



TRES FESTIVALES DE MÚSICAS URBANAS Y ALTERNATIVAS EN EL ORIENTE ANTIOQUEÑO.

UNA APROXIMACIÓN AL
VERDADERO ROCK DE LA PROVINCIA,
DESDE SUS DINÁMICAS COMUNICATIVAS.

THREE FESTIVALS OF URBAN AND ALTERNATIVE
MUSIC IN EASTERN ANTIOQUIA. AN APPROACH
TO THE TRUE ROCK OF THE PROVINCE, FROM
ITS COMMUNICATIVE DYNAMICS.

Por

Jorge Alexander Múnera Restrepo¹

Universidad de Antioquia

munera.restrepo@gmail.com

Resumen: Esta investigación comprende las prácticas comunicativas de las personas que convergen en la realización de tres festivales de músicas urbanas y alternativas de Antioquia, para dar cuenta de la motivación y materialización de los mismos. La base teórica partió de la categoría “prácticas comunicativas”, heredera de la perspectiva de las “prácticas sociales” de Michel de Certeau y Pierre Bourdieu. También se rescataron elementos de la concepción de “mundos del arte” de Howard Becker y una aproximación metodológica del análisis procesual de Renato Rosaldo. Se entendió entonces la planeación y producción de un festival como una práctica social y comunicativa, inmersa en relaciones interpersonales con sujetos de géneros, creencias, razas, condiciones económicas y antecedentes distintos. Debido a esto, siempre se verán obligados a negociar sus ideas y acciones para poder llegar a puntos con los que no necesariamente todos estén de acuerdo, lo que no impide que se puedan llevar a cabo.

Palabras clave: Festivales de música, Comunicación, Prácticas sociales, Región.

Abstract: This investigation includes the communicative practices of the people who converge in the realization of three festivals of urban and alternative music of Antioquia, to give account of the motivation and materialization of the same. The theoretical basis started from the category “communicative practices”, heir to the perspective of “social practices” of Michel de Certeau and Pierre Bourdieu. Elements of Howard Becker’s conception of “worlds of art” were also rescued, together with a methodological approach to the processual analysis of Renato Rosaldo. It was then understood the planning and production of a festival, as a social and communicative practice, immersed in interpersonal relationships with subjects of genders, beliefs, races, economic conditions and different backgrounds. Because of this, they will always be forced to negotiate their ideas and actions in order to reach points with which not everyone agrees; but that can be carried out.

Key words: Music festivals, Communication, Social practices, Region.



Planteamiento del problema: Festivales de música, de lo global a lo local

El Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE) concluyó que en el 2016 los espectáculos a los que más asistieron los colombianos de 12 años y más fueron los conciertos, recitales y presentaciones de música en vivo en espacios abiertos o cerrados (30%)².

Sin embargo, en el país hasta hace una década no se desarrollaban festivales de rock con los niveles de calidad ofrecidos en otros países. La atención estuvo principalmente en las músicas tropicales y folclóricas; el vallenato cuenta con el “Festival de la Leyenda Vallenata” (1968) y los sonidos andinos, llaneros, del Pacífico y del Caribe están representados en eventos como el “Festival Nacional de la Música Colombiana” (1987), el “Festival Mono Núñez” (1974), el “Festival del Corrido Llanero” (1987), el “Festival Folclórico y Reinado Nacional del Bambuco” (1960), “El Festival Nacional del Porro” (1977), el “Festival Petronio Álvarez” (1997) y el “Festival Nacional Autóctono de Gaitas de San Jacinto” (1988), entre otros.

La referencia o experiencia de los eventos con mayor trayectoria da lugar a identificar que el único que aparentemente podía y tenía el capital suficiente para invertir en un festival de músicas urbanas y alternativas³ en Colombia era el Estado y, por eso, el certamen anual más antiguo, todavía vigente, es “Rock Al Parque”⁴, festival con financiación del Distrito de Bogotá. Años después, la idea se expandió a ciudades como Ibagué (Ibagué ciudad rock, 2002), Medellín (Altavoz Fest, 2004), Manizales (Grita, 2006), Pasto (Galeras Rock, 2008), Cali (UniRock Alternativo, 2009), entre otras, y se empiezan a ver festivales de rock en casi todo el país. La mayoría de estos festivales son auspiciados por las administraciones locales.

Hace alrededor de 15 años, se empezaron a organizar de manera incipiente y autogestionada algunos festivales de músicas urbanas y alternativas en municipios intermedios de Antioquia.

Dentro de los festivales que empezaron a ser reconocidos en el circuito de músicas independientes de este Departamento se encuentran: “Urabá grita rock” en la subregión de Urabá y “Frontino al parque” en el Occidente; “Festival ½ día”, “Yarumo fest” y “Shama fest” en el Norte; “Rock a la perra” y “Corriente directa” en el Suroeste; “Víbora rock”, “Rock al río”, “Más que sonidos”, “Tambo rock”, “Granada rock” y “Festival páramo” en el Oriente; “Quita sol fest”, “Sabanetoke” y “Vigarock” en el Valle de Aburrá, entre otros. En ellos se muestran diversidad de géneros musicales, se posibilitan puntos de encuentro y transformación cultural en sus zonas de influencia. Casi todos estos festivales se ofrecen cada año y además de tener presentaciones de grupos pertenecientes a su jurisdicción, extienden la invitación a bandas de otras ciudades de Colombia y a veces del resto del planeta.

Esta investigación se centró en analizar tres festivales que se celebran en el oriente antioqueño. La cercanía con Medellín, su historia de más de una década, el nivel de convocatoria, la participación de bandas nacionales e internacionales y su despliegue logístico, han permitido que estos tres eventos hayan cobrado importancia para la escena de músicas urbanas y alternativas del Departamento y se encuentren en el radar de muchos medios de comunicación independientes y artistas de todo el país, lo que aumenta la importancia de los mismos y justifica en gran medida el interés por su estudio. Estos son: “Rock al río” de Rionegro, “Víbora rock” de El Carmen de

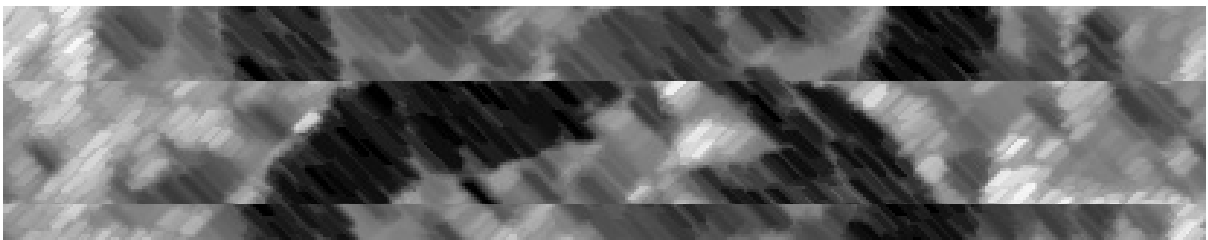
Viboral y “Más que sonidos” de Guatapé. El objetivo de este estudio es comprender las prácticas comunicativas de las personas que convergen en la realización de los tres festivales aludidos, para dar cuenta de la motivación y materialización de los mismos⁵.

