

Presentación

Los festivales constituyen uno de los espacios de creación, producción, espectáculo, consumo y mediatización más importantes de la cultura de todos los tiempos. Desde la época antigua hasta el siglo XX crónicas, memorias, iconografías, relaciones e historias culturales de todo el mundo dan cuenta de miles de celebraciones realizadas por motivos alimentarios, religiosos, políticos, bélicos o artísticos, en cualquier época del año y con la participación de toda clase de personas. Las personas asisten a los festivales para escuchar y bailar con sus grupos preferidos, invitando a sus amistades a escuchar música en vivo dentro de un marco festivo y en un ambiente de sociabilidad que posee ribetes afectivos. En los festivales se producen también procesos particulares como la venta de bienes y servicios relacionados con la música, la adquisición de formas (fugaces o estables) de capital cultural, la sacralización de géneros o instrumentos, la consolidación de escenas musicales disgregadas, la exposición a demandas comunitarias o sociales específicas o la estandarización de prácticas de consumo que —fuera del festival— tienen menos probabilidades de ocurrir.

Al mismo tiempo, los festivales son lugares de intensa interacción social y socialización secundaria. El encuentro colectivo permite ver otras facetas de largo plazo que inciden en la vida musical, como la formación del gusto, los hábitos de escucha, la consolidación de redes sociales/digitales o el uso performativo del cuerpo frente a la música en vivo. También es un modo de aproximarse a los procesos de patrimonialización, folclorización, economía cultural y revalorización de la música, algunos de los cuales están determinados por el espacio donde se realizan. Los festivales, en este sentido, son una herramienta de crítica cultural para comprender la relación entre música y sociedad, y examinar las consecuencias que dicha relación posee en el uso de tecnología, la promoción del turismo musical, el consumo de productos (dentro o fuera de los recintos), las relaciones entre música e identidad o, en el contexto pospandémico actual, los procesos de digitalización de la música en vivo. De cualquier modo, sean razones musicales o sociales, los festivales son un elemento

central de la cultura contemporánea al modo de laboratorios “al aire libre” de creación musical, consolidación de estilos y fomento de las relaciones humanas.

En la última década los festivales han comenzado a ser reconocidos como agentes importantes para la creación, difusión y transformación de prácticas musicales. Es probable que esto se deba a la cantidad de festivales que se hacen en el mundo. En América Latina, por ejemplo, se realizan más de diez mil festivales al año de los cuales cerca de mil son sobre músicas folclóricas, tradicionales o populares. Pero también es posible que se deba a lo que la propia investigación ha ido mostrando, como por ejemplo el hecho de que los festivales son útiles para observar las transformaciones histórico-musicales de géneros, repertorios, estilos o instrumentos. Dicho de otro modo, algunos festivales han llegado a ser la fuente o nicho principal de desarrollo de ciertas músicas regionales (especialmente las tradicionales), como observamos en el caso de los festivales Petronio Álvarez y Mono Núñez (Colombia), el Festival Nacional de Folclore Argentino en Cosquín y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo (Argentina), O Festival Nacional de Choro (Brasil), el Festival de la Guelaguetza (México) o el Festival del Huaso de Olmué y el Festival de la Leche y la Carne (Chile), por citar algunos. Pero los festivales también son el eje de escenas musicales urbanas, como ocurre en el caso de festivales de rock y música alternativa en Lima (Agustirock, Selvámonos), Río de Janeiro (Rock in Río), Santiago de Chile (Lollapalooza) o Ciudad de México (Corona Capital, Vive Latino), entre otros eventos masivos.

A pesar de lo señalado, la investigación sobre festivales es reciente. Las primeras publicaciones importantes comienzan a realizarse en los años 90 en revistas de política cultural, comunicación, turismo o planificación urbana, todavía estrechamente vinculadas a las ideas de fiesta, carnaval, ruralidad y folclore. Dicho interés surgió inicialmente de los estudios de turismo, administración/gestión, sociología, comunicación, marketing y negocios, áreas de intenso desarrollo en países angloparlantes como Estados Unidos, Reino Unido y Australia, cuyas prácticas festivaleras son de larga data. En la región latinoamericana estas publicaciones sobre festivales se harán —sólo un tiempo después— en revistas de ciencias sociales, artes escénicas, historia o turismo, siendo casi inexistentes las publicaciones en revistas de música o musicología hasta, al menos, la celebración de los bicentenarios. A diferencia del mundo angloparlante, el interés será vertido en actas de congresos y tesis de pre y posgrado (no necesariamente en libros) con énfasis en cuestiones de etnicidad y clase, antes que en el turismo. Esto es lo que vemos en los textos pioneros en esta línea,

