



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



Festivales de música juvenil del Oriente de Antioquia, Colombia. Una mirada desde la comunicación y lo alternativo

Carlos Andrés Arango-Lopera, Berónica Rojas Alzate

Question/Cuestión, Nro.72, Vol.3, Agosto 2022

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom -FPyCS -UNLP

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e735>

Festivales de música juvenil del Oriente de Antioquia, Colombia

Una mirada desde la comunicación y lo alternativo

Youth music festival in the East of Antioquia, Colombia

A look from communication and the alternative

Carlos Andrés Arango-Lopera

Universidad de Medellín

Colombia

caarango@udemedellin.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-2120-3304>

Berónica Rojas Alzate

Universidad Católica de Oriente

Colombia

beronicarojasalzate.13@gmail.com

Resumen

El trabajo expone una mirada comunicativa de los festivales de música juvenil en la zona Altiplano del Oriente de Antioquia, en Colombia. Revisa su historia, aportes y dificultades en su contexto. Es un estudio exploratorio, realizado mediante entrevistas y revisión documental. Los resultados muestran que los festivales han servido como estrategia de resignificación del espacio, la apropiación del territorio y encuentro con *los otros* y *lo otro*. Estos espacios permiten vislumbrar un área de gestión cultural y de comunicación alternativa que se instala como iniciativas de cambio social.

Palabras clave: festivales musicales, Oriente antioqueño, comunicación, cambio social, música alternativa.

Abstract

This work presents a communicative view of youth music festivals in the Altiplano area of the East of Antioquia, in Colombia. Review its history, contributions, and difficulties in its context. It is an exploratory study, carried out through interviews and documentary review. The results show that the festivals have served as a strategy for re-signification of space, the appropriation of the territory and an encounter with others and the other. These spaces allow us to glimpse an area of cultural management and alternative communication that is installed as initiatives for social change.

Key words: music festivals, East of Antioquia, communication, social change, alternative music.

Introducción

La presente es una investigación exploratoria de orden cualitativo que indaga por los festivales de música de los municipios de la zona Altiplano en la región Oriente del departamento de Antioquia, en Colombia. Su propósito es reconocer las potencialidades de comunicación alternativa que comportan estos festivales, con el objetivo de entresacar

características de los mismos que sean extrapolables a otras iniciativas culturales en regiones con características históricas de conflicto armado.

El trabajo muestra que los festivales alternativos de música se erigen como tácticas con las cuales los habitantes de un territorio generan procesos de comunicación alternativa para tramitar asuntos derivados del conflicto armado y la violencia que ha marcado la región de estudio.

Ahora que el mundo atraviesa una situación que pone entre signos de interrogación la realización de encuentros presenciales masivos, al tiempo que las agendas de paz se anhelan como caminos de salida a los muchos conflictos armados que se viven en el mundo, vale revisar cómo la música ha servido como medio de comunicación alternativa, haciendo que comunidades enteras hallen en su accionar caminos para tramitar las marcas negativas de la violencia en el imaginario colectivo y el tejido social.

Marco referencial

Geografías del conflicto

En Colombia, el conflicto armado, en sus diversas fases y manifestaciones, estructura por completo la historia misma del país en el último siglo (Osorio Campuzano 2013). La denominada violencia partidista de mediados del siglo XX derivó en un conflicto con actores armados fuera de la Ley que, en fusión con el narcotráfico, marcó la vida pública y privada de los colombianos en la terminación del siglo pasado. Dentro de esa historia cruenta, el lugar de Antioquia, departamento del que Medellín es su capital, es bastante particular.

El histórico aislamiento geográfico del país, aunado a su liderazgo económico, derivado del sector textil, la producción de energía y su empeño comercial, causaron que en dicha capital y en departamento entero la misma violencia se radicalizara por asuntos de orden histórico (Giraldo Ramírez & Giraldo 2013). Debido a su situación geográfica estratégica, regiones como Urabá y Oriente (García 2004), fueron espacios de intenso enfrentamiento armado, a las cuales deben sumarse el papel de Medellín como ciudad en la cual el narcotráfico transformó por completo las dinámicas socioculturales (Cuartas 2009).

Desde ese contexto, la presente investigación se centra en la región del Oriente antioqueño, compuesta por veintitrés municipios, y se focaliza en la zona Altiplano, que comprende nueve (Rionegro, La Ceja, El Retiro, Guarne, Marinilla, El Santuario, El Carmen de Viboral, San Vicente y La Unión). Se trata de una zona que, por su cercanía a la capital antioqueña, ha recibido el influjo de las dinámicas de urbanización, crecimiento económico y transformación acelerada del territorio, al punto que se ha señalado cómo su proyección a futuro es un correlato de la capital antioqueña, lo cual se aprecia en los planes de desarrollo de sus municipios (Montoya Gallego 2016) y en la discusión sobre si constituirse como Provincia o Área Metropolitana, denominaciones sociopolíticas que atienden a las agendas de diversos actores que se desempeñan en la zona (Montoya & Carmona Londoño 2018).

Precisamente, una de las características de la región es la capacidad de sus habitantes para construir estrategias de resistencia, resiliencia y resignificación de su pasado y su presente (Atehortúa Sánchez 2018; PNUD 2010). De esta manera, la comunicación popular y alternativa ha jugado un papel central para buscar salidas alternativas al conflicto, donde la radio comunitaria, la música y los procesos de memoria resultan altamente significativos. Por ser iniciativas surgidas de la comunidad misma, las denominaciones de comunicación popular y alternativa sirven para comprender lo que ha sucedido, particularmente desde los años ochenta del siglo anterior, de la mano de organizaciones sindicales, cooperativas y movimientos cívicos (Betancur Pérez et al 2020).

En ese sentido, los municipios de la zona Altiplano comparten el papel de sectores altamente culturales y artísticos donde se fortalecen diversas ramas que le permiten a la comunidad desenvolverse como partícipes, creadores y transformadores sociales, tanto en su rol de gestores culturales como de consumidores culturales.

Ahora bien, si se consideran las décadas de los años ochenta y noventa del siglo pasado y la primera del presente siglo como aquellas donde con mayor vigor se vivió el recrudecimiento de la violencia en el Oriente antioqueño, y se las mira en relación con las fechas de fundación de los festivales que integran la muestra del presente estudio, de inmediato se encontrará correlación. En efecto, creadores, gestores y partícipes de estos festivales son personas que nacieron, o vivieron su infancia y/o su adolescencia durante ese período de tiempo, con lo cual los festivales emergen como espacios que trascienden lo

propiamente musical para instalarse en asuntos que propenden la resignificación de los lugares históricos (plazas, parques, bulevares, pasajes, campamentos) donde se vivieron los vejámenes de la violencia asociada al conflicto armado.

Por tal razón, cabe mirar los festivales de música juvenil como iniciativas nacidas desde los mismos habitantes de la región para tramitar algunas de las consecuencias vitales que todo conflicto instala en el imaginario colectivo. Y, en ese orden de ideas, es pertinente la mirada comunicativa en la cual estos surgen como espacios alternativos de comunicación en el tejido social.

En el presente trabajo, exploramos los festivales de música juvenil de la zona Altiplano desde la mirada de la comunicación alternativa, entendida como mediadora entre los territorios y las identidades. Toda vez que los festivales de música surgen como plataformas de encuentro entre los jóvenes y la música, vale revisar cuáles han sido las características que, desde lo comunicativo, les han permitido cumplir su labor y cómo, en su realización, hay elementos de lo alternativo que se puedan reconducir a otras experiencias.

Los festivales en la literatura de investigación

La revisión de literatura académica sobre festivales ya permite entender que la mayoría de los estudios se han centrado su atención en el turismo (Chierichetti 2013; Rodríguez Rangel & Sánchez Rivero 2018), el rol de los medios de comunicación (Chierichetti 2012), la formación de públicos (Ruano et al 2017; Sánchez López & María López 2009), las identidades culturales (DÁaz, 2020; Merino, 1980; Ochoa Gautier, 1997; Vásquez, 2020), y lo económico (Bonet 2011; Fernández 2019).

Deberíamos tomar esa repartición de intereses temáticos como una clave: los festivales de música aparecen en la literatura como espacios donde, a partir de la música, y particularmente la música interpretada en vivo, se generan interacciones entre el territorio y las subjetividades, mediados por la comunicación.

Acorde a nuestro interés, el análisis bibliográfico sugiere que, como objeto de estudio, los festivales podrían tomarse a partir de tres ejes (territorio, identidades y comunicación), que dan lugar a varias temáticas surgidas del cruce de estas: las ofertas musicales y los lugares de

realización integran el mensaje que los festivales entregan a los públicos convocados; y, en esa medida, asuntos como el mercadeo, la difusión, el turismo, el posicionamiento en redes sociales surgen como temáticas derivadas que han marcado el interés de los investigadores.