Marco teórico: La columna vertebral del análisis

Mundos del arte

Howard S. Becker (2008) sostiene que una obra de arte no la realiza solo la persona que es considerada o catalogada como artista, sino que esta nace gracias a la confluencia de muchas personas o tareas que ayudan para que la obra salga a la luz. Siguiendo a Becker, se puede afirmar que todo el equipo de trabajo de un festival de música hace parte de lo que él llama un mundo del arte: Ingenieros de sonido, *roadies*, jefe de tarima, *drumtech*, luminotécnico, personal logístico para el cuidado y manutención de camerinos, accesos y músicos; comunicador(a), fotógrafo(a), presentador(a), productor(a), director(a) general; los jurados que ayudan a elegir los grupos de los conciertos, los *managers*, las bandas, etc. Sin ellos no podría haber espectáculo. Hay que agregar a los periodistas que cubren el evento, las personas que venden la comida, el público, los *luthiers*, entre otros que también aportan para que los conciertos se desarrollen adecuadamente. Muchas de estas personas, como sostiene Becker (2008), no tienen dentro de sus alcances cooperar con la producción del festival y ni siquiera saben que lo están haciendo, es decir, no asumen un rol consciente de cooperación con este. El trabajo o tarea que desarrollan no la realizan pensando en que puede ser un aporte directo para el evento. El trabajo mancomunado, a veces casi invisible, de todo un equipo, es lo que permite que un evento tan complejo como un festival se materialice.

La propuesta de Becker impulsa a complejizar el mundo que emerge en un festival musical, permitiendo que no se centre únicamente en los músicos, es decir en individualidades, sino en todos aquellos que contribuyen a que este sea posible. Para Becker un mundo del arte funciona de manera armoniosa por la correcta articulación que hay entre quienes hacen parte del equipo que realiza la producción artística. Pero, ¿qué pasa con los conflictos, las diferencias, las dificultades y las insatisfacciones? ¿Dónde están las obras que nunca han visto la luz por las diferencias que no pudieron ser solucionadas? La perspectiva de Becker no las tiene en cuenta, sólo se enfoca en las interacciones que permiten que la obra llegue a buen término



con el mínimo número de conflictos. En este sentido su propuesta deja por fuera la complejidad, la diferencia y, sobre todo, las relaciones de poder. Este trabajo quiso adentrarse en esa diversidad.

Prácticas sociales y comunicativas

La aproximación a la comunicación que podríamos hacer desde la propuesta de Becker se podría entender desde una perspectiva funcionalista como herramienta que permite llegar a acuerdos, zanjar diferencias y eliminar el conflicto. Sin embargo, la comunicación en escenarios concretos, y especialmente desde los festivales en contextos rurales del oriente antioqueño, con tantos actores involucrados, diversidad cultural e histórica es algo mucho más complejo. Estudiar la comunicación entre los diversos miembros de los equipos de los festivales de rock en estos territorios involucra la interacción entre actores con intereses diversos, jerarquías y desigualdades.

La comunicación entonces es la interacción a veces fructífera y a veces fracasada, frustrante o tensa que se manifiesta en procesos de media o larga duración en los que se negocian condiciones mínimas de acuerdo o se constata la inconmensurabilidad de los intereses de los actores. Son estos procesos complejos de comunicación al interior de los equipos de trabajo de los festivales (mundos del arte) y hacia afuera de ellos con actores políticos, sociales y económicos, los referentes conceptuales que se aplicaron para el análisis e investigación de este proyecto, con el fin de dar cuenta de cómo se producen festivales de músicas urbanas en entornos poco habituales, propulsados por pasiones, negociaciones y disensos. Una comunicación entendida como práctica social más que como hecho mediático o relación armoniosa y transparente, que se enfoca en el proceso y no tanto en el producto.

Esta visión nos acerca a la perspectiva de las prácticas comunicativas de Jesús Martín Barbero (1991). Enfoque que surge de la lectura que hace el autor colombo-español a las propuestas de Bourdieu (1980) y De Certeau (1990) sobre las “prácticas sociales”. Desde dichas prácticas la cultura se vislumbra como un entorno de relaciones de poder, de vínculos que no siempre se producen de manera horizontal o equitativa, en los que se adjudican roles que exteriorizan sumisión o superioridad, con los que hay que negociar, sin que necesariamente se llegue a acuerdos o relaciones justas. Esto implica, por tanto, que hay siempre una dialéctica entre poder y resistencia, donde continuamente, por medio de acciones rutinarias, se pretende construir hegemonía.

La planeación y producción de un festival, puede entenderse como una práctica social, ya que está sustentada por relaciones interpersonales entre sujetos con géneros, creencias, razas, condiciones económicas y antecedentes distintos, provocando que tales relaciones no sean del todo justas, horizontales, armónicas y que se evidencien diferencias de conceptos, posturas contrarias y formas de ver un suceso o actividad de manera disímil. Debido a esto, el equipo de un festival siempre se verá obligado

a negociar sus ideas para poder llegar a puntos afines con los que no necesariamente todos estén de acuerdo; lo que no impide que se puedan llevar a cabo.

Estas maneras de hacer, las de comunicarse para articular un festival, no siguen un orden estándar. Renato Rosaldo (1989/2000) lo llama “un no orden”; Bourdieu (1980), lo pensaba como una práctica sin reflexión consciente ni control lógico, y Daniel Mato (2002, p.5) apoyado en Bourdieu, lo articula mejor cuando dice que “estas prácticas expresan a la vez elementos conscientes e inconscientes”. En otras palabras, aunque nada está dejado al azar, los planes siempre pueden cambiar y hay muchas acciones que se hacen de forma operativa.

Relaciones de Poder

Las prácticas comunicativas ponen de manifiesto la existencia de posiciones dominantes, criterios e intereses hegemónicos. Relaciones de poder que se derivan de la tensión entre fuerzas no necesariamente equilibradas insertas en las prácticas sociales, que luchan por obtener un capital económico (conjunto de bienes de producción como tierra, trabajo o dinero), social (relaciones, contactos, conocidos, amigos, parientes) o cultural (consumo artístico, conocimientos, títulos académicos) dentro de un campo determinado (Bourdieu, 1980), en este caso, un festival de rock en una zona rural.

El conocimiento adquirido (capital cultural) a lo largo del tiempo por los diversos integrantes del *staff* de los festivales muchas veces no es reconocido. La administración pública e instituciones como el Concejo Municipal, la iglesia, algunos ciudadanos y hasta la misma academia, han descalificado en un momento dado las maneras de trabajo de estos equipos o de algunos de sus integrantes. La planeación, la administración y búsqueda de recursos, los desacuerdos y decisiones internas, las relaciones con el público, los músicos y vecinos de los conciertos, entre otras tareas, se ven por parte de ciertos actores externos, especialmente desde la institucionalidad y los circuitos culturales hegemónicos, como desarrollos informales, intermitentes, confusos, interesados, sueltos y sin protocolo, que en apariencia no permiten que los festivales se desenvuelvan de forma fluida.

La desconfianza o la estigmatización que se ejerce sobre los equipos de los festivales de rock rurales o sobre algunos de sus miembros descartan sus saberes empíricos y no tiene en cuenta el tiempo que puede llevar un gestor cultural realizando su trabajo. Se pasa por alto que festivales como el “Más que sonidos” ya alcanzó diez años, o que “Rock al río” y “Víbora rock” ya sobrepasan la década.

No obstante, los integrantes de estos “mundos del arte”, que dan vida a los festivales de rock rurales, despliegan lo que Michel de Certeau (1990) nombra como “tácticas del consumo, ingeniosidades del débil para sacar ventaja del fuerte, que desembocan en una politización de las prácticas cotidianas” (XLVIII).

De todo poder resulta una resistencia: es allí donde se ha querido hacer el énfasis en esta investigación:

[...] Se trata de la insurrección de los saberes. No tanto contra los contenidos, los métodos o los conceptos de una ciencia, sino una insurrección, en primer lugar y ante todo, contra los efectos de poder centralizadores que están ligados a la institución y al funcionamiento de un discurso científico organizado dentro de una sociedad como la nuestra. (Foucault, 2001, pps. 22-23)

En el estudio de las prácticas comunicativas de los equipos de los tres festivales se observa ya no sólo un saber sometido sino también un saber periférico, un saber que está en los extremos y no en el centro, un saber que no está en un solo lugar o ciudadano sino que se encuentra en varias partes a la misma vez. Esos saberes, contruidos históricamente a partir de la experiencia y una comunicación compleja, permiten a los equipos que materializan los festivales enfrentar o negociar las diferencias y conflictos que surgen con las alcaldías, las empresas de sonido, el Concejo Municipal, los habitantes del pueblo, el personal logístico, el comité directivo, el mismo público e incluso con las bandas invitadas al festival.

