la música. Victoria se vuelve parte de uno parte de tus pensamientos, parte de ti. Se vuelve una necesidad, como decir ahora el celular, para mí era parte de mí. Levantarme y prenderla, llegar de la calle y prenderla y cantar y soñar y ver “Oro Sólido”, aunque desafortunadamente yo no tenía un televisor para grabar eso, entonces no se grababa y yo no tenía betamax, no sé si existía el betamax, pero eso era un sueño lo que yo oía en la radio, verlo en “Oro Sólido”, ver a todo ese conjunto, infinidades de conjuntos cantar y cantar y esa gente y uno mirarlo y uno soñar, en plena adolescencia y juventud eso era un sueño. La vida era un sueño, era alegre y era feliz eso era mi hobby, eso era mi otra parte. Yo estudiaba, tenía mis hijas. Alegría, esa era la parte donde yo me realizaba viendo y cantando en inglés porque ya entendía. Y un día me levanté, no sé qué día que me levanté y prendí y yo no podía creer lo que estaba oyendo, era otra música y era otra emisora. Yo no podía creer, yo apagaba y volvía a prender. “No es que me equivoqué alguien me rodó esto, no era 94.5 estéreo. No puede ser Dios mío, eso no

puede ser lo que me está pasando”. Llamé a dos amigos: “Yo no escucho nada ¿Qué está pasando? -No. Si, verdad, no está la emisora ¿Qué pasó, qué pasó?” Yo no sabía a quién preguntar, se acabó la emisora y yo apagaba y al día siguiente prendía con la ilusión de que había sido un sueño y no, nunca más estuvo Victoria. Se acabó entonces para mí, se acabó la alegría, el mundo para mi cambió, ya no tenía eso otro. Si yo te digo que yo estudiaba, trabajaba y estaba con mis hijas cuando yo tenía ahí la alegría en mi casa, en mi cuarto, en mi noche, en mi fin de semana, yo bailaba, yo cantaba, yo era feliz, yo gozaba, yo bailaba y se acabó y se acabó para siempre porque nunca volvió. Ya no tuve donde buscar ya no tenía el Colombo, entonces yo tenía algunos casetes que ya había empezado a comprar a finales del 84 y del 86 empecé a comprar algunos casetes de esa música. Me tocó empezar a buscar y poner mis casetes lo que me quedaban de la Victoria y alguno que otro pero yo si ahí que me desconecté porque también después se acabó “Oro Sólido”. Entonces todo se fue acabando a finales de los 80 ya todo se había acabado, entonces me quede ahí. La historia de la música para mi quedó ahí en los 80, porque ya no tenía referentes donde oír, donde buscar ya se acabó, ya ahí se me quedaron los recuerdos y los sueños.

A partir de la ausencia de la emisora Victoria Internacional Estéreo, Irina Mercado recuerda lo que significaba para su vida la programación musical de la mencionada emisora. Se constituyó, como lo señala Vila, en la banda sonora de la vida de Irina. Un repertorio musical donde la informante clave se inscribió en cuanto su oferta melódica, de géneros musicales, sus contenidos y su espectacularidad, la cual podía visualizar a través de la televisión y, eventualmente, a través del cine. Instalarse en el gusto por la música - mundo programada en aquella época, era “vivir” el mundo “solle” en una dimensión esencial, que para Irina, se practicaba en la cotidianidad de la casa y en la cotidianidad de la escuela de idiomas o en el trabajo. La interrupción abrupta de la mencionada banda sonora vital, puso en evidencia el fuerte vínculo de la identidad esencial de Irina con la música programada. Tal ruptura pervive hasta el día de hoy, ya

que Irina Mercado prefirió permanecer inscrita en la llamada música “solle”, lo que se concreta a través de sus recuerdos que, a su vez, se constituyen en manifestación de su identidad esencial. Siguiendo con el caso de Irina Mercado, expondremos otros aspectos de la relación entre su vida y el significado de la música “solle”, teniendo en cuenta su perspectiva sobre el gusto musical de una generación distinta, como es el de sus hijas.

Ricardo Chica Gelis: Trata de comparar todo eso que ocurrió hace más o menos 25 o 30 años con lo que pasa hoy, con lo que ofrece la radio hoy.

Irina Mercado: Bueno, te digo que en los 90 cuando mis hijas ponían la música y yo escuchaba algo, no me acuerdo en que emisora apareció por allí, era puro reencauche por lo menos tuve oportunidad de mostrarle a mis hijas las letras y que ellas cantaran, así fuera con otros conjuntos y recordaba. Luego todo se volvió diferente ya la música era muy horrible, ya muy pocos aparecieron que me gustaran, que escuchaba que mis hijas oían. La música es todo de discoteca, es un ruido, es una repetición de sonidos, no sé, ya no me gustaba, ya después a finales de los 90 ellas bailaban otra cosa ¿cómo se llama eso? yo no sé, es muy rápida, muy bulliciosa y ya no me gustaba. Ya nunca más volví a prender el radio, es que yo nunca mas oía radio, oía algo, por lo que mis hijas oían en los 90. Ya después no había música, todo era música para bailar, ¿cómo es que se llama esa música de ahora para bailar? yo me desvinculé de eso de la música.

RCG: ¿Cómo veías o como valorabas la música que a ti te gustaba?

IM: Mis hijas crecieron escuchándome cantar, crecieron con la Victoria, cantaban cuando se bañaban, ellas me dicen que cantaban las canciones sin saber inglés, ellas en vez de decir “Is The Final Countdown”, ellas iban cantando “is de can can chaun” bailaban y cantaban toda la música. Ellas me dicen “Mami nosotras cantábamos esas canciones que nos sonabas”. Y hasta la muchacha de servicio que estaba con ellas cantaba a la forma de ellas, cantaban mi música en mi casa todos en los 80 oían esa música y veíamos los videos por ejemplo cuando apareció Michael Jackson. Y todos esos movimientos todo el mundo en mi casa era viendo todos esos videos,

ya en mi casa ya no había otra música, se desapareció el vallenato. En mi casa no existía nada que sonara que no fuera esa música, porque ya no tenía el vecino de al lado que ponía la música de Venezuela el otro que ponía del Joe Arroyo, ni Alejo Durán. Porque mi papá también se fue, se acabó todo cuando me mudé del Alto Bosque, se acabó y empezó otra cosa, todo fue Victoria fueron 10 años, 8 años maravillosos 8 o 9 años maravillosos.

Aquí encontramos una serie de distinciones entre la identidad esencial de Irina respecto a otras identidades propias de la generación subsiguiente, así, como otras identidades instaladas en las tradiciones locales. Con respecto a sus hijas, Irina describe sonoridades propias de los años noventa e intenta distinguirlas de las músicas ofrecidas en la década anterior. Ambas músicas, de los ochentas y noventas, vienen de los centros internacionales de producción discográfica y, en ese sentido, Irina se refiere a la música trance y todas sus variantes. La música Trance en Cartagena, tiene escenarios de consumo inscrito en ciertos ambientes como bares, discotecas o clubes. Muy distinto a los escenarios de consumo de la música “solle”, los cuales eran populares y barriales. De otra parte, Irina Mercado distingue su identidad esencial de lo ofrecido por las músicas locales y tradicionales tal y como es el vallenato, la música tropical o la salsa. Tales distinciones entre las mencionadas identidades, además de representar contrastes entre sí, dan cuenta de las formaciones y la dinámica social y urbana que se daba en Cartagena ya que, cada identidad implicaba prácticas que constituían y constituyen la diversidad cultural que nos caracteriza. A continuación, el caso de Tiberio Zúñiga nos servirá para analizar y comprender los significados de la llamada identidad narrativizada, la cual se evidencia en la relación entre la música y las prácticas “solles” a nivel colectivo en un ámbito barrial.

Ricardo Chica Gelis: ¿Cómo llegas entonces a lo del grupo KAOS?