Respecto al primer eje, territorio, en los textos este se entiende más que como el “simple” espacio de realización de los festivales. Si el espacio acoge las características físicas de los lugares, cuando se habla de territorio se lo entiende más en una dimensión simbólica e imaginaria. Referentes internacionales como el festival o *Rock al Parque* (Bogotá, Colombia), *Festival Internacional de la Canción Viña del Mar* (Viña del Mar, Chile) o *Tomorrowland* (Boom, Bélgica) muestran claramente esa relación: el territorio trasciende lo físico y al nombrar dichos festivales parte fundamental del mensaje viene junto a una referencia al lugar. Lo cual es sorprendente cuando se atiende el caso de *Rock in Río* (Río de Janeiro, Brasil) que desde 2004 se realiza en otras capitales mundiales como Lisboa (nueve versiones desde 2004), Madrid (2008, 2010 y 2012) y Las Vegas (2015). Así, se asume que el espacio es la ubicación física donde se asienta el festival, pero el territorio recoge los imaginarios y significados que se construyen en este: los festivales fungen como operadores del tránsito del espacio al territorio (Pérez Arriaga 2009).

Ahora bien, en tanto que el encuentro de los públicos con los músicos ocurre en ese territorio, los festivales son plataformas de encuentro con la otredad, espacios para el diálogo con lo semejante y lo no semejante; lo esperado y lo inesperado. En esa dialéctica se encuentra una de sus mayores potencialidades en términos de intercambio simbólico, y por esa razón se trata de eventos que marcan experiencias (Fouce 2009). Por el lado de lo habitual y lo semejante, el territorio donde tiene lugar el festival aparece con características particulares: clima, temporalidades y expresiones artísticas diversas; el territorio se comprende como un espacio conectivo y socializado, que crea identidad colectiva, genera desarrollo, mejora social, económica, cultural y política (Porrúa 2014). Por el lado de lo extraordinario y lo no semejante, dentro de los territorios los festivales devienen centro de fugas y sorpresas: lo cotidiano entra en discontinuidad, las temporalidades devienen otras y el intercambio con personas desconocidas es más factible: “[s]e podría afirmar en este sentido que los festivales llenan los espacios urbanos, generan las condiciones para que los lugares ‘tengan lugar’ y se apropian de ellos” (Morales Pérez & Pacheco Bernal 2017, 285).

Desde allí, la literatura muestra que los festivales abren espacio a una redefinición de los territorios, una visión que marca la diferencia en la cotidianidad de los lugares, permitiendo a las personas reconocerse para interactuar con mayor rapidez, sin percatarse de la disimilitud que los separaba, de la vida que los hacía ajenos a esos espacios.

En efecto, los festivales tienen un significativo papel “en la vida cotidiana de las ciudades [pues] a través de la apropiación de espacios públicos y semipúblicos, favorecen la redefinición, el redescubrimiento y la expansión de la vida social local y de los significados de los lugares” (Morales Pérez & Pacheco Bernal 2017, 273). Mediados por los festivales, los lugares permiten experimentar dinámicas que no se habían reconocido, sorprenderse con una infraestructura que se había cotidianizado; permiten re-apropiarse del territorio, abrir espacios de apoyo, sociabilidad, ampliar las posibilidades de desarrollo, sentir que se hace parte de las dinámicas existentes allí. Entonces los eventos tienen un rol especial en la conexión de las personas con los lugares y en la creación de significados subjetivos alrededor de ellos.

Los festivales proporcionan una lectura más amplia del territorio, y generan impactos positivos dentro del lugar donde se realizan, pues estos eventos aceleran las dinámicas, permiten las interacciones rápidas, el consumo cultural de bienes asociados (artesanías y comidas típicas de los lugares), estimulan sectores económicos y facilitan en el público un deseo particular de apoyo al talento local (Herrero Prieto 2011).

Desde ahí, los festivales contribuyen a posicionar los territorios dentro de las agendas culturales de las regiones. Este es un factor determinante para medir el impacto que tienen este tipo de eventos dentro y fuera de una región geográfica. Muchos festivales tienen un alcance tan amplio que generan que nuevas personas y lugares los reconozcan como centro cultural; algunos atraen a los territorios visitantes que llegan en busca de una experiencia completa de reconocimiento de la localidad, tradiciones, cultura y formas de vida para compartirlas, apropiarse, reconocerlas (Chierichetti 2012; Rkayna Farfán 2020).

Como se evidencia en festivales de todo tipo (cine o literatura), muchas ciudades los han aprovechado para construir una narrativa en la cual exaltar su historia, mostrar los valores sociales y estéticos de su territorio, potencializar sectores económicos, darle visibilidad al talento local (Cardoso et al 2019). Sin embargo, esto que es tan claro para los festivales de

música *mainstream*, generalmente apoyados por una infraestructura comercial a gran escala y/o con dineros de lo público, encuentra un contexto diferente en los festivales de músicas alternativas e independientes. Esto lleva a sus organizadores a idear todo tipo de estrategias a fin de mantener a flote su proyecto.

Un festival es un evento costoso, que se financia a través de tres vías principales: la venta de entradas, los sponsors privados y las ayudas públicas. Son pocos los festivales que pueden sostenerse solo con las aportaciones de los asistentes, y en general están ligados a géneros musicales muy especializados. “La importancia de patrocinadores y marcas es insignificante para nosotros”, explica Gabriel Nieves, director de ViñaRock (Portela 2008). Sin duda, el hecho de que [un] festival apueste por bandas nacionales y por estilos como el rock duro y el hip hop, con audiencias tremendamente fieles, contribuye a su anómala financiación (Fouce 2009, 414).

Sin duda, el camino que sigue para los festivales alternativos es trazar una apuesta diferente, idea que, en principio, acoge lo musical, pero que llega a asuntos como la elección de los espacios, así como los modos de organización y comunicación con los públicos. Esta perspectiva de construcción desde el territorio en conjunción con la música lleva a la idea de territorio sonoro: los paisajes musicales que se pintan en los eventos constituyen un lugar simbólico que puede ser habitado (Restrepo 2020).

Acerca del segundo eje, identidades, se muestra que el tránsito entre el espacio y el territorio que propician los festivales acaece porque las personas que asisten viven una experiencia. Esta se adhiere a la memoria vital, dependiendo de diversos factores; pero lo decisivo es cómo su subjetividad se ve invitada a una transformación, mediada por el festival como dispositivo de comunicación. Las características propias del lugar se anclan en la memoria como recuerdos de una alta carga emocional, y la música opera como uno de los modos con que mayor fuerza penetran estos recuerdos en las memorias subjetivas (Perrone & Payró 2013). Los festivales inciden en la identidad pues constituyen recuerdos con una alta carga emotiva.

En ese sentido, una de las vías que más se ha explorado en torno a los festivales es su incidencia en la configuración de las identidades (Benavente 2007). Se ha señalado que esto tiene una especial recordación en la juventud, por ser una edad en la cual el cerebro se encuentra fijando sus estructuras de subjetividad, y esa es la razón por la cual los festivales de música que tienen un público joven (el rock, el pop, el reggae) suelen tener un alto impacto en la sociedad (Múnica Restrepo 2019; Pérez Arriaga 2009).

Desde allí, los festivales delimitan los contornos de la relación nosotros/ellos, pero mientras ratifican lo juvenil en clave alternativa, amplía esas mismas fronteras (Steingress 2006). De ahí que, en su itinerancia, los festivales constituyen polos de identificación, puntos de atención sobre los cuales definir quién se es y qué cosas resultan relevantes para las personas.

Algo de esa alternatividad como clave del nosotros/ellos se resalta en los festivales de música étnica. Muy a menudo, las músicas étnicas han sido los detonantes de estos procesos (Rojas 2012; Romero 2017). En tal caso, los festivales constituyen una fuerza centrípeta: recogen en un mismo centro estilos, proclamas, inclinaciones políticas, y les permiten a los asistentes verse como una fuerza social importante. En esta línea se resalta muchos festivales con una línea musical focalizada, y por esto el género musical es uno de los componentes del mensaje más importante en muchos festivales, pues esto define precisamente el foco de atención en lo estético.

Es de notar que la identidad, un proceso dialéctico con la alteridad, implica una marcación de lo musical como punto de encuentro y frontera entre el nosotros y el ellos. Sin embargo, incluso en el caso de las músicas étnicas, los festivales funcionan más como un umbral que como un límite. Como límite, se supondría un espacio demarcado por fronteras que no se pueden sobrepasar ni desde adentro ni desde afuera; como umbral, rescatan esas zonas intermedias donde, como dijimos antes, lo que parece ajeno o lejano se muestra semejante en alguna de sus dimensiones. De esta manera, incluso festivales que tienen una propuesta temática cerrada, lo cual se evidencia ante todo en el género musical, terminan siendo exponentes de ese género, y de los imaginarios que se le asocian, a otros sectores del ámbito social, con lo cual se abren al intercambio de significados (Gutiérrez del Castillo 2006).