Descripción metodológica

Este trabajo se enmarca en el enfoque cualitativo, que se encamina más a las cualidades, procesos y significados de los sujetos indagados, a quienes no concibe como simples dadores de información sino como personas que tienen un conocimiento que ayudará al investigador a resolver las preguntas que este tiene alrededor de su quehacer y los respeta como tales.

Esta investigación estudió cada festival por separado, ayudado del análisis procesual de Renato Rosaldo (1989/2000), el cual “subraya la importancia del método de historias de caso; mostrando cómo las ideas, los acontecimientos y las instituciones interactúan y cambian a través del tiempo” (116). “Rock al río”, “Víbora rock” y “Más que sonidos” son festivales que si bien pertenecen a la subregión del oriente antioqueño y tienen una génesis parecida, cuentan con historias diferentes debido a las particularidades de sus territorios e integrantes de cada uno de sus equipos de trabajo.

La perspectiva procesual, pues, sugiere hacer especial énfasis en los cambios y tiempos de los procesos, manteniendo la pregunta por las estructuras en un segundo plano. Los cambios pueden suceder todo el tiempo y de maneras intermitentes, lo que da la sensación de desorden si se ve desde afuera y a la ligera. Sin embargo, esta indeterminación, como la llama Rosaldo (1989/2000), “permite la aparición de un tipo de relaciones humanas culturalmente valorado, donde podemos seguir impulsos, cambiar de dirección y coordinar con otras personas” (137).

Herramientas de recolección de información

La “observación activa” (Hernández, Fernández y Baptista, 2006) consistió en hacer presencia repetida en encuentros de planeación de los festivales, donde hubo intercambio de opiniones, propuestas y divulgación de datos sobre su historia reciente. La conversación dirigida abordó las fuentes primarias: directores, comunicadores, personal logístico, músicos invitados y miembros de la comunidad. Estos diálogos los guio el investigador con preguntas abiertas acerca de la relación personal de cada sujeto con el festival, su rol dentro del equipo de trabajo y la manera de percibirlo como artista o vecino del territorio donde se desarrolla.

También se acudió a fuentes documentales (redacciones oficiales como boletines de prensa, actas, evaluaciones, cartas, fotografías, etc.) y audiovisuales (vídeos de otras versiones de los festivales, entrevistas publicadas en medios de comunicación u otras plataformas como internet) de los años 2016 y 2017.

Durante los años mencionados se asistió a todas las versiones de los festivales, llevando un diario de campo de las mismas y de cada reunión de planeación en la que se participó, consignando detalles de los conciertos y su logística, lo mismo que frases o puntos de vista reveladores para el estudio emitidos por los miembros del *staff*.

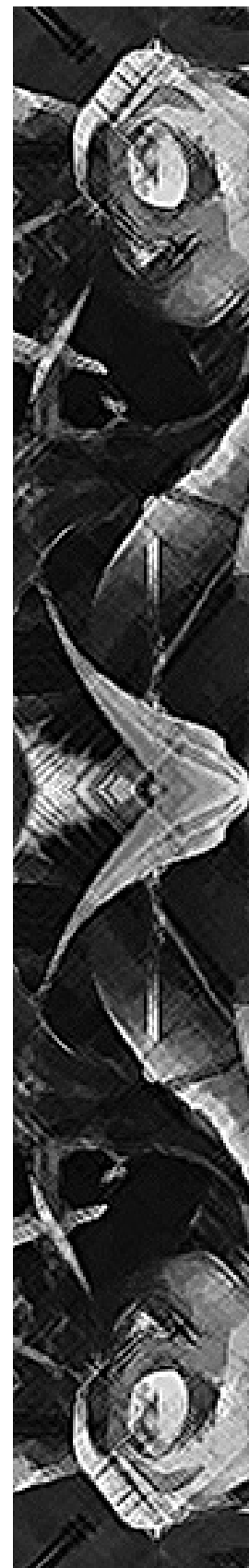
Con todo lo anterior, se dio respuesta a la pregunta de investigación formulada y se construyó conocimiento teniendo en cuenta las diferentes perspectivas de los sujetos y sus procesos.

Hallazgos

Relaciones de poder y negociación

Víboral Rock

La fundación de este festival estuvo a cargo de varios organizadores, para la época (2005) servidores públicos, que vieron la necesidad de abrir espacios de formación y divulgación musical para los carmelitanos. Hoy, cuando no hacen parte oficial de la administración municipal, se hacen llamar “ciudadanos preocupados”⁶ y siguen liderando el proceso curatorial de los espectáculos. Se evidencia la intención de no perder el poder de la selección de agrupaciones que se presentan al recital por convocatoria, es a los fundadores a quienes se les delega (y así lo exigen) la responsabilidad de tener la última palabra.



Elver Giraldo, abogado y miembro del comité directivo, dijo enfático en una reunión: “Nosotros somos los que armamos el festival ¿y vamos a dejar que otros elijan las bandas?” Esto muestra que su contribución en la planeación del “Viboral rock” va más allá del interés colectivo y lo que parece buscar es mantener su lugar en la organización y su influencia en la toma de decisiones gracias al capital cultural o social que le da reconocimiento dentro de su comunidad y el poder de armar uno de los eventos más importantes de su ciudad.

El “Viboral rock” es un festival que en los dos últimos años se ha financiado casi en un 100% con dineros de la administración local. Esto implica, entre otras cosas, que el nombre del alcalde⁷ deba ser mencionado cuando se dan los créditos de los aportantes al evento; que la banda cabeza de cartel tenga que pasar por el visto bueno del funcionario para ser aprobada y que, de esta manera, la alcaldía tenga cierta garantía de que cuando el festival salga al parque principal haya una asistencia suficiente que justifique el gasto y, eventualmente, pueda redundar en capital político para la carrera del servidor público: cifras de participación ciudadana en eventos públicos, reconocimiento por su gestión, visibilización, entre otras ventajas que pueden darle votos en una futura campaña electoral o ascensos políticos.

Para otras autoridades civiles y religiosas, el festival es una inversión que bien podría ser aprovechada en otras necesidades del municipio y hacen esfuerzos para que desaparezca. Según el mandatario municipal, hay concejales que no ven el evento con buenos ojos ya que sienten el rock como un género musical que promueve el desorden, el consumo de alucinógenos y que no aporta a la construcción de ciudadanía.

Todas estas diferencias tratan de dirimirse de varias maneras. En la mesa de trabajo la comunicadora del evento e integrante del comité, Laura Zuluaga, intenta hacer respetar las decisiones del jurado contratado para que sea este el que tenga la última palabra al momento de seleccionar las bandas que se presentaron por convocatoria y estarán en los conciertos. Afuera, la directora del Instituto de Cultura, María Eugenia García Gómez, habla con varios de los sectores influyentes del municipio –incluido el alcalde– para convencerlos de que no se opongan al festival, inviertan en él si son comerciantes, o en el caso del mandatario, acepte el grupo que encabezará el festival, sugerido por su comité directivo. A través de informes de gestión en espacios como el Concejo de El Carmen de Viboral, expone las bondades del certamen e intenta persuadir a cada uno de los miembros del Concejo y ciudadanos interesados de que el “Viboral rock” es una actividad transcendental para la apertura cultural de su municipio.



Es evidente que las relaciones sociales no son horizontales, hay fuerzas en juego que impulsan a la acción para conseguir o hacer valer ciertos intereses. La comunicación, presente en cada una de las prácticas y pensamientos del ser humano, también está inmersa en estas relaciones de poder y pocas veces alcanza a acercar las opiniones distantes entre las instituciones estatales, sociales y clericales hacia el festival “Viboral rock”; no obstante, las evidencias y ayuda a la negociación.