publicados principalmente en Colombia, Brasil y Argentina. Con todo, habrá que esperar una década para que aparezcan —tanto en el mundo hispano como en el angloparlante— estudios de caso sistemáticos sobre festivales no sólo tradicionales sino también ecológicos, comerciales, turísticos, políticos, femeninos o virtuales, entre otros, donde la música en todas sus formas tenga un rol fundamental.

El dossier

El dossier que aquí presentamos, titulado “Procesos de festivalización de la música en América Latina (1990-2020)”, tiene dos objetivos. El primero es ofrecer un panorama general sobre los festivales en tanto objeto de investigación necesario para los estudios musicales, haciendo hincapié en los aspectos históricos, musicales y teóricos que éstos pueden aportar al debate sobre la cultura latinoamericana contemporánea. El segundo es poner de relieve los procesos de festivalización de la cultura entre 1990 y 2020, evidenciando maneras recurrentes de estandarización de prácticas culturales y consumo vinculadas a la música en espacios públicos y/o privados. Este último aspecto incluyó no sólo la tendencia hacia la neoliberalización de la música, sino también a varios otros procesos, como la “ciudadanización” a través del consumo musical, el uso incremental de los espacios públicos con música popular para promover agendas sociales, económicas o identitarias, la cooptación de audiencias no especializadas y medios de comunicación y la carnavalización de las *performances* culturales. En ambos casos, sin embargo, el objetivo final ha sido visibilizar un sub-campo de investigación musical en el cual se han publicado casi un centenar de textos con escaso impacto al menos hasta hoy.

En términos generales, y como se explica en el texto introductorio, se utiliza el término “festivales” (en plural) para referirse a aquellos eventos estéticos que producen o representan significados sonoros y/o textuales destinados a individuos, grupos, medios de comunicación o instituciones. Los festivales, en efecto, permiten una oferta concentrada de bienes culturales —entre los cuales está la música— así como un espacio de interacción social, compromiso, participación e intercambio de conocimientos a través de la socialización secundaria y el capital cultural. Se distingue, además, entre los festivales culturales y los musicales. Si bien ambos poseen una estructura similar (apertura, acción, fiesta y conclusión) y representan maneras de condensar, yuxtaponer, revertir o repetir la vida cotidiana, los festivales musicales se diferencian por el público asistente, los conjuntos invitados, cierta manera de

implementar la tecnología del sonido y, por supuesto, la participación de actores que le dan especificidad e identidad, como productores, *performers*/artistas, compositores, arregladores o *luthiers*. De este modo, mientras los festivales culturales permiten observar la cultura en general, los festivales musicales permiten analizar ciertos aspectos de la música en particular.

El dossier incluye textos sobre Argentina, Perú, Colombia y México, además de una introducción general sobre el estudio de los festivales en el mundo y la región latinoamericana. De los artículos incluidos, dos corresponden a trabajos sobre festivales desarrollados en regiones o zonas del “interior” (norte de Argentina, región pacífico-andina de Colombia) y otros dos tratan sobre capitales latinoamericanas como son la Ciudad de México y Lima. El texto inicial, escrito por mi, ofrece una introducción al estudio de los festivales en su calidad de eventos con impacto social. Primeramente, propongo un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales por medio de una genealogía de los conceptos de festival y fiesta, seguido de una descripción de los enfoques y temas con los cuales se ha estudiado este fenómeno en el mundo. Posteriormente proporciono un análisis más específico acerca de los “festivales de música” en términos de sus actores, procesos de globalización y formas de participación. Finalmente, realizo un breve pero significativo estado del arte de los festivales culturales y musicales en Latinoamérica en el período posterior a 1990. Así, a diferencia de los otros textos, mi introducción no ofrece un estudio de caso, sino que busca explicar a los lectores las implicancias que tienen los festivales en términos musicales y sociales —principalmente— y en menor medida en términos económicos, administrativos y turísticos. El artículo, un poco más extenso que los demás, concluye señalando el interés creciente de este sub-campo de estudio, cuyo futuro es promisorio a la luz de los estudios actuales.