Vale decir que, en relación con los festivales, se han estudiado las identidades individuales y colectivas (Prat Forga 2014), las identidades de marca de los festivales (Cardoso 2020; Cardoso et al 2019), y las identidades de las músicas que se presentan en ellos (Ochoa Gautier 1997; Rojas 2012; Romero 2017). Pareciera un tanto extraño que asuntos tan disímiles como las marcas publicitadas en un evento o las características estilísticas de un género musical se adscriban al descriptor “identidad”. Esto ocurre por varias razones.

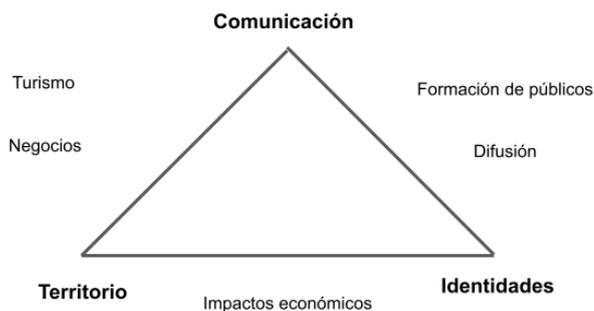
La primera, que, si bien en los públicos se piensa como una suerte de personalidad sin rostro concreto, lo cual se evidencia en términos como “mercado” o “audiencias”, estos están compuestos por personas. Para que un festival logre una asistencia masiva, ha de lograr un elevado número de decisiones individuales de asistir (Prat Forga 2014). Son personas, individualmente, las que toman la decisión de participar, si bien haya presión de grupos de referencia o agresivas estrategias publicitarias de por medio. Pero, como hemos mencionado, su presencia promueve las posibilidades de encuentros emotivos que dejan sus marcas en la memoria. En virtud de esta primera razón, las identidades individuales y colectivas terminan siendo co-extensivas unas de las otras, al punto que, particularmente en el segmento poblacional juvenil, es un tanto artificioso tratar de separarlas como fronteras excluyentes (Benavente 2007).

Una segunda razón es que los festivales pretenden el encuentro. En esa medida, el encuentro entre los artistas y los asistentes, entre los públicos y los territorios, son de especial interés por parte de las marcas (Prat Forga 2014). Pero, además, como enunciadores de un mensaje, los festivales mismos se erigen como marcas, por lo cual mostrar una identidad que sirva de identificador para los públicos potenciales es clave.

[...] la preferencia musical está influida por la complejidad, y a su vez, está mediada por la familiaridad, la cual depende del nivel adecuado de excitación en un momento determinado, como también por aspectos como el estilo y la adecuación de la música al entorno. Así mismo se relaciona con la demografía y señala que el gusto refuerza las distinciones sociales y contribuye a la construcción y expresión de la identidad (López Herrera & Oropeza Tena 2013, 1164).

Un tercer eje rastreado en la literatura es la comunicación. Un festival de música es un medio de comunicación en el cual convergen otros medios; esto supone, de un lado, un arduo trabajo de gestión, y, del otro, un complejo entramado de relaciones corporativas (Prat Forga 2014) e intereses políticos (Gutiérrez Ayllón 2019), culturales (Ochoa Gautier 1997), sociales (Lozano Mancera 2017) y económicos (Rkayna Farfán 2020). Es una plataforma comunicativa en la cual convergen otros mensajes: la música, los artistas, las marcas, el público, el lugar de realización, etcétera. De tal suerte, desde la elección del género musical hasta las estrategias de divulgación del evento, un festival es una plataforma de producción de mensajes notable.

Proponemos que esa triangulación de *territorios*, *identidades* y *comunicación* es la que estructura las temáticas que han resultado de mayor interés en las investigaciones, a saber, el turismo, la formación de públicos y los aspectos económicos. Lo primero, pues la relación entre territorios y festivales se erige como fuente de atracción de visitantes; lo segundo, por cuanto la oferta musical y la ritualidad que supone el festival es una ocasión magnífica para sensibilizar y formar a las personas en cuanto a los valores estéticos e históricos de las músicas; lo tercero porque los festivales son una plataforma de intercambio de valor que impactan los territorios donde se realizan y los agentes económicos que participan.



Gráfica 1. Festivales de música: campos de estudio en la literatura. Fuente: elaboración propia

Festivales alternativos: la confección del mensaje

La música ha sido un lenguaje estético de altísima pregnancia en el estado emocional de las personas (Kolman 2014; Young 2013) y por ello uno de los bienes más apetecidos por las industrias culturales. En ese contexto, la música interpretada en vivo, elemento crucial de los festivales, experimentó un acelerado proceso de crecimiento en la segunda década del presente siglo, si bien actualmente —con todas las situaciones derivadas por la pandemia mundial— estos vuelven a caer bajo revisión.

Estudiosos de la industria adjudican esa reactivación al cambio en los procesos de comercialización de la música cuando los modelos de negocio viraron de la venta de discos a la distribución de contenidos (Martel 2011) y la generación de experiencias (Fouce 2009): un cierto regreso a los escenarios fue necesario para reactivar los ingresos de los artistas *mainstream*. Aunque los festivales alternativos de música juvenil juegan en una liga diferente a la de las grandes estrategias de mercadeo global y los conciertos masivos, bien es cierto que muchos de los festivales alternativos más consolidados empiezan a ser adquiridos por parte de los *majors* de la industria (Fouce 2009). Algo, por demás, en lo que es experta la industria: adquirir sellos, catálogos, contratar creadores que se distinguen por ser indie, alternativos o emergentes, pero en los que se aprecia un prometedor futuro de mercado (Martel 2011; Peterson & Berger 1990).

Ahora bien, ese crecimiento de las interpretaciones en vivo, y que dio origen a la consolidación de viejos festivales internacionales, es uno de los correlatos rente a los cuales se erigen los festivales de este estudio. Al no surgir como iniciativas empresariales privadas ni como programas políticos de los entes territoriales, estos festivales surgen como *lo alternativo*. No suelen tener en sus *line up* artistas de renombre; pero, incluso cuando los tienen, la convocatoria y la inserción del relato del festival le da otras connotaciones a su presentación, diferentes si se las compara cuando el mismo artista se presenta en otro escenario.

En esa medida, la existencia de estos festivales recalca que “[s]e ha producido una visión equivocada sobre la función que cumple la música dentro de nuestro universo cultural. Se la tiende a unir demasiado al mundo del consumo olvidando que está mucho más cercana al mundo de la cultura” (Hormigos 2010, 93).

Por tanto, al hablar de música alternativa e independiente, sector que no cuenta con presupuestos para inversión en mercadeo, la oferta de los festivales presenta como característica central que debe sortear los umbrales de reconocimiento y calidad de sus ofertas de maneras ingeniosas: se trata de festivales que no surgen como una oferta comercial sino como una propuesta cultural —muchas veces contestaria— desde las realidades de los territorios (Lozano Mancera 2017).

En articulación con el territorio, los festivales proponen un mensaje que pasa por la música, pero no se agota en ella. Desde ese mensaje musical, desconocido y lejano en ocasiones (al no partir desde músicas, artistas y canciones ampliamente reconocidos por el público), los festivales deben crear una experiencia. Esto implica que los festivales que acá estudiamos tienen una cierta misión en la formación de públicos, con lo cual la curaduría se convierte en reto por cuanto choca entre la calidad artística, la línea estética de los eventos y la consolidación de una oferta atractiva para las audiencias (lo cual incide en el poder de negociación y gestión que sus organizaciones puedan alcanzar).

Comprender esto implica asumir las propuestas artísticas musicales como un amplio conjunto de signos orientados hacia la configuración de un mensaje, el cual se teje como una urdimbre donde necesidades expresivas del sujeto creador encuentran eco en las biografías de los oyentes; todo mediado por los festivales, quienes, a su vez, desean entregar un mensaje propio. Sin entender esta relación, que es una relación íntimamente comunicativa, es fácil perder de vista la función de los festivales y las músicas alternativas en los territorios.

Esto nos obliga a pensar en los festivales como mediadores. Su ritualidad se erige en tanto sirve como puente para que la música aparezca ante los habitantes del territorio: “La música constituye un hecho social innegable, presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres” (Fubini 2004, 92). Será entonces en el contexto de la relación del territorio con sus habitantes como los festivales, fruto de la autogestión, entablen una conversación.