Más que sonidos

Con el festival de Guatapé, las relaciones de poder se empezaron a evidenciar mucho antes de sonar el primer acorde de los conciertos hace diez años. El “Más que sonidos” se realiza en una zona que históricamente ha tenido influencia de grupos paramilitares. A finales del siglo XX y principios del XXI, su municipio experimentó una delicada situación de orden público que derivó en un estricto control e incluso represión por parte de estas fuerzas. Declaración de toques de queda, vetos a hombres que tuvieran aretes o pelo largo, prohibición del consumo de sustancias psicoactivas (solo por mencionar las restricciones que más se recuerdan), lo que hacía casi imposible realizar un festival de rock en esta zona.

Sin embargo, ante el poder suele aparecer la resistencia, que busca romper con las normas existentes y hace manifiesto el malestar (García, 2009, p. 213). Así, un grupo de jóvenes, a principios del siglo en curso, no quisieron dejarse ganar por el miedo y salieron a las calles para habitar los espacios de su municipio, encontrarse muchas veces con una guitarra, cantar y reflexionar sobre su vida en Guatapé. Surgió la idea entonces de armar un evento que le diera cabida a las músicas urbanas y alternativas locales, regionales y nacionales. Ese pensamiento se convirtió en realidad dos o tres años después del repliegue de los grupos armados ilegales. Comenzaron entonces a concertar un espacio y defender su importancia frente a varios estamentos de la municipalidad como la alcaldía, la iglesia, algunos comerciantes, el Concejo y otros grupos sociales del municipio.

Así se abrió la posibilidad de tener un concierto de rock en el parque principal de Guatapé a partir del 2009, organizado por este puñado de jóvenes que por entonces habían conformado la “Corporación creativa Phi”; haciéndolo cada año en el mismo lugar como símbolo de visibilización y empoderamiento; cambiando por uno o dos días las texturas espaciales de la plaza, impregnadas de conocimientos e ideologías (Lefebvre, 2013) religiosas, conservadoras, turísticas y todavía rurales algunas, por otras maneras de existir y percibir un territorio.

Sin embargo, como explica John Jaime Alzate Giraldo, profesional en gestión cultural de la Universidad de Antioquia y director del festival, la resistencia sigue; ya que en cada periodo de alcaldía, nombramiento de nuevo párroco o sesiones del Concejo Municipal, dependiendo de quién quede en esos cargos, de sus gustos o preferencias ideológicas, incluso de sus caprichos administrativos, el festival puede

ganar aliados o “nuevos” opositores; obligándolos cada tres o cuatro años (a veces incluso anualmente), a presentar de manera formal el evento, defenderlo y armarlo como si fuera la primera vez. Lo que genera un desgaste y un “leve” retroceso en los procesos y espacios que el festival se ha ganado por tiempo y por derecho.

Por otro lado, las relaciones en el equipo de trabajo son muy cordiales la mayor parte del tiempo, incluso fraternas, gracias a la amistad que une a las dos personas que han estado a la cabeza del “Más que sonidos” por más tiempo: John Alzate y Juan Gabriel Jiménez Ramírez⁸. Según este último, las diferencias, más que ellos mismos, las resuelve el tiempo. Es decir, si hay una duda como la elección de una banda o el diseño de la pieza publicitaria que promociona el festival, la decisión se ve influenciada por la premura del tiempo, este empieza a limitarse y exige tomar una postura antes de que sea tarde para continuar con el proceso. Sin embargo, en medio de la edición 2017, se evidenció un suceso que contradice la versión de Juan Gabriel: aunque varios de los organizadores más jóvenes estaban de acuerdo con cambiar el horario de presentación de una banda que no había llegado a la hora acordada, para que pudiera dar el show completo, John tomó la decisión unilateral de no cambiar el horario. Aquí se ve entonces cómo la antigüedad puede también dar poder y cómo se mantienen unos roles claros dentro de este grupo.

La dirección del festival ha comenzado a hacer un relevo generacional: desde el 2016 ha incluido en su equipo de trabajo a jóvenes oriundos de la municipalidad, que han vivido el proceso del festival desde muchos roles: público, integrante de la logística y ahora parte del comité directivo, tal cual es caso de Juan Diego Quintero, estudiante de ciencias políticas. Esta idea a largo plazo dará lugar a la permanencia del evento en el tiempo y que el poder no se quede en un solo sujeto o lugar, sino que circule. Por ahora no se puede perder de vista que, en cualquier momento, dependiendo de la circunstancia y la decisión a tomar, prevalece la antigüedad y la experiencia.



Rock al Río

Nació por la inquietud de varios jóvenes en el 2006, quienes vieron la necesidad de crear un espacio para visibilizar las bandas de su municipio. Y aprovechando la convocatoria que se podía generar por medio de la música, quisieron incluir un componente ambiental, preocupados por la situación del río que atraviesa su ciudad. Así, empezaron a difundir mensajes alusivos al cuidado de su afluente en medio de los conciertos, organizaron conversatorios y han recolectado papel reciclado en la entrada de varias de sus versiones.

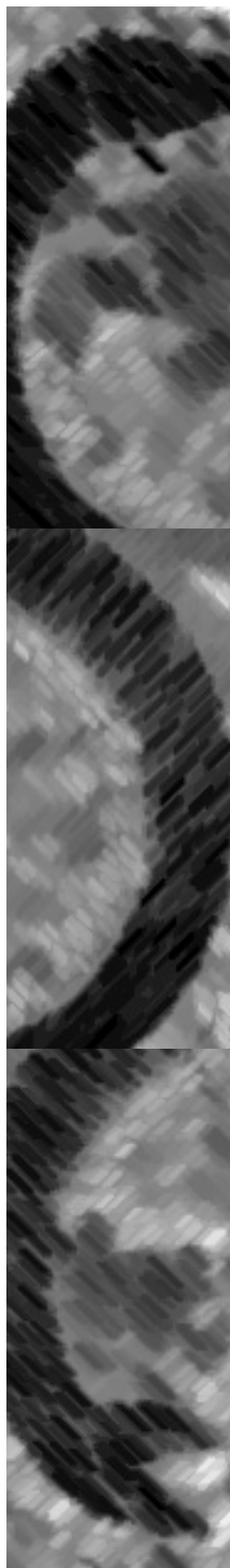
De acuerdo con lo visto en las reuniones de planeación, las conversaciones por chat entre todo el equipo de trabajo y las entrevistas con Jorge Caro⁹, psicólogo, y Gloria Laverde, comunicadora, ambos miembros de la mesa directiva del festival, este ha tenido líderes que por la misma disposición del equipo o por resolución unilateral han tomado decisiones que no se consultan con los demás miembros y que después de un tiempo, cuando se debe tomar una medida parecida, no se sabe muy bien cómo solucionarla, ya que no se deja constancia de las acciones realizadas, debido a que los integrantes del *staff* son voluntarios y se pueden ir del proceso en cualquier momento, corriendo el riesgo de repetir pasos que atrasan las dinámicas de planeación del evento. Aquí no se heredan los cargos directivos del festival, aunque se abre la puerta para que cualquiera entre y se entere del mismo.

El poder que se genera en estos movimientos puede pasar eventualmente de un sujeto a otro. No obstante, las personas que lo asumen casi siempre son los miembros más antiguos del grupo. Quienes buscan un capital determinado dentro de su propia red de relaciones (campo), adaptándose a una posición en la que siempre se tenga el dominio (Bourdieu, 1998), y se dependa exclusivamente de un miembro del equipo para poder avanzar en determinada tarea.