Manuel Sevilla y Paola Cano discuten en “Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia)” los procesos de cambio iniciales de este festival, focalizándose en la tensión entre el desarrollo económico y social a través de lo que llaman “curadurías de la tradición”. Utilizando el concepto de agencia y recogiendo su experiencia como público, músicos, jurados y miembros de la organización, explican que este festival es un elemento central en la comunidad de producción y disfrute de las músicas tradicionales del Valle del Cauca, siendo aceptado e integrando a las comunidades cercanas, que lo mantienen vivo. Esto explicaría la creación de narrativas propias sobre la historia y cultura musical caucana en las cuales

identidad, turismo y etnicidad se entrecruzan de manera crítica. El artículo concluye invitando a dejar de observar lo que los festivales “le han hecho” a las prácticas musicales para pensar en lo que las personas “pueden hacer” con ellas, es decir, los modos en los que la performatividad se expresa dentro y fuera de estos eventos descentralizadores.

Claudio Díaz escribe “De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios”, donde aborda cuatro festivales realizados en la ciudad de Córdoba o sus alrededores (Argentina) que han sido importantes para la construcción de narrativas particulares. El texto examina las singularidades del Festival Nacional de Folclore de Cosquín, el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda, el Festival Cosquín Rock y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, entendiéndolos como un entramado de encuentros rituales, espectáculos y celebraciones identitarias de la cultura argentina. De esta manera, Díaz explica que a pesar de representar el rock y el folclore de manera diversa, estos festivales se encuentran unidos por un mismo proceso social cual es la disputa simbólica por la identidad nacional y las consecuencias estéticas que ella posee.

Julián Woodside analiza las consecuencias de la festivalización en México en su contribución titulada “Sobre la festivalización o ‘festivalitis’ en México: Vive Latino y Corona Capital como manifestaciones contemporáneas de mestizofilia y anglofilia”. Woodside analiza el caso de Vive Latino y Corona Capital, dos festivales masivos realizados en la Ciudad de México y gestionados por la Operadora de Centros de Espectáculos S.A. (OCESA), cuyo rol no es sólo el de la producción sino también el de la mediación cultural. El texto estudia los discursos musicales y la lógica curatorial de estos festivales a partir de los conceptos de *mestizofilia* e *hispanofilia*, ambos utilizados en el campo de la gestión cultural en ese país. Se plantea entonces que estas corrientes son parte de un neocriollismo mexicano que promueve discursos de modernización bajo los conceptos de mestizaje, latinidad y cosmopolitismo pero omite las músicas locales, a las cuales cataloga de “no modernas” con el afán de legitimar su discurso aspiracional.

Utilizando un enfoque autoetnográfico y de gestión cultural, el gestor y músico Kamilo Riveros ofrece una perspectiva distinta de los festivales, en este caso en la ciudad de Lima, Perú. Su texto, titulado “Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente”, analiza la función social de cuatro festivales limeños de música independiente: Inmortal, Selvámonos, Descabellado y Cultura Libre. De acuerdo con él, éstos conforman un sistema complejo de

organizaciones de producción artística por medio de los cuales se generan eventos rituales “liminales”. En ellos se descubren, negocian, afirman y reinventan insumos culturales asociados a la identidad peruana “cosmopolita”, cuyo contenido participa de diversas disputas en la esfera pública. Un aspecto interesante del artículo de Riveros es la constatación de que en los últimos cincuenta años estos festivales han crecido al mismo tiempo, esto es, interconectados. Esto demuestra, por un lado, que ha habido un enlace en la gestión cultural y política de los festivales que es rastreable histórica y musicalmente, particularmente a través de las influencias y comunicaciones que se han dado entre las bandas de música invitadas. Es decir, las dinámicas de autogestión de festivales independientes han logrado incidir en la gestión de festivales públicos. Pero esto también deja entrever, por otro lado, que existen relaciones de empatía o conexión preferencial entre géneros al interior de los propios festivales, como ha ocurrido con la chicha y el rock, cuya relación Riveros propone observar a partir de un elemento musical (adorno andino) que hermana musicalmente los circuitos musicales diversos que en estos festivales se despliegan.

Sus ejes

Si bien los cinco textos presentados son originales en su concepción, argumento y caso, poseen aspectos en común que creo pertinente recalcar, ya que constituyen los ejes principales de este nuevo dossier de la *Revista Argentina de Musicología*. Los textos están unidos por la descripción y análisis de tres rasgos propios de la cultura musical latinoamericana como son las disputas simbólicas por la identidad, los aspectos de consumo y gestión de los festivales y algunos aspectos estéticos de la música realizada en ellos.