La asistencia a los festivales alternativos, entonces, no ha de mirarse como un simple acto de consumo. Si se lo entiende así, debería ser como resultado de entender, previamente,

la vinculación significativa que este consumo evidencia: algo del mensaje que proponen los festivales ha de ser atractivo para las audiencias.

Esto implica entender los festivales como productores de actos y mensajes. Como mensaje, el festival gestiona una acumulación de símbolos: el género musical, los artistas presentes, el lugar y las fechas de realización. Un lugar central lo ocupa el género musical, las “variedades estéticas distinguibles en la creación musical, según la finalidad, la forma y/o el estilo de las obras” (Sobrino 2000, citado por López Herrera & Oropeza Tena 20013, 1164).

Esto es lo que permite la mirada comunicativa sobre la música en general y los festivales en particular: reconocer la experiencia subjetiva que proporciona unas determinadas interacciones sociales. “Es aquí donde reside el verdadero poder comunicativo de la música, comunica algo que puede ser modificado con cada nueva audición, algo que cambia al ritmo de los cambios de contexto, de los cambios sociales” (Hormigos 2010, 95).

Al respecto, el Instituto de Cultura y Patrimonio de Antioquia, ente que rige la gestión cultural pública para el Departamento, expresa:

Al igual que todas las manifestaciones artísticas, la música es un producto cultural y el resultado de las experiencias, aprendizajes y rituales de las comunidades a lo largo de la historia. Su capacidad de transmitir sensaciones, entretener, comunicar o estimular son, al mismo tiempo, una plataforma para fomentar procesos educativos, formación de públicos y transformación social (2016).

En ese marco, es crucial considerar cómo los festivales logran convertirse en una performática del conjunto de acciones, valores, productos y eventos que identifican los territorios, y cómo desde allí se impulsan formas de excitar la vinculación simbólica entre los sujetos y su entorno (Fernández Peña 2012). En tal puesta en escena del sujeto colectivo, juvenil, la música entra en un lugar estratégico en términos políticos: “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” (Múnera Restrepo 2019, 73).

Con todo, la revisión de literatura deja unas claridades de partida (ver *Tabla 1*). En primer lugar, que cuando se miran las publicaciones a la luz del territorio, las identidades y la comunicación, los festivales aparecen como espacios de comunicación alternativa por cuanto su iniciativa, diseño y gestión surgen de habitantes de la región con intereses políticos que no siempre tocan lo proselitista. El turismo ha sido una de las temáticas de mayor interés por el enorme potencial que para los efectos tienen los festivales, si bien estos estudios se interesan, casi en su totalidad, por los aspectos económicos, estratégicos y políticos que, para fines turísticos, representan los festivales. Por otro lado, cuando el foco de atención va a lo musical y a la formación de públicos, es cuando más se habla de festivales que pudieran considerarse o alternativos (generalmente asociados a géneros como rock, ska y metal) o de músicas étnicas que comportan un altísimo grado de folclore. La potencialidad comercial de los festivales depende de un sinnúmero de factores; pero, sin duda, los dos ámbitos en los que se mueven los festivales son el eje comercial y el eje étnico o folclórico, de los cuales lo político saca su provecho según la conveniencia estratégica: los políticos han sabido explotar los festivales, versen o no sobre músicas comerciales, según el encuadre que estos le ofrezcan a sus programas retóricos.

Territorio	Identidades	Comunicación
Restrepo (2020)	Romero (2017)	Cardoso (2020)
Lozano Mancera (2017)	Prat Forga (2014)	Gutiérrez Ayllón (2019)
Morales Pérez & Pacheco Bernal (2017)	López Herrera & Oropeza Tena (20013)	Múnera Restrepo (2019)
Pérez Arriaga (2009)	Perrone & Payró (2013)	Ruano, Bundía & Mamian, M. (2017)
Steingress (2006)	Rojas (2012)	Sánchez López & María López (2009)
	Hormigos (2010)	
	Fouce (2009)	Gutiérrez del Castillo (2006)

	Benavente (2007)
	Ochoa Gautier (1997)
	Merino (1980)

Negocios & Economía	Turismo
Fernández (2019)	Rkayna Farfán (2020)
Rodríguez Rangel & Sánchez Rivero (2018)	Cardoso, Araújo, de Almeida & Fraiz Brea (2019)
Bonet (2011)	Chierichetti (2013, 2012)

Tabla 1. Revisión de literatura: los festivales musicales como objeto de estudio

Metodología

Se trata de un estudio exploratorio de orden cualitativo, realizado mediante la revisión documental de lo publicado por las organizaciones de los festivales en redes sociales (principalmente Facebook e Instagram). La revisión de literatura permitió la identificación de los ejes (territorio, identidades y comunicación) que, en conjunto con lo hallado en la revisión de literatura, permitió estructurar las preguntas de la entrevista en profundidad sostenida con catorce personas que hacen parte de los comités organizadores, algunas de las cuales son fundadores de estos.

Por tratarse de una indagación de carácter exploratorio, el relato de la historia del festival se convirtió en la unidad de análisis a partir de la cual se estructuraron los hallazgos. La discusión se arma a la luz de la pregunta por los festivales alternativos como tácticas de

comunicación alternativa mediante las cuales los habitantes de la región de estudio tramitan asuntos relacionados con el conflicto armado y la violencia derivada de este.

Resultados

En esta investigación abordamos nueve festivales de música alternativa realizados en diferentes municipios de la zona Altiplano en el Oriente antioqueño.

En El Carmen de Viboral surgió, en el año 2005, *el Festival Viboral Rock: Bandas y cultura rock*, como propuesta de Fredy Alzate, Kamber y un grupo de amigos. Inició como video concierto *crossover* para buscar formación de públicos por medio del arte y la música. Inicialmente en este evento se incluían títeres y brigadas de salud, pero enfocados en un encuentro con el rock y la cultura relacionada con este género. En 2005 fue la primera versión del concierto en vivo, con bandas locales y una nacional; hasta el año 2019 se han realizado once versiones. El festival cuenta con la gran novedad de haber tenido en el Oriente a la legendaria banda de rock Kraken.

Por su trayectoria, este festival es un referente en la región. En su modo de organización y producción, destaca la confluencia de iniciativas juveniles apoyadas por el Instituto de Cultura, entidad que brinda su apoyo desde lo público. En efecto, el festival se encuentra integrado en la política pública de cultura del municipio. Realizada en el parque principal de El Carmen de Viboral, cada versión se ofrece como un espacio abierto, de libre asistencia, donde habitantes nativos y foráneos se encuentran alrededor de la música. Adicional a esto, la oferta académica, para la formación de públicos se ha venido incrementando, lo cual abre el festival a otras formas de impacto. Los músicos reconocen la importancia del apoyo económico que reciben de la organización, y los asistentes valoran la diversidad en la oferta musical del festival.

La inclusión de Viboral Rock en la política pública del municipio facilita su organización mediante comités que durante todo el año están trabajando de manera continua en los procesos de convocatoria, curaduría, promoción, producción y realización de las labores que

implican un festival que se ratifica como uno de los más importantes epicentros de actividad cultural en la región.

En 2006, se gestó el *Festival Internacional Rock al Río* en el municipio de Rionegro. Nació de la necesidad de artistas locales de tener un escenario para mostrar su talento para impulsar una proyección profesional seria. Entre otros, “Fercho” Echeverri, Jesús y Nicolás, de la mano de Weimar Ríos, “El Profe”, tomaron la iniciativa de realizar la primera versión del festival; en su mayoría, los gastos de la realización del evento salen del sector público. Se han realizado quince versiones hasta el año 2019, de forma que este evento se posiciona como uno de los primeros festivales de la región, uno de los más constantes, y tiene en su haber la presentación de bandas nacionales e internacionales de gran renombre (Estados Alterados, La Doble A, Reincidentes, Bajo Tierra, Los Toreros Muertos, Crew Peligrosos, Nadie, Código Rojo, Aterciopelados...).

Sin embargo, la participación de la administración municipal se muestra menos constante que en el caso de Viboral Rock, lo cual ha puesto en constantes aprietos a sus organizadores, quienes son la suma de varias entidades culturales de Rionegro (Río Cultural del Oriente Antioqueño —Creo—, Nueva Gente Nueva Cultura, Ecoguardianes, Club Deportivo Black River Skateboard, Cofradía y Consejo Municipal de Juventud). Este es un asunto delicado, toda vez que, al ser de convocatoria abierta, el festival requiere procesos de convocatoria y selección los cuales demandan recursos más allá de los necesarios para la realización de los conciertos. El lugar de realización es la zona deportiva del municipio, un complejo que reúne un skatepark, gimnasio al aire libre y el estadio Alberto Grisales.