Tiberio Zúñiga: Después de que se organizan los comités culturales en el barrio Santa María, que habían dos, porque de el de nosotros que era dirigido por Bernardo Romero salió otro dirigido por Amaury Teherán, entonces, él

armó un grupo allá y nosotros teníamos uno acá: en diciembre, hacíamos en la casa de una señora que se llamaba Carmen Zurita, esa señora era la alcahueta de nosotros, en esa casa nosotros hacíamos lo que nos diera la gana, y nosotros hacíamos el pesebre en esa casa, y todo los días rezábamos la novena y en esa misma casa, en la puerta poníamos la tarima allá afuera. Y yo recuerdo que allá no había grupo de baile ni nada, todo era muy individual, había uno que otro grupito que hacían sus fonomímicas, y la mayoría de los del grupo KAOS eran fonomímicos individuales, hacíamos baladas que era lo que mas nos gustaba y alguna canción americana. Llegó un momento tal, que cuando se hacía el programa cultural había gente montada en los techos, en los árboles, y era toda la calle llena de gente, era desde donde quedaba la tarima, por el caño hasta donde quedaba el Colegio Marco Fidel Suárez que queda en la paredilla que queda casi por ahí por donde esta ahora la Urbanización San Juan. Gente de Santa María, Siete de agosto, Crespito, San Francisco, Lemaitre, Torices... porque esos programas que se hacían... - lástima que no había televisión, no había nada que ahora el guayabo que nos da es que Telecaribe entró después de que el grupo KAOS pasó - entonces, se ponía la tarima y todo el mundo decía "En Santa María van a hacer un show". Porque entre otras cosas, nosotros éramos los mejores fonomímicos en el tiempo ese; Bernardo nos llevaba a todos lados, a Olaya, con tal de que nosotros haciéramos las fonomímicas y un día mas que otro dijo Bernardo: "Oye ven acá, por qué ustedes no se unen y hacen un solo grupo y montan coreografía", y nos unimos. Comenzamos a ensayar la música americana, la música de Michael (Jackson), la música de Steve Wonder, la música de Lionel Richie, de Los Comodoros, de The kool and the gang, del grupo Chic Chic, o sea, todos esos grupos americanos que no eran grupos de baile si no de las mismas bandas, y nosotros cogíamos las canciones de ellos y ensayábamos. A Michael (Jackson) porque impactó con las coreografías a raíz de Thriller, fue que las coreografías en la música americana se despegaron.

RC: ¿En que año surgió KAOS?

TZ: En el año 83.

Desde el punto de vista de la identidad narrativizada vemos que la llamada música americana congrega a ciertos sujetos, en virtud de sus posibilidades de ser bailada y cantada. La música americana - o música - mundo, desde nuestra perspectiva - es cantada en inglés, de manera que la interpelación más que desde las letras o contenido de las mismas, se dio desde las coreografías. La interpelación, vista así, se constituyó en una invitación a montar puestas en escena y coreografías que se daban en las calles del barrio. Esta relación entre material musical y baile callejero forma el fenómeno colectivo de la identidad narrativizada ya que las coreografías suponían adoptar y adaptar la propuesta identitaria de la música mundo, la cual se resignificó en el ámbito del barrio Santa María de Cartagena, así como en muchos otros barrios. Esta resignificación se manifestó en una serie de actividades que consistían en adoptar una estrategia que facilitara el acceso al saber cultural, tal y como hemos visto, en especial hacer seguimiento de coreografías de acuerdo al contenido de los video - clips musicales que venían de las industrias culturales de los países de música anglo. Además del baile, se practicaron aspectos del montaje que tenían que ver con el vestuario, el maquillaje, los accesorios, el calzado, los peinados entre otros. En otros términos la identidad narrativizada se puso en práctica a partir de lo que ciertos sujetos hacían con el material musical que escuchaban de la emisora Victoria y que veían en la televisión o de los casetes de betamax. Pero, más allá de la puesta en escena hecha en la calle, un aspecto importante es el significado re - creado por ciertos sujetos jóvenes de los sectores populares. Una re - creación que permitió las formas de expresión de ser joven en el barrio, en los años setenta y ochenta en Cartagena. Se trataba de un joven, cuya actitud hacia el mundo y la vida era mediada por la fiesta. Una mediación cuyas fuentes pueden encontrarse en las fiestas tradicionales dadas en Cartagena, como en el nuevo sentido de la fiesta que proponía la música mundo. Un sentido de la vida que se concretó en una nueva forma de ser joven en Cartagena, ya que

se consumía y se practicaba una identidad que mezclaba elementos locales con elementos globales, lo que nos permite hacer una apuesta por la emergencia de jóvenes neo – cartageneros, es decir, jóvenes que al consumir elementos culturales del mundo, a través de los medios de comunicación, no dejaban de ser cartageneros sino que emergían nuevas forma de serlo.

De otra parte tenemos que, según la investigadora Cristina Corea, en un artículo publicado en la Revista Palabras (1995), la interpelación está asociada con los procesos de reconocimiento y construcción de subjetividades, “si el discurso reconoce al individuo como miembro de la institución: si el individuo se siente reconocido en la imagen que el discurso le propone. Si falta el reconocimiento de alguna de las partes, la interpelación ha fracasado. Un síntoma de ese fracaso es la indiferencia” (p. 2). De acuerdo con lo establecido por esta autora, para el caso de Tiberio Zúñiga y el grupo Kaos, encontramos un fenómeno social y cultural donde la interpelación supuso una actitud, de parte del público de la música americana, que permitió el surgimiento de los “solles” como una subjetividad juvenil construida en los sectores populares de Cartagena. Continuamos con el testimonio de Tiberio Zúñiga, con el propósito de desarrollar otros aspectos de la interpelación en el análisis.

RC: ¿Pero Fabián donde los vio a ustedes?

TZ: Nos vio en ‘El figón’, porque él era el jurado de Miss Teeneager y de ahí a la coronación de la señorita Bolívar. El man se volvió loco y nos dijo “Ustedes van a la coronación de la señorita Bolívar” en ese entonces era Sandra Borda la señorita Bolívar y fue Miss Colombia enseguida... “Ustedes son el show central, es más, vamos a traer de una vez a Billy Pontoni, pero él con ustedes está como ponchao, yo creo que ustedes van a ser show central de esa noche”. Nos consiguió un salón de belleza especialmente para que nos maquilláramos, nos renovó el vestuario, o sea, la bujía que nos empujó hacia el éxito fue Fabián de la Espriella. Nosotros no estábamos acostumbrados a usar ropa nueva en el escenario ni nada. El man nos mete

en los ensayos, duramos una semana en el Centro de Convenciones. Cuando eso la elección no era por decreto sino que había 10, 15 niñas que se peleaban el título de señorita Bolívar. En ese tiempo Jimmy Méndez era el animador, Marlene Henríquez -hermana de Judy Henríquez- era la coreógrafa del evento. Pasamos esa semana ensayando, nos hicimos amigos de todas las candidatas, entre ellas, de Sandra Borda, y yo me acuerdo que el novio de Sandra, como a ella le daban desgarres...y esos muslos de Sandra como la India Catalina...cuando le daban desgarres, entonces buscaban quien le diera masaje, yo no era masajista, pero me convertía en masajista “¡Yo se dar masajes!”. Entonces el novio que era militar cuando yo le masajebaba las piernas venía diciendo que a su novia no se la tocara, y Sandra le decía que se saliera que él siempre llegaba a formar problema. La noche de coronación la prensa no creía que un grupo de las zonas marginales de Cartagena fuera show especial en una coronación de señorita Bolívar... ¿Santa María, Siete de agosto pal Centro de Convenciones?, eso era como algo extraño para los locutores y los periodistas de la época... “Eche, ¿Cómo así que de este barrio al Centro de Convenciones?”. La mayoría de los periodistas fueron a ver el “fracaso” del grupo KAOS, más que el éxito, no creían que un grupo de barrio podía hacer eso. Yo me di cuenta que en las vitrinas donde ellos se ponen, estaban viendo, a la expectativa, pero nosotros estábamos en los camerinos y mirábamos...yo decía “Se van a llevar tronco de sorpresa... no saben ni lo que les viene”.