Otra de las dificultades evidenciadas en las prácticas sociales de este festival es, como lo expuso Jerónimo Mejía¹⁰, productor general del evento en el 2016, músico y funcionario público en la Secretaría de Educación de Rionegro, la toma de decisiones en relación con la planeación del mismo: fechas de convocatoria, bandas invitadas, temas para las jornadas académicas, distribución del espacio los días de festival, consecución de patrocinios, tarifas para los mismos y las relaciones con la administración municipal de turno. Esto se debe, dice él, a que la mesa de trabajo está conformada por varios colectivos, no solo de Rionegro, sino también de otros municipios de la subregión (La Ceja, La Unión, Guarne y Marinilla). Poner de acuerdo a tantas personas, con historias, nivel académico, ascendencia, procedencia rural-urbana, entre otras singularidades, es complejo.

Las reuniones de planeación en este festival se hacen una vez por semana de manera presencial y tienen contacto permanente a través de un chat interno donde están todas las personas que se comprometieron con el trabajo del festival para esa versión en particular. Son encuentros de puertas abiertas y en ellos se habla sobre la temática que guiará al festival en cuanto a jornadas formativas, curaduría y eslogan de cada edición. Se acuerdan los plazos de convocatoria, días para la realización del festival y se delegan tareas de acuerdo a esas fechas. También se piensa en el presupuesto y en el abordaje de los posibles patrocinadores, incluyendo a la alcaldía.

Cada semana se rinden cuentas y se hacen nuevas propuestas según la evolución del proceso. Es justo en esta etapa donde se evidencian las tensiones. En ocasiones, quien llega con una idea lleva muy poco tiempo en el grupo y sugiere cambios que por reglamento no se pueden hacer, que ya se han implementado y no han



funcionado, o que son descartados por los integrantes con más experiencia. Esto provoca malestar y a veces pérdida de interés entre quienes son rechazados. Otra circunstancia que provoca incomodidad dentro del equipo es el incumplimiento de tareas o la falta de compromiso de algunos de sus miembros. Sentir que no se avanza o que alguien está trabajando más que otro puede generar inconformidad y discusiones.

Sumado a ello, las relaciones con la alcaldía, el mayor financiador del evento, históricamente han sido problemáticas. Al igual que con los otros dos festivales, este presupuesto depende en un alto porcentaje de la administración de turno, lo que implica hacer gestión cada año para pedir ayuda económica y negociar con el gobierno local, no solo el monto del presupuesto, sino también su papel en la planeación: la visibilización de su imagen en las piezas publicitarias y tener voz y voto en la elección de las bandas cabeza de cartel. Esto provoca prevención en ambas partes. Desde el festival se piensa que la alcaldía puede quedarse con los créditos del mismo o que no aportará la financiación que históricamente ha invertido para el evento. Y desde la administración municipal, aunque no se tuvo la cercanía suficiente con esta, parece que no confiaran mucho en la experiencia del *staff* del certamen y quisieran ellos mismos dirigir los recursos que invierten en el festival.

Sin embargo, el comité directivo siempre ha intentado incluir a la alcaldía como una entidad más en la mesa, con los mismos derechos y deberes que el resto. Según Jorge Caro, el gobierno local piensa que, como en dinero son los mayores inversores, deben tener poder decisorio en cada momento del festival, lo que permite ver cómo el capital económico también es un factor relevante a la hora de armar un festival como este o cualquiera de los otros dos estudiados en esta investigación.

La mediación en “los mundos del arte”

Víboral Rock

Este festival se hace básicamente por la gestión y trabajo del Instituto de Cultura del Carmen de Viboral, una oficina que tiene doce años de existencia como ente descentralizado y público del nivel municipal. La directora es quien le pide a sus colaboradores que ayuden en el “Víboral rock”, bien sea en la planeación, la logística o incluso (varias veces ha pasado así con los profesores de música) la calificación de las propuestas que se presentan a la convocatoria.

Algunos gestores del Instituto se ofrecen para trabajar en el evento bien sea porque se identifican con el festival, porque quieren pagar con ese tiempo alguna falta a lo largo del semestre en su verdadero contrato, o porque se sienten comprometidos por la convocatoria que se hace desde de la dirección.

Esto muestra la complejidad de lo que Becker llama “los mundos del arte”, ya que no es muy frecuente que los colaboradores de una obra artística, en este caso, un festival de músicas urbanas y alternativas, se ofrezcan para ayudar a su consecución sin un interés de por medio. En su mayoría, los funcionarios del Instituto que colaboran en el “Viboral rock” se pueden acercar a este de manera entusiasta y al mismo tiempo buscar un beneficio laboral.

Por otro lado, la comunicación en este festival no se hace de manera reflexiva. Los miembros del equipo parecen no estar conscientes (Mato, 2002) de que cada acción relacionada con los espectáculos está atravesada por este campo. Se concibe la comunicación como una herramienta de divulgación para hacer conocer cada versión del festival y sus distintas etapas. Notas en medios de comunicación, carteles, plegables y boletines de prensa son las herramientas que más se usan al momento de pensar en la socialización de su festival.

Sin embargo, la directora García Gómez, es quien más contacto tiene con el alcalde, la iglesia católica, el Concejo, los comerciantes y demás organismos que están a favor o en contra del evento. Su función se centra en explicar el festival con cifras y mostrarlo como un espacio beneficioso para toda la comunidad desde el punto de vista económico, social y cultural. Es decir, lo que está haciendo la señora María Eugenia, al parecer sin mucha conciencia de ello, es reflexionar con otros interlocutores sobre el festival, confiriéndole significado y fortaleciendo “escenarios de diálogo que revitalizan los procesos comunicativos” (Orozco, 1998, p. 6).

Otro caso en el que también se ve reflejada la comunicación como se entiende en esta investigación es con Laura Zuluaga. Ella se convirtió en un canal entre la directora del instituto y los demás miembros de la mesa directiva del festival. Tiene contacto cercano con todos los integrantes del equipo de trabajo y es quizá la persona que tiene más claras las vicisitudes e infidencias del certamen. No obstante, esto parece no hacerse de manera reflexiva ya que muchos de los integrantes del comité directivo, aunque le hacen consultas alrededor de los acuerdos y tareas que la mesa delega, al momento de tomar decisiones, hay quienes subestiman sus opiniones. Además, Laura no parece dimensionar suficientemente bien su papel comunicativo en el grupo de trabajo.

Las comunicaciones en apariencia son horizontales ya que cada uno de sus integrantes tiene voz y voto; pero como los roles están tan bien definidos, quien no sabe mucho de música se abstiene de opinar sobre el tema. Lo mismo pasa con lo económico: la única que negocia este rubro es la directora del Instituto, y los demás integrantes del comité solo esperan las razones y el presupuesto que ella pueda conseguir. Se entiende aquí cómo el poder está en directa relación con el saber que cada miembro ostenta y la presencia de tres capitales: cultural, social y económico.

Más que sonidos

Juan Diego Quintero llegó al festival de Guatapé porque, además de que le gusta la música que el evento ofrece, le atrajo la camiseta que tenían los organizadores en una de sus ediciones. Ser parte del *staff* del “Más que sonidos” significó para él en un primer momento no solo estar en contacto con varios de los músicos que admira sino también obtener un objeto de deseo, que se traducía en una prenda de vestir. Juan Diego no está en el equipo solo por su gusto por la música o por la preocupación social de llevar cultura a su municipio; también está allí, de acuerdo con Bourdieu, por su deseo de distinción dentro un campo, ser reconocido como parte del grupo que organiza el certamen. Se evidencia también un incentivo para captar capital social y cultural ya que pretende “en algún momento, cuando Gabriel y John no estén, asumir las riendas del festival” (2017).

En Guatapé, si bien hay un interés por que el evento perdure en el tiempo, abriendo el espacio a nuevas generaciones y que el festival no deje de realizarse, también se muestra un afán por parte de los integrantes del equipo de trabajo de conseguir o ganar algo a cambio; se vuelve a complejizar entonces la visión armónica de Becker (2008).