Rionegro es uno de los municipios principales del Oriente antioqueño, un polo de desarrollo urbanístico que alberga el aeropuerto internacional José María Córdoba. Esto hace que su festival de rock se integra con facilidad a rutas que lo conectan con los demás municipios de la región, así como con el Valle del Aburrá, donde se encuentra Medellín. Por esa razón, es uno de los festivales que más visitantes foráneos recibe, y uno de los que mayores posibilidades de intercambio presenta. Pese a esto, al no contar con una oferta de formación de públicos constante, la figura de festival se desdibuja en los horizontes que trascienden los conciertos.

En 2007 nació en Marinilla el *Festival Paza la Paz*, fundado por Huber Gallego; este festival amplió más los horizontes de los géneros musicales al incluir, además del rock, géneros como reggae y ska. Se han realizado doce versiones, y el evento se mantiene como una muestra de rechazo a la violencia como medio para resolver conflictos, pues en esa época circulaban panfletos que amenazaban la vida de los jóvenes por ser activistas culturales. Este festival es el evento principal para las bandas de Marinilla, pues, aunque el municipio se posiciona como cuna de artistas, los escenarios dispuestos para músicos independientes cada vez son menos.

En una web de información cultural del municipio, se afirma que el festival ha reunido 35 mil personas y ha presentado 580 artistas hasta 2019. Además, el histórico de las versiones muestra un creciente lugar para la programación académica y de formación de públicos, donde llama la atención la importancia dada al fortalecimiento de habilidades para la gestión cultural, con talleres dirigidos a los artistas específicamente.

Paza la paz muestra un marcado interés por enaltecer al talento local, si bien deja lugar para presentar bandas de otros municipios de la región, así como de otras ciudades del país, lo cual se convierte en una estrategia de curaduría que busca poner en diálogo lo local con lo global. En su organización, el esquema muestra un convenio de cooperación entre la corporación Amigos del Arte y la administración municipal.

En ese mismo año, nació en el municipio de Granada el *Festival Granada Rock*, fundado por un grupo de jóvenes del grado once de la Institución Educativa Jorge Alberto Gómez Gómez (INEJAGO). La idea del festival fue desarrollada por Yeison Parra, Carlos Aristizábal, Robinson Tamayo, Juan Pablo Zapata, Didier Giraldo, entre otros. El festival se realizó con financiación de las dos cooperativas del municipio: Coogranada y Coocreatam, en el coliseo cubierto del municipio y se convocó a bandas de rock y pop, locales y del Oriente antioqueño. Para los jóvenes fue una propuesta novedosa en la que se sentían identificados e incluidos; por otro lado, en algunos sectores la iniciativa no era bien recibida, por parecer controvertida y polémica. A pesar de las críticas y resistencia por parte de algunos sectores, se realizó la segunda versión del festival en el año 2008. A la fecha se han realizado trece versiones del festival, en el que se convocan agrupaciones del género rock y sus ramificaciones (*hard* rock, metal, punk, ska, reggae, hip hop, entre otras).

La participación de la economía solidaria, a través de las cooperativas mencionadas, es de resaltar. Al ser uno de los municipios más afectados por el conflicto, Granada es testimonio de cómo este tipo de economía, alternativa y solidaria sirve para la reconstrucción del tejido social. En ese sentido, y pese a las críticas que recibieron los organizadores en la primera versión, el apoyo de la administración municipal y la coordinación operativa por parte de la Casa de la Cultural Ramón Eduardo Duque ha resultado crucial para mantener viva la causa que fundó el festival.

La plaza principal ha sido el escenario más frecuente, a partir de la sexta versión, lo cual le entrega un lugar central a la propuesta que pretende reivindicar el festival: la música como lugar de encuentro.

Por otro lado, en 2008, en El Retiro nació el *RetiRock: un festival con madera*, fundado por la Casa de la Cultura, en ese entonces liderada por Dany Vallejo y Juan Camilo Cortés. Inicialmente, se realizaron cuatro versiones consecutivas, luego se interrumpió su realización, que sería retomada en 2016, por lo que se cuenta con nueve versiones hasta el año 2019. Este festival, a diferencia de los ya mencionados, cuenta con la particularidad de ser un festival creado exclusivamente para bandas de *covers* de rock, pues los organizadores consideran que se ha olvidado que estas bandas tributo también merecen un escenario para presentarse ante el público y mantener vivos esos clásicos que todo el público rockero del Oriente conoce.

Este festival se integra a una intensa agenda cultural en el municipio, en el que la administración municipal reportaba en 2017 unos 180 eventos culturales al año. Si bien la iniciativa *Retirock* es liderada por particulares, la administración municipal lo aprovecha como parte de su portafolio cultural amplio, que suma a los esfuerzos por atraer nuevos habitantes provenientes del Valle del Aburrá, con ciudades como Envigado y Medellín cuyos pobladores se resienten de la vida en las grandes ciudades. Por esta razón, cobra sentido la inclusión de bandas tributo, pues esto permite a los paseantes encontrar un contenido musical cercano a sus memorias personales. En consecuencia, el festival no tiene agenda académica ni de formación de públicos, y no se piensa como una plataforma de cualificación de los artistas, sino que se entiende más como una oferta de entretenimiento, lo cual es aprovechado por el municipio.

Un año después, en 2009, un grupo de jóvenes que por entonces habían conformado la Corporación Creativa Phi, en Guatapé, tomaron la iniciativa de crear su propio festival nombrado *Más que Sonidos*. Este evento abrió la posibilidad de llevar al parque principal de este municipio músicas que por entonces eran polémicas y prohibidas por grupos armados. Lo empezaron a hacer cada año en el mismo lugar, como símbolo de empoderamiento, visibilizando su condición de jóvenes pensantes, ciudadanos de derecho y rockeros. Es un evento que le da cabida a las músicas urbanas y alternativas del pueblo, la región y el país; se han realizado once versiones hasta el año 2019.

Más que sonidos funciona por invitación directa a los artistas. Esto le permite al festival ir generando un mensaje que se hace contundente versión tras versión, y centra el esfuerzo de gestión alrededor de ese mensaje que se da a través de las bandas. La diversidad, la alternatividad y los valores estéticos y culturales del rock y los géneros derivados son entonces la principal apuesta. Así mismo, destaca la iniciativa en gestión cultural que muestran sus organizadores, pues no cuentan con apoyo económico de la administración municipal, pero mediante intercambios, alianzas y suma de voluntades logran realizar de manera continua el festival. De otro lado, la parte de formación de públicos, si bien no se materializa de manera continua mediante oferta académica, está muy ligada al espíritu del festival que se sintetiza en el nombre del mismo: la música es *más que sonidos*, es un mensaje sonoro que habla de la diversidad y el respeto por la diferencia.

De la creación de un festival por año en el Oriente, se da un salto hasta 2012, año en el que nació en el municipio de La Unión el *Festival 50/50*. Esta toma su nombre de un truco de *skateboarding*; nace como evento para inaugurar el *skatepark* del municipio, gracias a la movilización de jóvenes artistas que pertenecían a grupos musicales de rock, reggae, rap y punk que buscaban un espacio de encuentro para el disfrute de estas tendencias culturales con el cual no contaban. El festival ha sido gestionado de manera conjunta entre diferentes organizaciones, entre estas, la Corporación Adagio, quien opera la organización desde el año 2019 de manera directa. Se han realizado cuatro versiones (2012, 2013, 2015, 2019). Ha sido financiado a través de gestión con entidades privadas y públicas. El festival ha permitido fortalecer las prácticas musicales y culturales dentro del municipio, pero también involucra otros asuntos dinámicos que representan a la población juvenil del Oriente antioqueño.

En el año 2013, El Carmen de Viboral vuelve a congregarse a dos amigos, Sergio Vargas y Juan Pablo Betancur, en torno a la creación de un evento público. Esta vez nació el *Festival Halabalusa*, con la idea de un evento que buscara reunir a artistas y amigos entorno al disfrute de la diversidad y el arte. La primera versión del evento se realizó un año después del fallecimiento de Juan Pablo Tobón Betancur, a quien se rinde homenaje año tras año mediante diversas actividades artísticas y culturales. Este festival es la plataforma de mayor proyección para bandas emergentes tanto locales como regionales, además se caracteriza por ser un espacio donde el rap y el reggae se consideran los géneros principales. El evento se realiza durante dos o tres días y, hasta el año 2019, se han realizado siete versiones consecutivas.