Cuando nosotros estábamos en Santa María, en la casa de mi hermana, recuerdo que teníamos un vestido negro, con aletas y decía KAOS en la pierna, ahí llevábamos el machete, íbamos a hacer “In the navy” de Village People. La fonomímica la hacía yo y los compañeros me hacían el coro. El vestuario igual: yo con mi casco, con todo mi atuendo especial, igualito, me puse una barba supuesta; los compañeros igual: el soldado, el indio, el otro, el otro... igual. Y teníamos “Thriller” con todo el maquillaje y con todo el vestuario, todo completo, o sea que esa noche era una bomba para el público de Cartagena, nadie se esperaba eso. Cuando arrancamos en Santa María, cogimos dos taxis porque éramos ocho y con Bernardo nueve, y Amaury

Teherán y mi esposa –que era una de las que nos construía el vestuario, era mi novia en ese tiempo - también nos acompañaba, y nos fuimos. Cuando llegamos en los dos taxis al Centro de Convenciones, era tanta la avalancha de gente que se vino para los carros, que las Fuerzas Armadas, el Ejército y la Policía tuvieron que hacernos una calle de honor para poder entrar de los taxis al lobby del Centro de Convenciones. Nunca pensé que la gente iba a tener ese impacto con nosotros, o sea, yo pensé que llegábamos, nos bajábamos del carro, entrábamos y hacíamos el show, pero eso así que la gente tuviera esa expectativa afuera... yo no pensé pasar por eso. Me acuerdo que el comandante de los soldados, un cachaco, nos dijo: “¡Muchachos, se agarran de la cintura, y se agachan, y entran corriendo uno detrás del otro, agachados!”, y así fue, y la gente con la bulla tratando de agarrarnos. Es como ahora, o sea, yo veo los videos de Michael y es como si nosotros estuviéramos haciendo lo mismo... igualito, o sea, la expectativa, es más, aquí en Cartagena no he visto que a unos artistas los hayan tratado así, y a nosotros nos hicieron eso. Cuando entramos un periodista más que otro, apenas voy entrando que levanto la cabeza, el hombre me pone la grabadora y me partió la boca con la grabadora... “¡Mierda! Mi hermano discúlpame, pero ese impacto, mira la gente afuera”. Nos preguntó que de donde veníamos, le dijimos que Santa María y dijo: “¿Ese que queda por el caño de Juan Angola?... ¿Cómo así que unos bruscos de los barrios esos...?” –porque ellos se querían sacar la espina- y le dije que ahí estábamos y ahí nos quedábamos y que íbamos pa’ lante, y él diciendo “¿pero cómo, explícame?”, le dijimos que no había tiempo para eso y que solo viera el espectáculo y después hablábamos.

Yo me acuerdo que el telón estaba cerrado, eso estaba full. Jimmy le dijo a Bernardo que hiciera la historia de cada uno de los bailarines, la biografía, Bernardo la hizo. En los camerinos estaba Billy Pontoni, que estaba pegao en la época y nos ha dicho “Oigan muchachos este chicharrón no me lo como yo, ustedes cierran esto porque yo no voy a salir después que ustedes acaben como el espectáculo a salir uno como una hueva y quién me aplaude a mi. Yo estoy viendo como mucha tensión, ustedes cierran esto”, y yo le dije que eso no nos tocaba a nosotros, les tocaba a los que organizaban eso, y enseguida

buscó a los organizadores diciéndole que nuestro grupo tenía expectativa y teníamos que cerrar, él no se comprometía a cerrar, así sea que no le pagaran pero él no cerraba. Entonces, hicieron un cambio, él actuó primero con nosotros y nosotros cerramos, o sea, nosotros estábamos detrás de cortina, y cuando Jimmy estaba leyendo la historia yo me reía tras el telón porque le veía la cara a Jimmy Méndez con la emoción que estaba diciendo lo que venía, porque él sabía que era una bomba lo que venía, estaba preparando a la gente. Cuando Jimmy dice: "Sin más preámbulos señoras y señores les presento al grupo KAOS", yo no entraba de primero, yo entraba cuando iba ya la voz y los compañeros hacían la introducción, el indio, el soldado, el motorizado, el electricista, el vaquero tras el telón, y cuando eso se fue abriendo que la gente vio a ese grupo... yo veía que se halaban el pelo, las peladas se subían la blusa...y yo decía ¿esta vaina que es? (risas) y no habíamos arrancado. Cuando ponen la música y comienzan a hacer la coreografía... y cuando entro yo... ¡miércoles! Yo me acerco al borde de la tarima y me halaron, yo no se como hice pero me eche pa' atrás y siguió el show. Cuando terminamos el primer número, duraron como siete minutos de aplausos, y Jimmy trataba de entrar para decir alguna cosa y la gente gritando... una histeria terrible.

Ya habíamos programado que los que hacíamos de muertos salíamos de debajo de la tarima y el "Michael". Ya habíamos cuadrado en los ensayos las luces y lo demás de acuerdo al video. Me acuerdo que compré una remolacha, la rallé y la eche en una bolsita de boli, y me la metí en la boca. Yo le había dicho al de las luces que me enfocara, que cuando yo viera el reflector en mi cara yo mordía eso y es como si fuera sangre. Cuando seguimos le dijimos a la gente "Eso que ustedes vieron no fue nada, eso fue una parte, porque ahora viene lo mejor. Les trajimos directamente de Estados Unidos aunque no lo crean, a Michael Jackson y "Thriller"" y la gente quedó sorprendida. Comenzamos el show, salíamos desde abajo y se formó una histeria en el Centro de Convenciones. Cuando entra Germán vestido de Michael y haciendo todas las figuras... eso fue apoteósico. Cuando comenzamos a hacer las figuras me enfocan, yo iba haciendo pases robóticos, ví el reflector

y mordí la remolacha y empezó a salir la “sangre”, y la gente me señalaba (risas). Terminamos el show y quince minutos de aplausos.

Cuando termina el espectáculo baja Ángela Patricia Janiot con el papá y Julio Cesar Luna, baja toda la farándula a donde nosotros a preguntarnos que quienes éramos, de donde veníamos... y le dice Ángela Patricia al papá: “Papi, si estos pelaos no van a Santander yo me voy de Santander, pero ellos tienen que ir a Santander”, el papá le dijo que lo que ella quisiera - ella había sido virreina ya - y yo estoy seguro que con la muerte de Michael (Jackson) a ella se le devolvió el casete, y no se si lo habrá dicho en algún programa en CNN, pero yo estoy seguro de que a ella se le devolvió el casete y se acordó de eso.

Del Atlántico, Eileen Jattin, la reina del Atlántico la iban a coronar después de Sandra, y ella dijo ahí frente al jurado que si nosotros no íbamos a la coronación de ella, que no la coronaran. Entonces, mandamos a Bernardo pa’ que negociara el show: una buseta con aire acondicionado, 15 habitaciones en el hotel El Prado, todo lo que quisiéramos y nos iban a pagar en ese tiempo \$ 50.000.

Siempre tuve claro que el grupo KAOS debía primero mostrarse a nivel nacional, a nivel internacional, porque si nosotros hacíamos ese show a nivel nacional e internacional el dinero venía solo, no habría que buscarlos. Nosotros teníamos que mostrarnos porque nosotros no éramos Michael Jackson ni éramos Village People, ni cantábamos tampoco, éramos dobladores de canciones. Yo era consciente de eso, tres éramos conscientes, pero habían otros que no lo eran, entre ellos el que hacia de Michael porque estaba influenciado por su familia. Entonces, él fue el primero que se opuso... “Si no nos dan tanto, no vamos a Barranquilla”. Llegó Bernardo de Barranquilla y dijo que había hablado con la gente y que estaban esperando, que en El Heraldó se había publicado que habría un show especial en la noche de coronación pero que no decía quien iba a ser porque no habíamos firmado el contrato. Decía que le bajarán un poquito al precio, pero el que hacia de Michael decía que si queríamos que fuéramos pero por ese precio, él no iba

a ir... era el que hacia de Michael, que íbamos a hacer allá sin él. No fuimos a Barranquilla.