El tema de la identidad es un criterio fundamental para definir el estilo de los festivales. Esto se debe en primer lugar a que el origen de los festivales está comúnmente anclado en las biografías de personajes o pueblos donde la diferenciación y la pertenencia cultural ocupan un lugar central en la narrativa, a veces basadas en músicos, a veces basadas en lugares. En segundo lugar, la identidad es utilizada como una herramienta de significación y valorización de lo colectivo en su forma nacional o regional o bien en la definición de la propia impronta o del festival. Esto es lo que en la literatura académica suele llamarse la “identidad del festival”. Así, los criterios de selección para participar en el festival propician debates sobre autenticidad o etnicidad,

contribuyendo a definir los límites del festival, crear originalidad o valor y eventualmente, mediar la presencia de músicas tradicionales, folclóricas y populares.

El segundo punto, consumo y gestión, es un aspecto menos desarrollado pero no por ello ausente. Se trata fundamentalmente de reconocer la existencia de una microeconomía al interior de los eventos por medio de la cual en el festival productores, organizadores o comités diseñan y venden toda clase de bienes y servicios. Esto crea una cultura del consumo que está legitimada por el objetivo principal (la música, el show) y las redes humanas que ofrece al pueblo o ciudad donde se realiza. El comercio, además, puede potenciar la propia identidad y convertirla en un bien extrapolable al turismo, el patrimonio o el reconocimiento internacional. No obstante, este punto también se refiere a los aspectos de administración cultural que exige el festival y, como señala Riveros, los circuitos creados por fuera que alimentan también escenas musicales dentro de la ciudad.

Finalmente tenemos los elementos estéticos en los que la especificidad de la música contribuye a crear un mundo propio al interior del festival. Los textos incluidos en este dossier explican bien el modo en que los festivales crean, recrean o potencian géneros, estilos, repertorios o instrumentos musicales de manera fluida. Aquellos festivales que poseen un prestigio ya ganado, de hecho, se convierten en un parámetro de calidad para la consagración de ciertos músicos o instrumentos, llegando incluso a existir festivales de un solo instrumento. Al mismo tiempo, los artículos reconocen que la música no se construye fuera de las interacciones sociales y las relaciones de cooperación entre personas, al contrario, la sinergia desarrollada entre ellas es la que aporta a los procesos de cambio y continuidad de la cultura.

Estos tres ejes son articulados por medio de diversas estrategias teórico-metodológicas. La más importante es la etnografía, entendida como observación participante en festivales, que está presente en todos los textos. Aquí, como en otras áreas de la musicología, el trabajo de campo “situado” es el método central para acceder a la vivencia del evento en el entendido de que los festivales no ofrecen una experiencia pasiva sino activa o “participativa” que se siente en el cuerpo y la mente del investigador. Por otro lado, la comprensión de los festivales exige necesariamente una mirada interdisciplinaria capaz de conectar herramientas teóricas utilizadas en áreas próximas (como la sociología, la antropología o los estudios del sonido) o lejanas (como la economía, la gestión y el turismo), dejando espacio para la convivencia de géneros musicales diversos con agendas religiosas, políticas o estéticas de distinta naturaleza.

Creo pertinente cerrar esta introducción llamando la atención al hecho de que este dossier se publique a meses de distancia de otro realizado por la revista *Trans* bajo el título “Los festivales y celebraciones musicales como factores de desarrollo socioeconómico y cultural en la Península Ibérica”, editado por Susana Moreno. En este dossier, sin embargo, la aproximación a las celebraciones está más próxima al campo de la etnomusicología que al de los estudios culturales, con un fuerte énfasis en el conocimiento de los “usos y significados” de dichos eventos. En nuestra compilación, a diferencia de la de Moreno, las fronteras entre lo popular, lo folclórico y lo tradicional son aún más porosas y los cruces entre clase, comunidad, etnia, política y escenas musicales, algo más frecuentes. Con todo, la publicación de estas dos colecciones revela el reconocimiento global que los festivales han adquirido en el mundo luso e hispanoparlante como objeto de estudio y herramienta de conocimiento de la música y sociedad iberoamericanas.

Christian Spencer Espinosa