Al centrar su mensaje principal en el homenaje a un joven fallecido, el festival se erige como un símbolo de resignificación de la vida. De ahí que en la programación se busca resaltar el talento local, cosa que, por su naturaleza, no puede realizar a cabalidad el otro festival del municipio: *Viboral Rock*. Sin embargo, al no contar con un respaldo directo por parte de la Alcaldía, la organización del festival debe realizar toda clase de esfuerzos a fin de mantenerlo vigente, lo cual supone la dificultad de mantener unos estándares técnicos y de producción suficientes, asunto que se compensa en la reivindicación de lo local, en la presentación de bandas emergentes, artistas nuevos y géneros musicales no tan tenidos en cuenta en los circuitos de promoción cultural de la región.

Dos años después, en 2015, surgió en El Santuario el *Festival Cultivando Sonidos*, fundado por Juan David Quintero Gómez, Jorge Mario López Jiménez, Raúl Andrés Gómez Ramírez, Alexander Gómez, Cristian Felipe Ramírez Giraldo y Anderson López. Emergió a raíz de la participación de varios de los fundadores en grupos juveniles del municipio, bandas locales y en el Concejo Municipal de Juventud, con el objetivo de empezar a construir procesos que dejaran huella. Este festival incluye géneros musicales como ska, reggae, metal, punk, rock y rap. En la actualidad, cuenta cuatro versiones realizadas desde 2016. El festival se creó con el fin de promover un espacio de convivencia, paz y conciencia ambiental, enfocado en la población juvenil y adulta de la región, fomentando el talento artístico de la comunidad del Oriente antioqueño y su diversidad cultural.

Este festival se describe como la siembra sonora de la música independiente en El Santuario, un municipio cuya política cultural no ha sido estable a lo largo de las últimas

décadas, pese a lo cual ha llegado a tener dos orquestas sinfónicas. Esto habla de un interés remarcado en los jóvenes gestores culturales por resistir la indiferencia que a veces muestran los habitantes del municipio. Pese a la inestabilidad política, Cultivando Sonidos acoge voluntades de diversos sectores del municipio y los capitaliza en un evento con alta presencia de talento local, lo cual ha servido para las bandas emergentes como un espacio de consolidación, circulación y cualificación artística y musical.

A la lista de municipios del Oriente que cuentan con festival musical alternativo, se suma en 2018 La Ceja del Tambo, con una iniciativa llamada *Ceja Rock Festival*, festival independiente, privado, que hasta el momento con dos versiones. Es un evento realizado durante dos días, en un espacio cultural ubicado en las afueras del municipio, llamado “Casa del árbol”. En el Oriente es el primer evento de este tipo que funciona con taquilla pagada por los asistentes y ha generado gran impacto pues ressignifica la posición del público y el talento local, en tanto genera la posibilidad de formación de público por medio de un escenario al que para acceder hay que pagar y estar dispuesto a conocer y disfrutar bandas emergentes, tanto locales como de municipios cercanos.

El repaso de la historia de estos festivales permite ya entrever varios asuntos de interés a la luz de lo alternativo. En primer lugar, el origen juvenil de estos, característica que se cumple en la totalidad: “[h]acer cada año el festival en el mismo lugar es un símbolo de empoderamiento, el deseo de visibilizar nuestra condición de jóvenes pensantes, ciudadanos de derecho y rockeros” (John Alzate, *Más que sonidos*, Guatapé).

En segundo lugar, sus causas de fundación, frecuentemente asociadas a asuntos derivados del conflicto. En el caso de *Paza la Paz* (2007), *Granada Rock* (2007) y *Más que sonidos* (2009), como una forma directa de ser contestatarios ante actos violentos. En otros festivales como *Halabalusa* (2013) y *Cultivando Sonidos* (2016) este asunto es menos relevante, pero, tanto como en el resto de los festivales, sobre todo los de la primera década del siglo, este asunto está presente. Dicho matiz revierte en un rol alternativo en la organización (señalado en el punto anterior), pero también un rol político:

El festival es una oportunidad social y política de reconocer en la cultura un potencial de cohesión social. Reconocer en la diferencia y multiculturalidad que la

creación de otros también es válida y por ello merece no ser discriminada, no ser agredida, no ser deslegitimada (Patricia Orozco Toro, Corporación Adagio).

Las personas de las organizaciones de los festivales se entienden desde un lugar propositivo y, desde el encuentro con la música, agencian perspectivas de cambio en el territorio:

Promovemos la inclusión de diversas muestras artísticas y saberes que se vivencian en el evento, propiciando de esta manera un espacio ameno para el diálogo de los conflictos a través de la cultura; es más que un festival porque no solo evoca la fiesta, sino que a la luz de su propósito muchas personas pueden encontrar su razón de ser (Sergio Vargas, director *Festival Halabalusa*).

Y es por esa vía como se configura lo alternativo: “el festival es un escenario de apropiación e identidad local” (Omar Colorado Medina, director *Retirock*), pues lo juvenil y lo político surgen para afirmar la identidad colectiva en el territorio. Ahí surge el tercer punto a destacar: las formas de organización de los festivales.

Se trata de un evento que aborda de cierta manera la gestión —gestar— y la circulación —dinamizar y visibilizar—, ya que se da vida a nuevos públicos, a nuevos sonidos, a nuevos espacios de inclusión, a los nuevos paradigmas, y a la vez cada nuevo público como espectador activo dinamiza la circulación (Patricia Orozco Toro, Corporación Adagio).

Basadas en la autogestión, estas formas asumen la música como un medio de encuentro en el que se revisan las identidades y se activan lazos de lealtad en el tejido social.

En cuarto lugar, resaltamos las formas de convocatoria a los artistas que integran la programación de festivales. Esta comporta al menos dos aspectos a considerar. En primer lugar, la inscripción de los festivales en géneros musicales asociados a lo juvenil, donde el rock resalta incluso en los nombres de varios festivales. Otro aspecto dentro de este punto es la naturaleza de la convocatoria. *Viboral Rock* y *Rock al Río* tienen convocatorias tipo concurso que alternan, como los demás festivales, con invitaciones. Son estos festivales, los de mayor

financiación pública, los que logran pagar los honorarios de los artistas que se presentan en tarima. Y son también, junto a *Halabalusa*, los que alimentan su programación junto con espacios como paneles, conferencias y conversatorios.

En quinto lugar, destacamos las estrategias de financiación. Como se dijo, *Rock al Río* y *Viboral Rock* cuentan con financiación pública; Granada Rock alterna la autogestión con el apoyo del sector cooperativo del municipio, mientras los demás festivales intentan alianzas con empresas, instituciones y artistas para mantener en funcionamiento la programación de sus espacios.

Planteamos que es sobre estos puntos (lo juvenil, las causas de creación de los festivales, la autoorganización, las formas de convocatoria y las formas de financiación) como puede revisarse la condición de comunicación alternativa que se mueve en estos festivales.

Discusión

En tanto que la condición alternativa (de las músicas mismas, los artistas y el tipo de comunicación que establecen los festivales) se entiende como una forma-otra de entender y gestionar la consecución de resultados, conviene señalar cuáles son las dificultades que señalan los organizadores para mirar cómo los festivales se erigen como formas alternativas de comunicación.

En la zona Altiplano, existen aproximadamente veinte festivales musicales alternativos, repartidos por cada municipio. Dichos festivales reúnen en su mayoría géneros musicales como reggae, rock y sus derivados (rap, punk, metal, entre otros). En esta investigación pudimos establecer contacto con nueve, pues los demás son liderados por estructuras flexibles, efímeras y con subregistros de información. Ya esto nos habla de la naturaleza organizativa de los festivales de la región.

Según los organizadores, no se tiene claridad sobre los posibles impactos económicos, sociales, culturales, espaciales y temporales de estos eventos, asunto que genera dentro del territorio una brecha que impide focalizar, visualizar y comprender realmente lo que representa la cantidad de eventos realizados (Rkayna Farfán 2020).

Los organizadores constantemente aquejan la falta apoyo, lo que la mayoría de las veces genera que la realización de los eventos dependa del sector privado o de la autogestión. Esto va en la vía de lo señalado por Fouce (2009): los gobiernos locales prefieren eventos de alto impacto mediático que atraigan turistas y dejan de lado el apoyo a espacios que alimenten el intercambio entre los habitantes.

Así mismo, señalan la dificultad para armar carteles cuya oferta sean atractiva para los públicos. Sin bandas reconocidas es difícil que las personas se movilicen.

Finalmente, insisten en que, al no contar con una visión de región, en cada municipio nacen iniciativas que pretenden solventar las propias necesidades y preferencias; pero cuando se mira en global, la estacionalidad o temporalidad —lo que define en qué épocas el flujo y circulación de personas (y por ende dinero) sea mayor o menor— esta se satura en unas temporadas y se relaja en otras. Ciertas zonas dentro de los territorios se usan excesivamente solo por temporadas; algunas instalaciones solo son visitadas durante periodos cortos de tiempo, lo que provoca un uso ineficiente de las infraestructuras creadas para el disfrute cultural, lo que es consistente con lo que muestran Rodríguez Rangel y Sánchez Rivero (2018): la carencia de una visión integrada de las agendas de eventos.