En el hotel Capilla del Mar, Marlene Henríquez no pudo estar en la noche de coronación porque ella estaba embarazada, tenía complicaciones en el embarazo y ella escuchó la programación en el hotel. Al día siguiente le llevamos un ramo de flores y cuando nosotros llegamos nos encontramos en la sala a Bernardo Romero Pereiro y a Judy Henríquez y a la hermana de Judy (Jackeline), y nos dice Marlene desde la cama: "Miren muchachos, ellos además de verme a mi vinieron porque yo mandé a buscar a este señor, ¿ustedes lo conocen? Es el teso de la televisión colombiana ahora mismo y viene porque está interesado en llevárselos a ustedes", y el man comienza a hablarnos: "En Bogotá hay una discoteca que se llama Keops yo voy a traer a Village People de Estados Unidos pa' que se presenten ahí, pero quiero meterlos primero a ustedes pa' que vayan haciendo el ambiente en la ciudad. Los voy a meter en 'Sabariedades' ", ¿te acuerdas de 'Sabariedades' el programa que dirigía Pacheco?, era como Animalandia. Es más, dijo que iban a hacer una gira por Argentina, es más, prepárense para no regresar a Colombia, yo les voy a dar viáticos, les voy a dar todo lo que necesiten, pero por el precio no llegamos a un acuerdo...porque el man se opuso otra vez "Si no me dan tanto yo no voy" ... ¿pero quién nos conocía a nosotros? Pero por delante del hombre no le podíamos decir ¿ya? porque entonces diría que estábamos en contradicción... pero trágame tierra... siempre el otro, y yo le pisaba el pie, y él decía que nosotros habíamos hecho un show en Cartagena y que a la gente le había gustado y que por eso tenían que darnos 30 ó 40 mil pesos en esa época, y el hombre decía que no podíamos cobrar eso porque él nos iba a dar hotel, alimentación, transporte, todo lo que necesitáramos... "A ustedes no los conoce nadie" nos dijo Bernardo, "¿A ustedes quién los conoce?, nada mas Cartagena". Le dijo a Germán, el que hacia de Michael, que bajara, que él no servía para esos negocios, y él les respondió que si no le gustaba que buscara a otro grupo, y Bernardo dijo de una vez: "Ah si... ustedes me van a decir a mi, que conozco todos los grupos internacionales y los traigo a Colombia, ustedes que son unos peleles apenas... bueno,

tranquilos, no ha pasado nada”, y Marlene Henríquez se le arrebató. Yo a ese man no lo eché por la ventana del hotel, del piso 21, pero ganas no me faltaron. Ese día derrotamos al grupo KAOS, porque ya no era lo mismo. Cómo es posible que nosotros hayamos rechazado el futuro de nosotros por una pendejada.

Antes de analizar el relato anterior, vale la pena tener en cuenta que la interpelación que se establece desde la radio es una especie de reclamo o de ofrecimiento a lo que los receptores deberían ser, desde el punto de vista de la concepción de los productores que intervienen en el proceso de la confección del mensaje. Lo anterior lo hemos visto en el testimonio de Ángel “Friky” Thorrens, quien nos señaló elementos prácticos para ordenar la programación musical de Victoria y que, finalmente, se constituyó en parte de la oferta identitaria a partir de la cual se construyó el modo de ser “solle”. Así tenemos que constantemente los sujetos, los actores sociales, son interpelados explícita o implícitamente por los otros miembros de los grupos a los cuales pertenecen, en este caso, aunque Tiberio Zúñiga y Ángel Thorrens no se conocen son actores que habitan en el proceso de interpelación que ocurrió hace treinta años: Tiberio como receptor y Ángel como emisor. De esta forma, la idea es comprender cómo los procesos de interpelación son demandas de ser, para ser, para convertirse en, para comportarse en. Esto se puede sustentar con el siguiente postulado del profesor Roberto Von Sprecher (2008) cuando asegura que: en las sociedades modernas, uno de los agentes de interpelación claves son las organizaciones comunicacionales complejas, que nos interpelan a través de los medios industriales de comunicación social. La industria cultural, la prensa, la radio, la televisión, constantemente nos están interpelando aunque no lo parezca. La primera y fundamental interpelación, base del funcionamiento de esa industria y base de la lógica de todo el sistema social en que vivimos, es a que nos constituyamos como “consumidores”. Las interpelaciones a ser

“ciudadanos” han pasado a ser marginales en los discursos públicos, especialmente en aquellos de los medios electrónicos.

Si bien el período histórico - social del medio que estamos estudiando corresponde al de transición, podemos anotar que para el momento en que emergen los “solles” en los sectores populares de Cartagena, no existía el desarrollo de los medios electrónicos como el de la actualidad. No obstante, la música mundo y su circulación por medios locales ofreció un estilo de vida que fue adoptado por los jóvenes “solles” en un contexto urbano que cambiaba rápidamente. Un estilo de vida que afectó tanto la identidad narrativizada como la identidad esencial de los jóvenes donde los referentes de consumo y su puesta en la escena de la vida cotidiana, fueron constitutivos de las nuevas formas de socialidad que aparecían en los sectores populares de Cartagena.

De manera complementaria a este postulado del profesor Sprecher, es posible traer al presente discurso, la perspectiva de Jesús Martín-Barbero. Este trabajo analiza el proceso de interpelación que proponen los discursos mediáticos, en especial los de la radio comercial, aprovechando coyunturas políticas y sociales bien determinadas... más adelante la pluralización de la radio llega a la especialización de las emisoras por franjas de públicos que interpelan a sectores cultural y generacionalmente diferenciados. La crisis de identidad de los partidos políticos tradicionales y la ausencia de una interpelación eficaz a lo popular desde la izquierda va a facilitar que los medios masivos, y en especial la radio, pase a convertirse en agente impulsador de unas identidades sociales que responden más al nuevo modelo económico que a una renovación de la vida política. Y sobre ese vacío, y sobre la pluralización integradora que contrapesa la unificación de la televisación, será sobre los que se apoye internamente la transnacionalización en los años ochenta (1987:198/9).

Tomando en cuenta la consideración anterior, podemos establecer que la identidad “solle” se instala en una dimensión estética del espectáculo y esto lo podemos evidenciar en el relato de Tiberio Zúñiga, pues, allí presenciamos la puesta en práctica de la circularidad cultural, mediada por los poderosos referentes de la industria cultural de los Estados Unidos y Europa. La circularidad cultural que nos narra Tiberio Zúñiga se pone en evidencia en la actitud incrédula de los periodistas y el público local, pues, creían que asistirían a un fracaso estruendoso y, a todas luces, espectacular. Ahí se pone en evidencia porque, como vimos, los miembros del grupo KAOS libraron estrategias de apropiación e intercambio con un material cultural altamente prestigioso en la sociedad no solo local, sino nacional e internacional. El grupo KAOS, desde la vida precaria y pobre de los sectores populares de Cartagena, fue capaz de reproducir un discurso y una puesta en escena que interpeló de forma contundente al público local, en un escenario de gran prestigio social como el Reinado Nacional de Belleza en el Centro de Convenciones. Tal reproducción del espectáculo musical, le valió al grupo KAOS la validación, la legitimación y la aceptación generalizada de sus miembros. En otros términos, lo que se desea destacar es que la interpelación y la circularidad cultural funcionan en ciertos y diversos sectores sociales como aglutinantes, en este caso, alrededor de una propuesta estética y un estilo de vida determinado. Sin embargo hay que destacar que se trata de un fenómeno aglutinador de carácter fugaz, momentáneo que requiere renovación tanto por parte de los productores, como de los consumidores. Otro aspecto a destacar es que lo anterior supone una postura activa de los consumidores, y no lo contrario, en el caso del grupo KAOS, sus miembros se movilizaron en busca de las nuevas formas del goce, las nuevas formas de la expresión del cuerpo a través del baile, el canto y los estilos. Formas de expresión que, además, ocurrieron en el margen de una sociedad como la cartagenera donde se practica la exclusión social. De ahí que Tiberio Zúñiga y el grupo KAOS

resultan reconocidos, pero no en tanto sujetos de derecho como jóvenes afrodescendientes que eran, sino en tanto actores del espectáculo que se legitimaron ante la sociedad y casi todos sus sectores. Es allí donde hay que señalar una notoria ausencia de elementos de ciudadanía en los discursos y mensajes que circulaban por los medios y las formas de identidad que se ofrecían.