Las relaciones de los miembros del equipo son muy cercanas gracias a que, más que equipo de trabajo, estos jóvenes se comportan como amigos, el trato es poco protocolario, y dentro de las reuniones de planeación también hay espacio para hablar de su cotidianidad y experiencias de vida. En este ambiente, la comunicación se ve de forma más tangible y la misma ayuda a materializar sus prácticas y procesos, con aspectos tanto simbólicos como materiales (Restrepo y Valencia, 2017).

Con los músicos invitados, el trato es muy parecido al del comité directivo. Desde su llegada al pueblo los hacen sentir como en casa, un almuerzo comunitario, recorrido en barco por la represa¹¹ al otro día del festival, “celebración” luego de los conciertos, actividades estas, que afianzan de manera importante las relaciones entre los artistas y el *staff* del evento.

Rock al Río

De “Rock al río” se resalta la alta presencia de mujeres y el liderazgo de ellas dentro de la mesa de trabajo, la integración de su componente ambiental y su torneo de *skate*. Cuenta con un presupuesto mixto de unos 150 millones de pesos, y desde su segunda edición ha tenido grupos internacionales, lo que lo califica fácilmente como el festival referente de la región. Los demás cuentan con menos presupuesto y pocos han tenido bandas de fuera de Colombia. “Rock al río” entonces ha podido establecer relaciones entre el deporte, el medio ambiente y la música, apropiándose del festival como espacio de pensamiento, resistencia y arte.

Las puertas están abiertas para cualquier ciudadano. Todos los años, antes de emprender las actividades de planeación, se hace una convocatoria a través de redes sociales invitando a cualquier persona que esté interesada en conocer o ser parte activa del *staff* a que vaya a las reuniones y genere sentido de pertenencia con un festival que desde su inicio se pensó como un evento público. Incluso, al momento de buscar patrocinadores, han obtenido el particular apoyo de la pastoral juvenil de la Diócesis de Sonsón-Rionegro, lo que también demuestra apertura de ideas y diversidad.

Pese a lo anterior, los miembros antiguos, que históricamente han organizado y liderado el certamen, no comparten su saber de manera amplia con los integrantes recién llegados. Además, estos últimos pueden llegar con ideas nuevas frente a la concepción del festival, las bandas a invitar, las maneras de trabajar, etc., y todo eso hace que haya desacuerdos entre unos y otros.

Los roles dentro del equipo son muy específicos y hay un intenso respeto con el quehacer del otro, lo que lleva a que algunos miembros aprovechen esa exclusividad y pretendan obtener una utilidad particular para ellos, bien sea económica, social o cultural. Este es el caso de Henry Vergara, quien habla y negocia con las bandas invitadas y que, al parecer, es el único que puede hacer esta tarea, ya que nadie más asume este papel de manera directa.

Este también puede ser el festival con más falencias de comunicación. Dentro del grupo de planeación hay muchas diferencias, las cuales se manifiestan a la hora de tratar con el otro, provocando poca o nula comunicación entre todos los implicados e impidiendo el “entretendido con su vida cotidiana, el intercambio simbólico y ritual, la producción de identidad individual y colectiva”, que es lo que, según Martín-Barbero (1990, p. 7), se debe ver en las prácticas sociales y “en la circulación de una subjetividad múltiple”.

Las reuniones se hacen solo para hablar del festival y como la asistencia es intermitente, muchos llegan desactualizados y pocas veces se ponen al día, lo que ocasionalmente resulta en reuniones de tres o cuatro personas, aunque el quórum haya sido de siete u ocho. No obstante, a la hora de poner en marcha las acciones o decisiones tomadas en estos encuentros (más que todo los días de las presentaciones), la disposición de la mayoría de los miembros del equipo es notable y el trabajo se desarrolla con más compromiso.

Por último, vale la pena rescatar la postura de mediación y respeto que tiene la mesa de trabajo frente a otras posiciones o representaciones culturales. Conscientes de que el rock no es de un gusto masivo en Rionegro, se han negado en varias ocasiones a que los conciertos sean o se relacionen con el día de la juventud de su municipio o como el único evento juvenil en las fiestas tradicionales de la población.

Conclusiones

Los integrantes de los equipos de trabajo de los tres municipios estudiados hacen estos festivales para visibilizarse como sujetos y/o ciudadanos con derechos, con conocimientos, ideologías y gustos distintos a los que históricamente han prevalecido en sus territorios. Este deseo de ser tenido en cuenta no se reduce solo a su derecho de existir como ciudadano, también quieren ser vistos como gestores culturales y sociales que están aportando componentes formativos a su territorio. Quieren adquirir un capital social y cultural que les dé cierto poder dentro de su campo (Bourdieu, 1980), el cual, podría llamarse ‘ecosistema de las músicas independientes de Antioquia’. Y de esa intencionalidad se derivan entonces resistencias, luchas de poder, cambios en las dinámicas habituales de su entorno y la posibilidad de ampliar el radar musical y cultural de muchos de los habitantes de estos municipios.

Las luchas de poder en estas prácticas sociales se notan en muchas direcciones. Pero las más visibles son entre las instituciones estatales y el *staff* de los festivales, junto a las que se dan dentro de la mesa directiva de los mismos.

Las entidades estatales o empresas particulares que se vinculan a los conciertos de alguna manera ignoran, subestiman o rechazan los saberes y la experiencia de los equipos de trabajo. Casi siempre chocan con sus formas de funcionar y sugieren las que consideran más apropiadas. Además, como el establecimiento es quien más destina dinero para los tres festivales, por la exigencia pública de hacer todo según lo estipulado en la ley, por estrategia política y por lo que se considera de su parte la “informalidad” de los comités directivos, quiere, y muchas veces exige, tener voz y voto en todas las decisiones que debe tomar la mesa de trabajo.

No obstante, como sostiene Foucault (2001), frente a todo poder surge una resistencia; estos equipos de trabajo han venido enfrentando el poder político, económico y religioso desde su concepción, no solo haciendo valer su derecho de ciudadanos para adquirir dineros públicos y hacer sus festivales, sino también en sus formas de concebir los mismos, realizarlos a partir de la autogestión y la negociación con otros colectivos.

Dentro las mesas de trabajo también existen luchas de poder, y son más evidentes entre miembros nuevos y antiguos. En Guatapé y Rionegro cualquier ciudadano puede acceder a los procesos de planeación; sin embargo, las medidas más importantes están a cargo de los integrantes “con más experiencia”, y en El Carmen de Viboral la planeación y toma de decisiones la hace solo la dirección.

Los festivales son procesos muy complejos que demandan tiempo, esfuerzo, planeación, rigor y disciplina. Del entusiasmo se pasa al desánimo fácilmente, muchas personas se van alejando con el pasar de las reuniones, lo que provoca que terminen siendo articulados por unos pocos. Estos eventos, pues, no son “mundos

del arte” agradables y equilibrados, donde todos están comprometidos para sacar adelante el evento; hay roces, desencuentros, negociaciones, acciones “obligadas”, intereses, búsqueda de capital y todo lo que implica una relación humana en una práctica social.

Las prácticas comunicativas atraviesan todo el festival en su constitución y concepción: las reuniones entre los miembros del equipo y de estos con otras instituciones y colectivos, su cotidianidad, los desacuerdos, la verticalidad del trato entre unos y otros, todo esto evidencia unas prácticas comunicativas que eventualmente pueden reforzar o debilitar las relaciones, romper la exclusión (Martín Barbero, 2014) y permitir que los festivales se hagan cada año.