Lo que nos hace pensar en la comunicación alternativa es cómo los festivales hacen frente a estas dificultades. La comunicación alternativa, se entiende como un enfoque emergente y contestatario frente a las concepciones positivistas y funcionalistas de la comunicación, defendidas financieramente por los gobiernos y los grupos económicos, y alimentada teóricamente por la corriente anglosajona de la comunicación (Barranquero & Sáenz Baenza 2012). Ante esta, en un trabajo clásico, Graziano (1980) propone “relaciones dialógicas de transmisión de imágenes y signos que estén insertas en una praxis transformadora de la estructura social en tanto totalidad” (p. 73). De manera que, si lo hegemónico ejerce lo estratégico, desde lo alternativo se ensayan estructuras y conformaciones sociales tácticas.

Lo alternativo se configura en festivales hechos por jóvenes y para jóvenes, surgidos como respuesta (política y cultural) a situaciones derivadas del conflicto, y a la necesidad de afirmar lo juvenil como lugar válido en el territorio; en las formas de auto-organización, basadas

en intereses comunes y relevos entre los integrantes: pocos festivales encuentran la institucionalidad como ente organizador; se trata casi siempre de colectivos informales o corporaciones culturales que asumen la organización de los eventos. De otro lado, los liderazgos, horizontales, obedecen más al carisma y a la capacidad mostrada por los integrantes que a formas jerarquizadas de poder.

En cuanto a la convocatoria, la mayoría de las veces se apela a la invitación abierta bajo la forma de contraprestación para con los artistas. A cambio de su presentación, se les ofrece alojamientos, alimentación y registro en audio y/o video de alta calidad para que las bandas lo integren a su portafolio y cuenten con contenido para sus redes sociales. Cuando hay presupuestos que lo permiten, se les paga honorarios a los artistas.

La financiación ocurre por gestión de los organizadores, que apelan a todo tipo de alianzas, convenios, y contraprestaciones con artistas, equipo organizador, artistas y participantes como talleristas o conferencistas.

Tabla 2. Festivales alternativos del Oriente (a 2019). Fuente: elaboración propia

Festival	Municipio	Año de creación	Financiación	Causa	Convocatoria	Versiones a 2019	Género(s)
Viboral Rock	Carmen de Viboral	2005	Pública	Formación alrededor de la cultura rock.	Abierta	11	Rock
Rock al Río	Rionegro	2006	Pública	Vitrina para los músicos.	Abierta	15	Rock
Paza la Paz	Marinilla	2007	Particular	Rechazo a la violencia desde la música.	Dirigida	12	Rock, ska, reggae
Granada Rock	Granada	2007	Privada, cooperativas	Espacios de diálogo, tolerancia y convivencia.	Dirigida	13	hard rock, metal, punk, ska, reggae, rap
Retirock	El Retiro	2008	Pública	Cultura del disfrute.	Dirigida	9	Covers de rock
Más que sonidos	Guatapé	2009	Particular	Erradicar la violencia y el temor existente en los territorios.	Dirigida	11	Rock y músicas urbanas
Festival 50/50	La Unión	2012	Mixto	Inauguración del <i>skeatpark</i> del municipio	Dirigida	4	Rock, reggae, hip hop y punk
Festival Halabalusa	Carmen de Viboral	2013	Particular	Reunión entorno al disfrute de la música	Dirigida	7	Rap y reggae
Festival Cultivando Sonidos	El Santuario	2016	Particular	Espacio de convivencia, paz y conciencia ambiental	Dirigida	4	Ska, reggae, metal, punk, rock y rap
Ceja Rock Fest	La Ceja del Tambo	2018	Privado	Formación de públicos	Dirigida	2	Rock

Conclusiones

En conjunto, esta perspectiva nos permite avizorar los festivales como escenarios juveniles donde lo cultural es político, entendido esto como una vía de apropiarse del territorio y proclamar una serie de consignas que van desde la respuesta juvenil a la violencia, la propuesta de otros caminos para tramitar las diferencias, todo mediado por la música como punto de encuentro.

Sin embargo, conforme avanza el tiempo, las causas de creación de los festivales tienen menos relación con el conflicto, y van apareciendo ofertas que giran alrededor del entretenimiento. Los propósitos de formación de públicos se tramitan, en la mayoría de las ocasiones, por vías indirectas, pues la presencia de espacios propiamente formativos (talleres, conferencias, conversatorios) es realmente poca. Esto supondría un círculo vicioso, pues para

formar a los públicos la realización de conciertos que los acercan a la música y a los artistas no basta: se requieren espacios donde la formación sea directa e intencional.

Como espacios que ya cuentan con una historia cercana a los quince años, se esperaría otro nivel de enfoque sobre los festivales. Más allá de los conciertos, como entes políticos que promueven espacios juveniles, otras formas, otras retóricas y otras vías de comunicación se van haciendo necesarias, y más ahora cuando todas las actividades públicas masivas se encuentran suspendidas por un buen tiempo.

Se destaca la iniciativa, capacidad y recursividad de los organizadores, pero se extrañan mayores niveles de apropiación por parte de los habitantes. Maneras más sencillas, quizás, en que los propósitos de los festivales trasciendan los festivales mismos y lleguen a otras formas de interacción con los habitantes de los territorios.

Por último, es claro que los festivales que alcanzan financiación pública tienen un camino asegurado, pero esto también puede comprometer su alternatividad, y puede suponer algunos conflictos de intereses, situación que ratifica la vieja sospecha de Graziano (1980), en el sentido de que, en ocasiones, estas iniciativas obedecen “más a necesidades coyunturales a nivel de cuadros que a un proyecto concreto de participación de masas” (p. 74). Tal parece entonces que el mayor reto consiste en solventar esta situación con lo que pregunta Steingress (2006) “...en qué sentido la música como elemento central de la fiesta aporta una dimensión simbólica a la generación de nuevas realidades sociales a partir de su capacidad de evocar la espontaneidad” (p. 43).

Agradecimientos

Agradecemos a los gestores culturales y artistas por abrirnos espacio en sus agendas con el fin de hablar de los festivales, la música y sus proyectos de vida. A la Universidad Católica de Oriente, grupo de investigación Communis. Y a la Universidad de Medellín por brindar los tiempos de escritura de Carlos Andrés Arango-Lopera.

Referencias bibliográficas

Atehortúa-Sánchez, J. A. (2018). Estudios de memoria de víctimas del conflicto armado en el Oriente antioqueño 2008-2018: hallazgos, perspectivas y nichos de investigación. In C. Arango (Ed.), *Territorio, identidades, comunicación* (pp. 177–206). Fondo Editorial Universidad Católica de Oriente. <http://repositorio.uco.edu.co/handle/123456789/425>

Barranquero, A., & Sáenz Baenza, C. (2012). Teoría crítica de la comunicación alternativa para el cambio social. El legado de Paulo Freire y Antonio Gramsci en el diálogo Norte-Sur. *Razón y Palabra*, 80, 1–14.

Benavente, S. (2007). La cultura popular: la música como identidad colectiva. *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, 29, 29–46.
<https://www.redalyc.org/pdf/3713/371336239004.pdf>

Betancur Pérez, A., Rodas Tamayo, C., & Vásquez, S. I. (2020). Movilización social en el Oriente antioqueño: del pasado al presente: Los casos del Movimiento Cívico del Oriente antioqueño y el Movimiento Social por la Vida y la Defensa del Territorio (MOVETE). *AINKAA. Revista de Estudiantes de Ciencia Política*, 4(7), 13–30.

Bonet, L. (2011). Tipologías y modelos de gestión de festivales. In L. Bonet & H. Schargorodsky (Eds.), *La gestión de festivales escénicos. Conceptos, miradas, debates* (pp. 41–87). Gescènica.

Cardoso, L. (2020). La imagen Top of Mind de un destino turístico durante un mega-evento. El caso de Viana do Castelo y el Festival Vodafone Paredes de Coura. *International Journal of Professional Business Review*, 5(2), 256–271.

Cardoso, L., Araújo, N., de Almeida, Á., & Fraiz Brea, J. A. (2019). Los festivales de música como inductores de imagen de destinos turísticos. El caso del Festival Vodafone Paredes de Coura. *Investigaciones Turísticas*, 17, 149–167. <https://doi.org/10.14198/INTURI2019.17.07>

Chierichetti, L. (2012). La promoción del turismo musical: los festivales de música en Facebook. *Pasos. Revista de Turismo y Patrimonio Cultural*, 10(4), 49–58.