De otra parte hay que considerar que el proceso de interpelación supone un juego de estrategias de comunicación entre emisor y receptor (Eco, 1991). Estrategias generativas de parte del emisor y estrategias de lectura por parte del receptor. De ahí que sean las maneras de interpelar las que constituyen las convenciones en el tejido social; lo que se pone en juego son las formas de mediación del discurso de la radio, en este contexto, como constructor de corporeidad, gestualidad, sentidos y significados de los sujetos, de los receptores tanto de la emisora Victoria Internacional Estéreo, como los programas de televisión y las películas musicales que se ofrecían en la época, sin dejar de tener en cuenta lo publicado en la prensa local.

Este planteamiento es factible sustentarlo con la tesis de Laclau y Mouffe (1987), citados por Pablo Vila (1996) cuando aseguran que el discurso está conformado por aquellas prácticas lingüísticas y no lingüísticas que acarrear y confieren sentido en un campo de fuerzas caracterizado por el juego de relaciones de poder. De manera precisa, la pregunta a plantear teniendo en cuenta la propuesta de Pablo Vila es: ¿Cómo funcionarían las interpelaciones a nivel de la música popular y de qué manera explican la construcción de identidades sociales? Esta postura teórica plantea básicamente que la música popular es un tipo particular de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que tales personas utilizarían en la construcción de sus identidades sociales. De esta manera, el sonido, las letras y las interpretaciones, por un lado ofrecen maneras de ser y de comportarse, y por el otro ofrecen modelos de satisfacción psíquica y emocional (Vila, 1996).

A su vez, y de acuerdo con Simon Frith (1987, p. 37 citado en Vila, 1996), la música sería particularmente poderosa en su capacidad interpeladora, ya que trabaja con experiencias emocionales muy intensas, mucho más potentes que las procesadas por otras vertientes culturales. Esto sería así porque la música popular permite su apropiación para uso personal de una manera mucho más intensa que la ofrecida por otras formas de cultura popular - televisión, telenovelas, etc. De manera complementaria, el mismo Vila asegura que los múltiples códigos que operan en un evento musical (algunos de ellos no estrictamente musicales: códigos teatrales, de danza, lingüísticos, etc.) explicarían la importancia y complejidad de la música como interpeladora de identidades, y esto es algo que la distinguiría de otras manifestaciones de cultura popular de carácter menos polisémico. En este contexto, el de la interpelación, el problema central no es por el sentido inmanente de la música, es decir lo que un musicólogo podría sustentar y pensar de ella, sino lo que sencillamente la música logra generar en el plano de los significados. Respecto a lo anterior resulta valiosa la narración de Tiberio Zúñiga, ya que nos proporciona elementos prácticos sobre el mundo de la interpelación de la música “solle”, en el cual la música resulta ser un elemento que interactúa en la formación social de lo que significaba ser joven en Cartagena en los años setenta y ochenta; la interpelación así, se termina concretando en la performatividad que se pone en juego en la vida cotidiana de los distintos actores sociales y sus comportamientos frente a los estilos de vida.

Teorizar el imaginario “solle”

Para adelantar nuestro ejercicio de teorizar una formación social como es el público “solle”, con todo lo que ello implica respecto a identidad y memoria colectiva, nos valdremos de las categorías

propuestas a partir del concepto de fantasmagoría urbana y, de esta forma, dar cuenta de lo que significan los imaginarios en el mundo de ciertos jóvenes en los años setenta y ochenta en Cartagena. Para visualizar dichas fantasmagorías el semiólogo Armando Silva propone los referentes: fuerza de hechos, saberes culturales y memoria ciudadana. De manera, pues que, fantasma urbano es “aquella presencia indescifrable de una marca simbólica en la ciudad, vivida como experiencia colectiva, por todos o una parte significativa de sus habitantes, por la cual nace o se vive una referencia de mayor carácter imaginario que de comprobación empírica” (Silva, 1992). Desde ahora se anticipa que la referencia de carácter imaginario en el mundo “solle” es el optimismo festivo con que veían la ciudad y su porvenir.

Para fundamentar nuestro análisis hacemos referencia a un complemento de Armando Silva: “O sea que en la vida ciudadana existen hechos, ideas o proyectos que dan un mayor margen para la producción imaginaria que otros” (1992:58). Es así como, recapitulando, en el marco de este estudio, el hecho principal que da lugar a la producción imaginaria, es la moda “solle” en las décadas de los setenta y ochenta en la ciudad de Cartagena. Vale la pena precisar que con la palabra moda, entendemos un conjunto de prácticas culturales que son manifestación concreta del gusto de un conglomerado social, que, en este caso, son los jóvenes que conformaron el público “solle”. En ese sentido, nuestra apuesta para teorizar la aparición del “solle” se organiza en el eje: Música/mundo – Medios/radio- Público “solle”; lo que nos lleva a preguntar por las pistas que caracterizan dicha formación social.

Dichas pistas se instalan en el imaginario colectivo de acuerdo con:

1. La moda “solle”, vista como una producción social del público local a partir de intercambios con la cultura – mundo a través de los medios de comunicación, la radio en especial.

2. La moda “solle” vista, como conversación diaria de “lo que queda”, de “lo residual” o de la nostalgia que constituye un código entre ciertos sujetos expuestos al significado de “lo joven” en la Cartagena de los setentas y ochentas.

3. La moda “solle” vista como relato compartido y construido colectivamente, entendido como expresión concreta de la urdimbre que emerge en la relación entre lo masivo y lo popular, donde está involucrado el devenir de varias generaciones de jóvenes y que bulle a partir del consumo de la música - mundo. La sospecha general pretende vislumbrar la fantasmagoría urbana de los “solles” en la relación Moda “solle” - nostalgia - relato. ¿Qué relataba el “solle” entonces, qué añora ahora? La apuesta es por el optimismo generalizado ante los cambios y transiciones que experimentó la sociedad cartagenera en cuanto sus dinámicas urbanas.

Para Silva “será fantasmagórica cualquier escena que represente una producción social del fantasma. El escenario de fondo corresponderá a la ciudad y su realización, como ente fantasioso que afecta una conducta ciudadana, corresponde al efecto imaginario sobre el acontecer cotidiano de la ciudad”. Producción social de sentido practicada por los jóvenes “solles” de entonces, en una ciudad que - desde su punto de vista - era “solle” y donde la fantasía se concretaba en las actuaciones, en los estilos y en la moda “solle”, lo que constituyó un imaginario festivo donde el optimismo generalizado mediaba la manera de ver el futuro. En ese sentido Silva propone las mencionadas tres categorías para evidenciar este efecto en las prácticas sociales: fuerza de los hechos, saberes culturales y memoria de los ciudadanos; a partir de ellas se adelanta el propósito de construir un modelo para sintetizar y teorizar la comprensión del fenómeno estudiado.