Los miembros de los equipos de los festivales parecen no estar conscientes (Mato, 2002) de que cada acción relacionada con los espectáculos está atravesada por este saber. En los certámenes estudiados, la comunicación es concebida como una práctica instrumental, es decir, se ve solo como una herramienta, casi siempre de carácter mediático, para la realización de tareas específicas, y no pretende nada más que solucionar problemas puntuales; por ejemplo, divulgar una información o exponer una idea determinada. Para tal objetivo, usan medios como las redes sociales, la radio, la prensa y la televisión. Solo se piensa en el otro como receptor de información y como un actuante de lo que se pide o comparte. Si se publica un comunicado invitando a la gente al festival, se espera que esta vaya; si se exponen ante la alcaldía u otra institución los objetivos del festival, se espera que esta apoye el evento a conformidad.

Pocas veces se piensa en la comunicación como dinamizadora de las relaciones humanas y elemento crucial en las negociaciones. La planeación y producción de un festival es una práctica social ya que está cargada de relaciones interpersonales entre sujetos con géneros, creencias, razas, condiciones económicas y antecedentes distintos, provocando que tales relaciones no sean del todo justas, horizontales, armónicas y que se evidencien diferencias de conceptos, posturas contrarias y formas de ver un suceso o actividad de manera disímil. Debido a esto, el equipo de un festival siempre se verá obligado a negociar sus ideas y acciones para poder llegar a puntos afines, con los que no necesariamente todos estén de acuerdo; pero que no impiden que se pueda llevar a cabo. Estas circunstancias, evidenciadas en cada edición de los festivales, se viven dentro de los equipos de planeación cuando



algunos integrantes se van y vuelven luego de un tiempo, o en la toma de decisiones, cuando por lo general se hace lo que los integrantes más constantes o antiguos proponen. Y con entidades externas, cuando es necesario presentar el certamen y pedir un patrocinio o cuando hace falta defender el mismo ante una comunidad determina de la sociedad.

Esto quiere decir que, en los festivales observados, sí se practica la comunicación de manera constante; pero no de forma consciente. Los miembros de los equipos de trabajo de estos eventos no conciben su quehacer diario como una forma de comunicación. No obstante, las relaciones con los proveedores, la cercanía con algunos músicos, las conversaciones que se generan más allá del festival en las reuniones de planeación, entre otras acciones, son las formas de comunicación que se viven más constantemente en estos procesos.

La invitación que se hace entonces es a conectar la comunicación con sus prácticas culturales y las relaciones humanas, ya que están directamente ligadas. Así, se le dará prioridad al diálogo y la interacción entre sujetos. De igual forma, teniendo en cuenta que existen diferencias entre integrantes nuevos y antiguos en los equipos de trabajo, además de algunas oposiciones con la administración pública o el Concejo Municipal, se recomienda generar espacios para la discusión, donde se admita el planteamiento de posturas disímiles que enriquezcan los procesos de planeación de los eventos, permitiendo la participación de aquellos integrantes que llegan con nuevas ideas y otras perspectivas, dando paso al fortalecimiento de las relaciones del equipo de trabajo, lo cual posibilita ampliar el discurso y comprender actitudes que, si bien admiten la negociación, no se fracturen frente a entes externos.

Es imperativo también no ver o concebir la prensa, la radio, la televisión y la internet como la comunicación, sino usarlas y nombrarlas como hechos mediáticos de divulgación e información. En los festivales que tienen comunicadores hace falta comenzar a entender la complejidad de su labor y las nuevas formas de educación que han tenido, quienes muchas veces están entrenados para desarrollar actividad investigativa y sofisticados procesos que van más allá de la simple difusión de mensajes, sea de forma interna o externa. Las universidades colombianas vienen desarrollando arduas reflexiones alrededor de la práctica de la comunicación en todas sus dimensiones, y se han esforzado por transformar su quehacer a partir de las nuevas vertientes más críticas de la comunicación, por lo que es una pérdida que los festivales no contemplen estas nuevas dinámicas y subvaloren las capacidades que tienen los comunicadores actuales. Es importante hacer consciente la práctica comunicativa como un proceso de interacción entre sujetos y que también se entienda como una práctica vital, ya que la comunicación hace parte indeleble de esta. Por último, se sugiere a los festivales actualizar sus conocimientos respecto al campo de la comunicación; además no perder de vista que estos se pueden asociar con el desarrollo cultural, económico y social de sus municipios.

En cuanto a los entornos rurales en donde se desarrollan estos festivales, se debe rescatar el invaluable aporte que hacen a la cultura musical de su región, ofreciendo otras estéticas sonoras que de otro modo no llegarían de forma tan directa (o tal vez ni siquiera lo harían) a estos territorios, evidenciando también otras miradas de la cultura antioqueña que modifican, de manera temporal, el entorno de sus espacios y las costumbres más tradicionales.

Estos festivales logran que lo cotidiano cambie para visibilizar otras dinámicas, la de los rockeros que viven y reciben esta circunstancia como práctica social, “decisiva para la identidad de un usuario o de un grupo, ya que esta identidad le permite ocupar su sitio en el tejido de relaciones sociales inscritas en el entorno” (Mayol, 1999, pps. 7-8).

Además, al tener la posibilidad de, por medio de la música y la resistencia civil, “narrar sus propias identidades y de nombrar el mundo en sus propios términos” (Rodríguez, 2014, p. 24) se convierten en sujetos políticos, proponiendo experiencias para su entorno más allá de lo tradicional y construyendo un sentido de pertenencia elevado no solo por su festival, sino por su comunidad. Asimismo, descentralizan el circuito de música independiente y funcionan como plataformas para los grupos emergentes de estos sitios, posibilitando diálogos con otros artistas de Colombia y el mundo que estimulan el respeto por la diferencia.

Por otro lado, se puede sustentar que, aunque los tres festivales provienen de una misma subregión, cada uno tiene factores diferenciadores. Del “Rock al río” se resalta su alta presencia de mujeres y el liderazgo de estas dentro de la mesa de trabajo, junto a la integración de sus componentes ambiental y deportivo (torneo de *skate*). “El más que sonidos” se diferencia por su sensibilidad política y social, dedicando sus dos versiones más recientes al fin del conflicto con las FARC y a las víctimas de su municipio; además, la inclusión de más jóvenes dentro de su comité directivo, pensando en su relevo generacional. Y “El víbora rock” es divergente a los otros dos por la participación directa que tiene la municipalidad en el mismo. Si bien en Rionegro y Guatapé la administración pública entrega dinero para la realización de cada festival, y en “Rock al río” se está empezando a sentir la influencia de la alcaldía en la planeación del mismo, solo en El Carmen de Viboral el gobierno local hace parte del grupo que planea y lidera el festival.

Los festivales han aportado a la proyección territorial y a generar eventos con una identidad más allá de lo musical. Asimismo, han ayudado a las personas miembros de las mesas de trabajo a apropiarse del mundo que los rodea, visibilizar la cotidianidad de quienes, con ningún otro arte o costumbre, se habían sentido representados, sentirse parte de un grupo social que ayuda a afianzar su devenir en el mundo, generar otros conocimientos, contribuir al rescate de su patrimonio sonoro y a ser tenidos en cuenta como sujetos políticos.

Para terminar, es importante tener en cuenta que ver la comunicación en contextos reales de procesos de cultura, como en este caso, puede servir como base para futuras consideraciones y para ampliar un poco más esta categoría. También se hace importante señalar que aún quedan líneas de investigación por desarrollar, entre ellas una que dé cuenta de las características históricas y contextos sociales en los que llegaron las músicas urbanas y alternativas a estas regiones y que señale como “las nuevas ruralidades” han influenciado la planeación de estos festivales. Una categoría más técnica, desde la cultura económica, que posibilite y ayude a la consecución de recursos (no solo económicos) fuera de los estamentos estatales. Y una línea más a partir de la gestión cultural que enfatice en el modelo de desarrollo para la gestión de públicos, que vaya más allá del público objetivo y piense también en una forma de llegar a las personas que ven los festivales como un perjuicio y no como un bien común.