Chierichetti, L. (2013). Dinámicas interactivas en la promoción turística: los festivales de música en Facebook. In G. Chierichetti, LuisaGarofalo (Ed.), *Discurso profesional y lingüística de*

corpus. Perspectivas de investigación (pp. 73–100).

<https://aisberg.unibg.it/retrieve/handle/10446/29763/14000/4.Chierichetti.pdf>

Cuartas, P. (2009). El rey está desnudo. Ensayos sobre la cultura de consumo en Medellín. La Carreta.

DÃaz, C. F. (2020). De CosquÃn a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios. Revista Argentina de MusicologÃa, 21(2), 81–106.

Fernández, M. (2019). Repercusiones económicas y sociales de los festivales de música: sistemas de medición e indicadores de impacto. Trans. Revista Transcultural de Música, 23, 1–23.

Fernández Peña, I. (2012). Aproximación teórica a la identidad cultural. Ciencias Holguín, 28(4), 1–13.

Fouce, H. (2009). Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española. Revista Latina de Comunicación Social, 15(64), 140–415. www.redalyc.org/articulo.oa?id=819/81911786033

Fubini, E. (2004). El siglo XX: entre música y filosofía (Vol. 19). Universitat de València.

García, C. I. (2004). Resistencias. Análisis comparado de la acción colectiva frente a la guerra en Urabá y Oriente antioqueño. Nómadas, 20, 102–110.

Giraldo Ramírez, J., & Giraldo, E. (2013). Antioquia imaginada: Pertenencia, narraciones de identidad y representaciones sociales. EAFIT.

Graziano, M. (1980). Hacia una definición de comunicación alternativa. Revista ININCO, 1(1), 71–74. <https://comunicacionymedios.files.wordpress.com/2007/03/graziano-hacia-una-definicion-alternativa-de-comunicacion.pdf>

Gutiérrez Ayllón, A. (2019). La importancia de la comunicación de crisis. El Festival Arenal Sound [Universidad de Valladolid]. <https://core.ac.uk/download/pdf/225143866.pdf>

Gutiérrez del Castillo, R. (2006). La difusión de la música española en el extranjero. In I. Cervantes (Ed.), *Enciclopedia del español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2006-2007* (pp. 585–598). Plaza & Janes. <https://doi.org/8401379644>

Herrero Prieto, L. C. (2011). La contribución de la cultura y las artes al desarrollo económico regional. *Investigaciones Regionales*, 19, 177–202.

Hormigos, J. (2010). Distribución musical en la sociedad de consumo. La creación de identidades a través del sonido. *Revista Comunicar*, 27(34), 91–98.

Instituto de Cultura de Anriquia. (2016). *Cultura Antioquia. Música*.

Kolman, V. (2014). Emotions and understanding in music: A transcendental and empirical approach. *Idealistic Studies*, 44(1), 83–100. <https://doi.org/10.5840/idstudies20152317>

López Herrera, A., & Oropeza Tena, R. (20013). Influencia del conocimiento musical sobre el gusto musical. *Acta de Investigación Psicológica*, 3(2), 1163–1176.

Lozano Mancera, N. (2017). De la música a la resistencia. En busca del reconocimiento en el Festival Petronio Álvarez. *Encuentros*, 15(3), 142–151.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6205198>

Martel, F. (2011). *Cultura mainstream. Cómo nacen los fenómenos de masas*. Taurus.

Merino, L. (1980). Los festivales de música chilena: génesos, propósitos y trascendencia. *Revista Musical Chilena*, 34, 80–105.

Montoya-Gallego, E., & Carmona-Londoño, L. S. (2018). La planeación del oriente antioqueño: el camino hacia la gran región metropolitana. In A. González Serna (Ed.), *Lectura territorial del oriente cercano antioqueño* (pp. 17–36). UPB.
<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/6069>

Montoya Gallego, E. (2016). Agentes del capital en el discurso de la planeación en el altiplano del Oriente antioqueño. In C. Arango (Ed.), *Desarrollo y territorio: Perspectivas, abordajes, experiencias. Resultados de investigación*. (pp. 47–64). Fondo Editorial Universidad Católica de Oriente. <http://repositorio.uco.edu.co/handle/123456789/277>

- Morales Pérez, S., & Pacheco Bernal, C. (2017). Cuando la música cesa: el papel de los festivales culturales en la generación del espacio urbano. *Documents d'Anàlisi Geogràfica*, 64(2), 271–289. <https://doi.org/10.5565/rev/dag.427>
- Múnera Restrepo, J. A. (2019). Tres festivales de músicas urbanas y alternativas en el Oriente antioqueño. Una aproximación al verdadero rock de la provincia desde sus dinámicas comunicativas. *Nexus. Comunicación*, 25, 57–79. <https://doi.org/https://doi.org/10.25100/nc.v0i25.8190>
- Ochoa Gautier, A. M. (1997). Tradición, género, y nación en el bambuco. *A Contratiempo: Revista de Música En La Cultura*, 9, 34–46. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7663194>
- Osorio Campuzano, R. (2013). Paramilitarismo y vida cotidiana en San Carlos (Antioquia): etnografía desde una antropología de la violencia. *Boletín de Antropología*, 28(45), 130–153.
- Pérez Arriaga, R. (2009). La ciudad, lugar de identidad geográfica y cultural. *Fermentum. Revista Venezolana de Sociología y Antropología*, 19(54), 34–47.
- Perrone, M., & Payró, J. (2013). Reconstruyendo la memoria: la búsqueda de la identidad en la música de concierto argentina desde una perspectiva latinoamericana. *III Congreso Internacional Artes En Cruce*, 1–10.
- Peterson, R., & Berger, D. (1990). Cycles in symbol production: The case of popular music. In S. Frith & A. Goodwin (Eds.), *American Sociological Review* (1st ed., pp. 140–159). Routledge.
- PNUD. (2010). Oriente antioqueño: Análisis de la confl ictividad.
- Portela, L. (2008, March 28). Festivales... o parques temáticos familiares? El concepto tradicional de gran cita musical sufre una profunda metamorfosis. *El País*.
- Prat Forga, J. (2014). Las relaciones sociales y las motivaciones para asistir al Festival de Música de Peralada. *Boletín de La Asociación de Geógrafos*, 66, 207–221. <https://doi.org/https://doi.org/10.21138/bage.1787>

Restrepo, A. (2020). Prácticas musicales en diáspora. El Festival Mono Núñez como territorio [Universidad de Antioquia]. <http://hdl.handle.net/10495/15450>

Rkayna Farfán, A. (2020). Festivales de música y turismo en España: impactos económicos, sociales y medioambientales [Universidad de Sevilla]. <https://idus.us.es/handle/11441/102794>

Rodríguez Rangel, C., & Sánchez Rivero, M. (2018). El turismo de eventos. Un análisis del perfil sociodemográfico y comportamiento del gasto turístico en función de la naturaleza del evento. *Revista Portuguesa de Estudios Regionales*, 49, 41–55.

Rojas, J. (2012). “Me siento orgullosa de ser negra, y que viva el bullerengue”: Identidad étnica en una nación multicultural. El caso del Festival Nacional del Bullerengue en Puerto Escondido, Colombia. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7(2), 139–157.

Romero, E. (2017). Gaitas, panderos y tambores. La nueva música gallega y una identidad glocalizada. *Kamchatka*, 0, 313–331. <http://hdl.handle.net/10550/61165>

Ruano, L. E., Bundía, A., & Mamian, M. (2017). La comunicación digital. El póster como actor pedagógico en la difusión cultural y formación de públicos en las organizaciones culturales. *Congreso Iberoamericano En Investigación Cualitativa*, 1758–1767.

https://www.researchgate.net/profile/Alexander-Astudillo/publication/334638707_La_comunicacion_digital_El_poster_como_actor_pedagogico_en_la_difusion_cultural_y_formacion_de_publico_en_las_organizaciones_culturales/links/5d3787f2299bf1995b452d45/La-comuni

Sánchez López, V., & María López, J. (2009). Los conciertos didácticos del Festival de Música Antigua de Ubeda y Baeza: cinco años de experiencias educativas. *Eufonía. Didáctica de La Música*, 45, 117–123.

Sevilla, M., & Molina, P. A. C. (2020). Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia). *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 61–79.

Steingress, G. (2006). El caos creativo: fiesta y música como objetos de deconstrucción y hermenéutica profunda. Una propuesta sociológica. *Anduli. Revista Andaluza de Ciencias Sociales*, 6, 43–75.

Vásquez, C. R. (2020). Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente. *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 129–150.

Young, J. (2013). Music and the representation of emotion. *Frontiers of Philosophy in China*, 8(2), 332–348. <https://doi.org/10.3868/s030-002-013-0026-1>