Fuerza de los hechos

Fuerza de los hechos no es un simple dato empírico, es decir, no es el puro referente estadístico del crecimiento poblacional, por ejemplo; más bien, se trata de la emergencia de cierto optimismo en la ciudad, lo cual ocupó un gran espacio en la formación imaginaria, en especial, de los jóvenes que, al parecer, resulta consecuente con el siguiente aspecto: “Dos datos definen el carácter y la magnitud del auge constructivo de Cartagena durante los últimos veinte años. En primer lugar, entre 1978 y 1997 el 72% de las construcciones fueron para uso residencial, mientras que la industria y la hotelería participaron apenas con 3% cada una. En segundo lugar (...) en los 14 años comprendidos entre 1983 y 1997 se construyeron 3'100.410 metros cuadrados nuevos, cifra superior a los 2'706.305 metros cuadrados construidos en los 37 años transcurridos entre 1945 y 1982” (Calvo, Baez; 1999: 18). Fuerza de los hechos es una categoría que nos indica que la ciudad sintió y le atribuyó sentido al optimismo a partir de determinado número conocido de proyectos de crecimiento y expansión instalados en las dinámicas urbanas, donde los medios de comunicación, principalmente la radio, supusieron una banda sonora de fondo frente a los cambios socioeconómicos que ocurrían en la ciudad. Esta categoría permite apostar el hecho del optimismo como fuente imaginaria, a partir del cual, los jóvenes “solles” se hicieron una idea de lo que iba significando día con día habitar la ciudad. Es así como el optimismo circuló en un complejo espectro social donde no era lo mismo ser optimista y “solle” en el barrio de Manga o en una urbanización cerrada como “El Refugio”, que ser optimista y “solle” en el barrio El Líbano o en Loma Fresca. En la elaboración de fantasmagorías urbanas por Fuerza de los hechos tenemos una fantasía de mayor naturaleza subjetiva, pues los hechos mismos que se describen poseen tal naturaleza personal (Silva, 1992). Por tanto son los perfiles, contextos y perspectivas de los informantes

claves los que nos dan la posibilidad de comprender el repertorio de significados del optimismo, los cuales, están fantasmalmente elaborados desde el devenir implicado en cada informante.

Saberes culturales

La fuerza de los saberes culturales implica una fantasmagoría construida por topología cultural, pues las referencias se producen por efectos comparativos de lo que se conoce o se nos hace conocer, o bien sobre las formas como se nos da a conocer (Silva, 1992).

Es así como “la topología se ocupa de aquellas propiedades de las figuras que permanecen invariantes, cuando dichas figuras son plegadas, dilatadas, contraídas o deformadas de cualquier manera tal que no aparezcan nuevos puntos o se hagan coincidir puntos ya existentes” (Conde, 1995). Es decir, que si bien lo que se modela es una “figura”, encontramos que los elementos en su interior son dinámicos, ambiguos, inciertos tal como se presenta el devenir histórico cultural donde habitamos los sujetos.

Jesús Martín - Barbero, Cristina Mata, Néstor García - Canclini y Renato Ortiz, entre otros autores hacen referencia a Raymond Williams para contemplar la elaboración del bosquejo de un modelo, que permita dar cuenta de la compleja dinámica de los procesos culturales y para ello sugieren el frente metodológico desarrollado mediante una propuesta de “topología de las formaciones culturales” según tres estratos: arcaico, residual y emergente (Martín - Barbero, 1987)

Lo arcaico es lo que sobrevive del pasado pero en cuanto pasado, objeto únicamente de estudio o de rememoración. Está inscrito en lo que ya no es, en lo que dejó de ser y se presenta como lamento o nostalgia expresada por unos sujetos “solle”, cuya franja etaria los distancia en el tiempo de prácticas que cayeron en desuso, que perdieron vigencia pública. La vigencia se restringe a sus recuerdos y

en esa reconfiguración de “lo solle”, se organiza la memoria siguiendo pistas de medios, usos y escenarios que se asocian a épocas que marcaron una manera de ser joven.

Lo rememorado puede sintetizarse como sigue.

1. El medio privilegiado era la radio cuyos referentes musicales se reafirmaban en el cruce de información con el cine y la televisión; “cruce” que sugiere un código en el cual se inventa “lo solle” como reelaboración de los mensajes percibidos y, por tanto, reelaboración identitaria que habita en un Nuevo Movimiento Social, cuyo interés es estético – popular y la búsqueda de otros modos de fruir la música con todo lo que ello implicó en la década de los setenta y ochenta en Cartagena.

2. Ser “solle” se organizaba en los usos que, a su vez, estaban inscritos en los códigos mediáticos. Usos que se dinamizan en la competencia por la legitimación y la distinción simbólica de ser “solle” o no serlo. La competencia se concretaba en la conformación de grupos juveniles; en la cotidianidad del radio escucha que se actualiza y, por tanto lideraba el consumo de acuerdo con las pautas generadas por la industria cultural; y en las diversas formas de mostrarse y exhibirse o de encontrarse y percibirse. Y, finalmente, los escenarios contruidos por los “solles” donde la fiesta ocupa un lugar destacado. Fiesta en casa o discoteca, esquinas callejeras, grupos en el colegio o en los buses eran espacios con sentido que son recordados en asocio con las canciones, principalmente, ya que son las que ayudan a la memoria a establecer un orden según las épocas, temporadas o modas. Los escenarios objetivan lo efímero que habita la memoria de los sujetos “solles”.

Lo que se rememora es el advenimiento industrial de la música internacional que se dio en una ciudad cuya condición de puerto se sentía en todos sus aspectos vitales. En un sector como “Las Colonias” en el barrio de Manga donde circulaban marinos, viajeros

y contrabandistas de buena parte del planeta y con ellos todo tipo de música que no era ajena a la atención de los programadores radiales; ello, en virtud de la vecindad del mencionado sector con el muelle, conocido popularmente como “El terminal”. La apuesta apunta a que, lo que se rememora es una conexión entre programadores y público, más mediada por el gusto popular que por el interés de la industria discográfica. Y, en otros términos, se rememora, también, el sentido optimista de una ciudad que ya no es.

Lo residual a diferencia de lo anterior, es “lo que formado efectivamente en el pasado se halla todavía hoy dentro del proceso cultural [...] como elemento efectivo del presente” (Martín - Barbero, 1993). Lo residual, a su vez, comporta dos tipos de elementos: los recuperados y los alternativos. Los primeros han sido plenamente incorporados a la cultura dominante; los segundos son los que constituyen una reserva de oposición, de impugnación a lo dominante.

En lo “solle” las pistas residuales recuperadas están en manos de la novedosa figura del DJ de discoteca o miniteca. Este oficio re - inventa “lo solle” cuando administra la re - confección de las canciones produciendo mensajes nuevos, donde, con frecuencia, las canciones clásicas de los años setenta y ochenta se usan como base de canciones más recientes. No obstante, es la conciencia histórica del “solle”, la única capaz de identificar la fuente original de las canciones base o que son relanzadas como novedades, cuando tienen un antecedente de dos o tres décadas. Otro elemento clave es la moda y los usos de la ropa, ya que, en el eclecticismo de perspectivas que caracteriza nuestros días conviven los ochenteros, los sesenteros, los yuqueros, los champetas, los tranceros, los salseros, los góticos entre otros grupos o frentes culturales que constituyen una urdimbre de modos de ser joven. Urdimbre mediática, que el “solle” de entonces contribuyó a tejer cuando reelaboró los códigos que provenían de la industria cultural internacional. Algunos elementos de lo residual recuperado

pueden verse en ciertas películas de Hollywood que se estructuran en un diseño de producción “retro” e incorporan elementos de la década de los setenta y ochenta. Por ejemplo, en la película “Los ángeles de Charlie” las protagonistas visten según la moda ochentera; las gafas de grandes espejuelos es el elemento recuperado más destacado. La película “Shaft” rememora a un conocido super policía afroamericano de los años setenta, que conserva el estilo de la época y se enfrenta con otros estilos muy de los noventa, del siglo XX.

Respecto a lo residual alternativo, hay que considerar que el “solle” no es contestatario. Dentro de las lecturas planteadas por Stuart Hall, el “solle” no hace al statuo quo lecturas oposicionales o críticas. Tampoco hace lecturas preferentes porque su cultura popular preestablecida no encaja completamente en los cánones de la cultura pop que, en este caso sería la cultura dominante.