Notas

¹ Magíster en comunicaciones.

² *Encuesta de Consumo Cultural-ECC 2016* (s.f.). Recuperado el 11 de noviembre de 2017, de http://www.dane.gov.co/files/investigaciones/eccultural/presentacion_ecc_2016.pdf

³ En este trabajo se entenderán “las músicas urbanas y alternativas” como aquellas que se forjaron en las ciudades capitales del mundo, que con el pasar del tiempo han tenido procesos de experimentación con sonidos e instrumentos tradicionales o nuevos (dependiendo del caso) y que se han denominado en distintas épocas como sonidos alternativos. Este concepto abarca un gran número de tendencias y géneros musicales tales como el *punk*, el metal, la electrónica, el *rap*, el *hard core*, el *ska*, el *reggae*, la canción de autor, las músicas del mundo, el *pop*, el *grunge*, la música *indie*, entre otras apuestas que se dejan ver en los festivales estudiados. (Keightley, 2006; Velasco, 2013 y Del Val Ripollés, s.f.).

⁴ “Rock Al Parque” es considerado como uno de los festivales de rock públicos más importantes de Latinoamérica. Nació en 1995 y se ha realizado en varios espacios, llegando a ajustar en los tres días del evento, más de 300 mil personas. Actualmente, su escenario principal es el Parque Simón Bolívar de Bogotá.

⁵ Si bien un festival tiene tres fases específicas en su realización (preproducción, producción y posproducción), esta investigación, aunque estuvo presente en las tres, hizo especial énfasis en las dos primeras, ya que ambas permitían ver de manera más cómoda, las interacciones entre los integrantes de las mesas de trabajo.

⁶ Término usado por Fredy Alzate, fundador e integrante del comité directivo, que hace alusión al interés que él y otros habitantes del Carmen de Viboral tienen en los procesos culturales del municipio, en este caso el “Viboral rock”.

⁷ Al momento de redactar este artículo es el abogado Néstor Fernando Zuluaga Giraldo. MBA Materias Básicas del Administrador Escuela de Gobierno y Políticas Públicas de la Universidad de Antioquia

⁸ A la mitad del proceso de planeación 2017, Gabriel decide retirarse del equipo directivo para dedicarse a estudiar un posgrado. Sin embargo, vuelve a la versión 2018.

⁹ Luego de la edición 2017, dejó de ser parte de la mesa.

¹⁰ Antropólogo. Se desvinculó del festival a principios del 2017, aunque mantiene el contacto con este.

¹¹ Tal vez el atractivo turístico más importante de Guatapé. Embalse terminado a finales de la década de 1970 por las Empresas Públicas de Medellín. Tiene una capacidad total de almacenamiento de 1,236 millones de metros cúbicos, de los cuales 1,169 son útiles. Inunda 6.240 hectáreas de los municipios de Guatapé, el Peñol, San Rafael, San Vicente y Alejandría. Recuperado el 11 de enero de 2017 en: <http://www.construdata.com/BancoConocimiento/G/guatapepremio/guatapepremio.asp>



Referencias

- Becker H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- Bourdieu, P. (1979b). *La Distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bourdieu, P. (1991). La lógica de la práctica. En: *El sentido práctico*. Pp. 137-165. Madrid: Taurus Ediciones.
- De Certeau, M. (1990). Introducción. *La invención de lo cotidiano I Artes de hacer*. México D.F.: Universidad Iberoamericana e Instituto tecnológico de Estudios Superiores. Pp. XLI-LV. Recuperado de: <https://www.minipimer.tv/txt/30sept/De%20Certeau,%20Michel%20La%20Invencion%20de%20Lo%20Cotidiano.%20I%20Artes%20de%20Hacer.pdf>
- Del Val Ripollés, F. (s.f) *La centralidad del concepto de autenticidad en la consolidación del rock como campo cultural*.
- Foucault, M. (2001). Clases del 7, el 14 de enero y 17 de marzo de 1976. En: *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France (1975-1976)*. Pp. 15-47; 217-238. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Disponible en: https://monoskop.org/images/3/34/Foucault_Michel_Defender_la_sociedad.pdf
- Frith, S, W. Straw & J. Street. (2006), *La otra historia del rock*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- García, M. (2009). Poder. En: Mónica Szurmuk y Robert McKee Irwin (eds.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Hernández, R., Fernández-Colallo, C. & Baptista, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. México D.F: McGraw-Hill Interamericana.
- Keightley, K. (2006). Reconsiderar el rock. En: S. Frith, W. Straw & J. Street. (Eds.), *La otra historia del rock* (pp. 155-194). Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Ed. Capitán Swing, [1974], pp. 76-78; 86-87; 90-104.
- Mayol, P. (1999). Habitar, en: De Certeau, Michel; Giard, Luce y Mayol, Pierre. *La invención de lo cotidiano*. Vol. II, pp. 1-21. Habitar, cocinar. México D.F.: Universidad Iberoamericana.
- Martín Barbero, J. (1990). De los medios a las prácticas. En: Orozco, G. (Eds.), *La comunicación desde las prácticas sociales: reflexiones en torno a su investigación*. Pp.9-18. México, D. F: Universidad Iberoamericana.

- Martín Barbero, J. (1996). "Nosotros habíamos hecho estudios culturales mucho antes de que esta etiqueta apareciera". (Entrevista por Ellen Spielmann). Berlín. Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/pensar/Rev33.html>
- Martín Barbero, J. (2004). Medios y culturas en el espacio latinoamericano. En: *Pensar Iberoamérica. Revista de cultura*. (5).
- Martín Barbero, J. (2012). De la Comunicación a la Cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. En: *Signo y Pensamiento*, vol. XXX (60), pp. 76-84. Recuperado de: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=86023575006>
- Mato, D. (2002). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. En: Mato, D. (Eds.), *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. Pp. 1-37. Caracas, Venezuela: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mato.doc>
- Ministerio de Cultura (2005). *Guía para la elaboración de mapeos regionales de industrias creativas*. Pp. 223. Bogotá: Centro de Estudios Regionales Cafeteros y Empresariales.
- Ministerio de Cultura (2015). *Festivales de Música en Colombia. Cartografía de prácticas musicales en Colombia*. Recuperado de <http://www.bibliotecanacional.gov.co/CDM/festivales/el4/12/2015>
- Orozco, G. (1998). Las prácticas en el contexto comunicativo. En: *Revista Chasqui*, (62), pp. 4-7. DOI: <http://dx.doi.org/10.16921/chasqui.v0i62.1187.g1216>
- Restrepo, J. y Valencia, J. (2017). Prácticas comunicativas en el Buen Vivir. En: P. Restrepo, J. Valencia y C. Maldonado. *Comunicación y sociedades en movimiento: la revolución sí está sucediendo*. Pp. 35-60. Quito: Ediciones CIESPAL.
- Rodríguez, C (2010). Lecciones aprendidas con Jesús Martín-Barbero. En: *Revista Folios Edición especial...* pp.21-27. Facultad de Comunicaciones, Universidad de Antioquia.
- Rodríguez, C. Sánchez, M. y Rengifo, J (2016). Análisis comparado de la demanda de festivales de música en Extremadura: su impacto sobre la actividad turística. En Gómez-Ullate, M. Barrios, P y Gómez, J. (Ed. 1), *I Congreso internacional de turismo musical y festivales* (pp. 81-99). Extremadura: MUSAEXI. (DOI): 10.5281/zenodo.569803
- Rosaldo, R. (1989/2000). *Cultura y verdad. La reconstrucción del análisis social*. Quito: Ediciones Abya-Yala.
- Velasco, I (2013). *Rock Urbano, comunicación y autenticidad en el entorno digital actual*. Universidad Autónoma de Barcelona.

Recibido: 4 de Marzo de 2019 / **Aprobado:** 30 de Mayo de 2019