Más bien, el “solle” osciló en la lectura negociada. Es decir, el “solle” negociaba los mensajes porque asimila, reelabora y resignifica la cultura pop, la cultura de la industria cultural internacional, a partir de su ubicación en la cultura popular cartagenera. Lo que puede detectarse en la rememoración que “el solle” hace es cierto lamento por la música más armónica, en contraposición a una música de corte post industrial y de mega urbes. Música “solle” cuyos contenidos y formas apuntaban a una celebración donde lo constante era el optimismo, que implicaba lo colectivo. Contrario a las músicas actuales que interpelan al público desde la soledad y lo individual. Quizás una película que impugna la cultura dominante que contextualizó las décadas de los setenta y ochenta en los Estados Unidos sea “Boogie nights”. Se trata de la biografía de un actor de cintas pornográficas, cuyo ambiente estaba marcado por el espíritu desenfrenado, licencioso y excesivo de una época que antecedió al conservadurismo de Ronald Reagan y Margaret Thatcher. La película, así, pone en evidencia extremos morales que pueden darse en una sociedad.

Lo emergente es lo nuevo, el proceso de innovación en las prácticas y significados. Esto tampoco es uniforme, pues no todo lo nuevo es alternativo ni funcional a la cultura dominante, “de modo que la diferencia entre arcaico y residual representa la posibilidad de superar el historicismo sin anular la historia, una dialéctica del pasado - presente sin escapismos, ni nostalgias” (Martín - Barbero, 1993) Es así como, indagar por las prácticas culturales del “solle” es reconocer un terreno enmarañado entre lo residual y lo arcaico que a su vez, se articulan secretamente con lo emergente; se trata de coordenadas que apuntan a significar el “solle” como público pero no como dato, sino como marca del tiempo de una identidad popular cambiante.

La principal pista de lo emergente está dada en la historia misma de la música pop en el mundo. Pero en lo que a los “solles” respecta vemos que alcanza a integrar en sus prácticas, el advenimiento del rock en español; y desde allí se desarrolla la historia de las incursiones, de la más variada cantidad de cantantes y grupos, ritmos, géneros y fusiones que para la primera década del siglo circulan a escala mundial. Podemos hablar de Shakira, Juanes o Carlos Vives como artistas pop que hibridan en sus producciones discográficas, marcas locales con marcas planetarias lo que indudablemente, influye sobre las nuevas formas de identidad y el modo de percibir “lo costeño” o “lo colombiano”. Percepción que es mediada, no tanto por la radio, sino por la televisión internacional con MTV latino, a la cabeza.

Lo emergente es percibido por el “solle” en el diálogo intergeneracional; cuando el informante clave Amaury Sotomayor habla con sus hijos, al igual que hace Irina Mercado, sobre las canciones que fueron una cosa y que hoy se entienden de otra manera, están dando cuenta de reelaboraciones que ocurren sobre su historia, sobre “lo solle”. Reelaboraciones que transforman las prácticas “solles”, que las renuevan en cuanto medios, porque el eje de circulación no es tanto la radio como la televisión.

Reelaboraciones en cuanto escenarios, porque la fiesta “solle” desaparece para consolidarse la discoteca o los lugares especializados que fungen como “ghetos”, como son los salones VIP, las minitecas o los “After Party”. Reelaboraciones en cuanto usos, porque la sociabilidad de la fiesta “solle” es reemplazada por la sociabilidad y el espacio virtual de la internet, de los foros, el chateo o los motores de búsqueda, que para el “solle” constituyen una máquina del tiempo que le permite organizar de manera más fidedigna y precisa su memoria, por lo menos, respecto a archivos musicales se refiere.

De la aplicación de la “topología de las formaciones culturales” de Raymond Williams, se pone en evidencia una matriz histórico cultural que constituye el modo de ser “solle”. La pista más significativa, es la que plantea una relación entre la conciencia histórica del “solle” y la percepción de una esfera que traspasa las fronteras locales, para ensancharse en lo global. Esta relación se concreta en los usos que el “solle” hace de los mensajes de la gran industria cultural internacional; por ejemplo, cuando decide vestirse como se visten en películas y vídeos, decide parecerse a otros modos de ser joven que habitan el planeta en distintas latitudes. Este uso inicial, vale la pena decir, esta relación que inició con el “solle” en Cartagena, se popularizó de muchas formas y se desarrolló en muchas dimensiones y modos de ser joven. Para eso hay que tener en cuenta el alcance del desarrollo de las telecomunicaciones y de la industria planetaria de la información y el entretenimiento.

Memoria ciudadana

En el marco de la mencionada moda “solle” en la Cartagena de los setenta y ochenta, la cual era mediada por la emisora Victoria Internacional Estéreo, vale interrogar ¿Qué espejismos históricos surgieron en la perspectiva de los sectores populares? Armando Silva

considera que Bogotá era una “antes” y otra “después” del asesinato de Gaitán. En ese sentido, según el mundo del público “solle” ¿Cuál sería el punto de quiebre histórico que marca el sentido del miedo “antes” y “después” en Cartagena? La apuesta para responder estas preguntas es que existe un punto de giro histórico visiblemente reconocido: se trata de la aparición y la desaparición de la emisora Victoria y su programación musical vistos como eje estructurante de la experiencia cultural “solle”.

Hay producción fantasmal en la memoria de los ciudadanos. ¿Cuál es el elemento histórico más importante y significativo que emergió en el consumo de la música - mundo por parte de un público que se inventó en Cartagena? La respuesta que sugerimos - y como lo anticipamos - es el optimismo instalado en el devenir urbano, en la formación de las ideas de ciudad desde los sectores populares y, también, en los sectores medios y altos de la ciudad. En los perfiles de los informantes clave es evidente la percepción del mencionado optimismo y sus significados, al igual que en las pistas que dan cuenta de las dinámicas urbanas de la época. “Antes” la ciudad era apacible y tranquila, pues, entre otros aspectos, la idea de optimismo entre ciertos jóvenes habitantes de los sectores populares tenía sus lugares y momentos de sentido. “Ahora” la ciudad es incierta e insegura, ya que, el optimismo se reemplazó por el miedo que no tiene lugares, ni momentos, pues, queda la posible sensación de que un homicidio puede ocurrir en cualquier parte y de repente.

De otra parte, la producción fantasmal en la memoria ciudadana significa estar frente a un fantasma histórico, el pasado que envuelve nuestro futuro (Silva, 1992). Por tanto esta categoría nos permite apostar por la nostalgia, por el optimismo generalizado de “antes” como factor de redefinición de los diversos sentidos de pertenencia e identidad, que fueron emergiendo en la historia de ciertos jóvenes de los sectores populares de Cartagena en su invención cotidiana de la moda “solle”.

De manera que hoy estamos frente a ciudadanos más temerosos, prevenidos, desconfiados y nostálgicos de un pasado reciente instalado en lo festivo como actitud formada en la moda “solle”.

Conclusiones

Orientaremos las conclusiones según lo expuesto en la pregunta: ¿Qué pistas históricas (ubicadas y orientadas desde la cultura popular cartagenera y sus dinámicas urbanas) sirven para comprender y representar ciertas prácticas de consumo de la música mundo y que fueron constituyendo cotidianamente parte del público “solle” en los años setenta y ochenta? Dicha pregunta es consecuente con el objetivo que busca la investigación en términos de comprensión de las mencionadas pistas histórico- culturales.

- La memoria radial “solle” habita en ciertos sujetos que conformaron y conforman su público. Dichos sujetos piensan, sienten y ven la vida de acuerdo con cierta actuación identitaria que produjeron a partir de su relación con la música - mundo y la cultura - mundo. Lo anterior devino, en las décadas de los setenta y ochenta en Cartagena, en un estilo de vida joven puesto en práctica a partir del consumo de medios como la televisión, la prensa, el cine, pero, en especial la radio local. La memoria radial “solle”, entonces, se comenzó a organizar de acuerdo con las mediaciones adelantadas por los programadores musicales de la época. La estrategia local de programación musical,

a su vez, orientó la interpelación al público joven de Cartagena, sin importar sus condiciones en general. En ese sentido la memoria radial “solle” es un eje estructurante del recuerdo que constituye una manera de ser joven que pervive en el devenir de cierta generación de cartageneros.

- Los “solles” imaginaron a Cartagena desde el optimismo, en virtud del crecimiento económico, industrial y urbanístico de la ciudad que se dio en las décadas estudiadas. El optimismo, a su vez, fue producto de la forma como se construyó la identidad colectiva de lo “solle”. Dicha forma fue mediada por la música – mundo y por las mediaciones dadas en el diseño local de la programación de la misma. En otros términos, Victoria Internacional Estéreo organizó y propuso una “banda sonora” para las dinámicas urbanas que acaecían en la ciudad de entonces, lo que tuvo manifestaciones estético – populares en lo que se llamó la moda “solle”. Dicha moda se enmarca en un período de transición en el devenir de Cartagena que se caracterizó por el crecimiento urbano desordenado e improvisado. Así, la moda “solle” se expresó como un estilo de vida que simbolizó los referentes de consumo y le confirió prestigio social “de avanzada” como dijo en entrevista Ángel “Friky” Thorrens. El estilo de vida “solle” se instaló en la cotidianidad de Cartagena y en especial en los lugares festivos que podían operar en una esquina, en una discoteca, en un patio, en el Festival de Música del Caribe, en la calle. Lugares en que la gente vivía lo “solle” de acuerdo con los modos de caminar, de posar para una foto, de bailar, de vestirse y peinarse, de comportarse en público, de adoptar nuevos usos amorosos, de reunirse alrededor de los medios, de encontrarse, de exhibirse, de ver y ser visto.

- En virtud de lo anterior el imaginario “solle” pasó del optimismo a la nostalgia por una ciudad que ya no es, pero, que conforma una memoria colectiva instalada en una cierta generación de sujetos para quienes lo “solle” es lo joven. En ese sentido las huellas “solles” en la actualidad en términos arcaicos, residuales y emergentes (de

acuerdo con lo establecido por Raymond Williams en su propuesta de “topología de las formaciones culturales”) dan cuenta de una urdimbre de recuerdos cuyas coordenadas de sentido son producto del intercambio cultural mediado por la radio, la prensa, la televisión y el cine. Así mismo, el mencionado intercambio cultural, propició la producción social de sentido en ciertos jóvenes habitantes de los barrios de Cartagena, a partir de la experiencia cultural que vivieron al consumir la música mundo. Experiencia cultural que produjo lo que hemos venido señalando como moda “solle”. Dicha producción social, a su vez, emergió en un entorno socioeconómico caracterizado por el crecimiento y la expansión urbana y cierto dinamismo en el mercado local, lo que se relaciona con el estado de ánimo optimista de la época, la cual se actuó, por ciertos sujetos, en la práctica de la mencionada moda “solle” donde la música - mundo se propuso como una de las “bandas sonoras” que acompañaba la vida que acontecía en la ciudad.

Bibliografía

ACOSTA, Luisa. “La emergencia de los medios masivos de comunicación” Introducción a la mesa de ponencias en la VII Cátedra anual de historia dedicada a medios y nación. Aguilar Editores. Bogotá, 2003.

BÁEZ Javier, CALVO Haroldo. La economía de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX: diversificación y rezago. Universidad Jorge Tadeo Lozano, 1999, Cartagena.

CANALES, Manuel y PEINADO, Anselmo. “Grupos de discusión” en Métodos y Técnicas Cualitativas de Investigación en Ciencias Sociales. Juan Manuel Delgado – Juan Gutiérrez (Editores) Editorial Síntesis, Barcelona, 1995.

CHICA, Ricardo. Ciudad solle: identidad juvenil y música mundo en los años setenta y ochenta en Cartagena de Indias. Ediciones Universidad Tecnológica de Bolívar. 2004.

----- “Ciudad Solle: Pistas histórico - culturales para representar la memoria y la identidad en las prácticas de consumo mediático de la música - mundo en Cartagena” artículo publicado

en la revista Investigación y Desarrollo de la Universidad del Norte. Barranquilla, 2005.

LOPEZ DE LA ROCHE, Fabio. "Medios, industrias culturales e historia social". Ponencia en la VII cátedra anual de historia dedicada a medios y nación. Aguilar Editores. Bogotá, 2003.

DE CERTEAU, Michael. GIARD, Luce. La invención de lo cotidiano. Tomo I y II. Editorial Universidad Iberoamericana. México DF, 1999.

GALINDO, Jesús. Técnicas de investigación en ciencias sociales, cultura y comunicación. Editorial Pearson, México, D.F. 1998.

MARTÍN - BARBERO, Jesús. De los medios a las mediaciones. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987.

MATA, María Cristina. "Radio: Memorias de la recepción. Aproximaciones a la identidad de los sectores populares" en El consumo cultural en América Latina. CAB. Santafé de Bogotá, 1999.

MOSQUERA Claudia. Revista Aguaita N° 1, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, 1999.

MOSQUERA Claudia y PROVANSAL, Marion. Revista Aguaita N° 3, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, 2000.

NIEVES, Jorge. Revista Aguaita N° 6, Observatorio del Caribe Colombiano, Cartagena, 2001.

OCHOA, Ana María. Músicas en tiempos de globalización. Editorial Norma, Bogotá, 2004.

ORTÍ, Alfonso. "La apertura y el enfoque cualitativo o estructural: la entrevista abierta semidirectiva y la discusión de grupo" en Delgado J.M. y Gutiérrez, J. (Eds.) en Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales, México, Editorial Síntesis, 1995

ORTIZ, Renato. Otro territorio. CAB, Bogotá, 1998.

PANIAGUA, Raúl. Comentarios a la ponencia de Carmen Cabrales, "Los barrios populares en Cartagena de Indias" durante el simposio "Cartagena de Indias en el siglo XX", Universidad Jorge Tadeo Lozano, Cartagena, 1999.

SANDOVAL, Carlos. Módulo de investigación cualitativa. Especialización en teoría, métodos y técnicas de investigación social. ICFES, Bogotá. 1997.

SILVA, Armando. Imaginarios urbanos. Tercer Mundo Editores. Bogotá, 1992.

SUNKEL, Guillermo. "Explorando el territorio" en El consumo cultural en América Latina. CAB. Santafé de Bogotá, 1999.

VASCO, Carlos Eduardo. "Tres estilos de trabajo en las ciencias sociales" en la revista Documentos Ocasionales N° 54. CINEP. Bogotá. 1990.

VILA, Pablo. "Música e identidad. La capacidad interpeladora y narrativa de los sonidos, las letras y las actuaciones musicales" en Cuadernos de nación. Músicas en transición. Ministerio de Cultura - Colombia, Bogotá, 2001.

WADE, Peter. Música, raza y nación. Música tropical en Colombia. Banco de la República. Bogotá, 2002.

YUREN, Adriana. Conocimiento y comunicación. Editorial Alhambra Mexicana. México, DF, 1994.

La impresión de esta obra se realizó en papel propalibro blanco 90 grs. para páginas interiores y propalcote de 280 grs. para la portada con plastificado mate. Para la composición general de textos, y subtítulos se utilizó la fuente Book antigua 12 pt, y para títulos la Adobe Garamond Pro 30pt. Se aplicaron los programas Adobe InDesign CS2 para la composición de páginas. Illustrator CS2 para el diseño de carátula. Con un tiraje de 300 ejemplares. *El libro MEMORIA RADIAL SOLLE: Dinámicas urbanas, música mundo e identidad juvenil en los sectores populares de Cartagena (1975-1985)* del autor RICARDO CHICA GELÍZ se diseñó y diagramó en la Editorial Universitaria - Sección de Publicaciones de la Universidad de Cartagena, Cartagena de Indias, Colombia.

