

**Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico
y teórico para el estudio de los festivales en América Latina
(1990-2020)**

Christian Spencer Espinosa

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 21-60

ISSN 1666-1060 (impresa) – ISSN 2618-3072 (en línea)

Música, consumo y crítica cultural. Hacia un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en América Latina (1990-2020)

El presente texto trata sobre la importancia de los festivales culturales y musicales en América Latina en el período posterior al fin de las dictaduras. El artículo propone un marco histórico y teórico para el estudio de los festivales en la región luso e hispanoparlante, con el fin de contribuir a la consolidación de este subcampo como objeto de estudio en la investigación musical. Primero ofrezco una genealogía de los conceptos de festival y fiesta para luego describir los enfoques y temas con los cuales se ha estudiado este fenómeno en el mundo. En una tercera sección hago un análisis de los festivales de música en términos de sus actores, procesos de globalización y formas de participación implicadas. Posteriormente, explico cómo se han estudiado los festivales culturales y musicales en Latinoamérica, para finalmente ofrecer algunas conclusiones básicas. El texto concluye señalando que estos eventos son un objeto de estudio de interés creciente cuyo futuro es promisorio a la luz de las investigaciones actuales, especialmente dentro del campo de los estudios musicales.

Palabras clave: festival, música, consumo, cultura, América Latina

Music, consumption and cultural critique: Towards a historical and theoretical framework for the study of festivals in Latin America (1990-2020)

The following article explains the importance of cultural and musical festivals in Latin America after the end of the period of dictatorships. The text proposes a historical and theoretical framework for the study of festivals in the Portuguese and Spanish-speaking regions, with the aim of contributing to the consolidation of this subfield as an object of study in musical research. First, I offer a genealogy of the concepts of “festival” and “fiesta”. Then, I describe what I consider the approaches to and themes of this phenomenon and how it has been studied in the world. In a third part, I analyze music festivals in terms of their musical/cultural actors, globalization processes and forms of participation. Later, I expound how cultural and musical festivals have been studied in Latin America, to finally offer some basic conclusions. As a final point, I propose that festivals are a legitimate object of study with an increasing interest worldwide and the future of which is promising in the light of current research, especially within the field of musical studies.

Keywords: festival, music, consumption, culture, Latin America

Introducción¹

Si somos americanos
somos hermanos, señores
tenemos las mismas flores
tenemos las mismas manos.

Si somos americanos
seremos buenos vecinos
compartiremos el trigo
seremos buenos hermanos.

Bailaremos marinera
refalosa, zamba y son

Si somos americanos
seremos una canción

(Rolando Alarcón)

El festival constituye uno de los espacios de mediatización, producción, espectáculo y creación más importantes de la cultura. Desde la época antigua hasta el siglo XX crónicas, memorias, relaciones (administrativas) e historias culturales de todo el mundo dan cuenta de miles de celebraciones realizadas por motivos agrícolas (ciclo de siembra y cosecha), alimentarios, religiosos, políticos, bélicos, artísticos o carnavalescos. En América Latina la conformación de los estados nacionales favorece la realización de diversos eventos festivos de orientación patriótica que, con el tiempo, adquieren un formato de mayores dimensiones (nacionales) asemejándose a la estructura festiva que hoy conocemos. Se trasladan así actividades celebratorias espontáneas a un marco ordenado y ritualizado por el ideario político. Al llegar los centenarios republicanos, hacia 1910, se consolidan las celebraciones de “un día” de carácter repetitivo, dando la primera señal de lo que luego será una tradición de eventos religiosos, carnavalescos y festivos en toda la región, aunque no siempre de manera masiva.

Los documentos históricos dan cuenta de la existencia de festivales en diversas partes de la región desde los albores del siglo XX.² Su presencia se diversifica e

1. Este texto fue realizado con el apoyo de la Comisión Nacional de Ciencia e Investigación (CONICYT), Proyecto Fondecyt N°11180946 “Historia, procesos y estéticas del folclore chileno (1909-1973)”. Agradezco a Carla Pinochet Cobos su lectura y sugerencias.

intensifica en los años 30 y 40 con el desarrollo de la radio y la industria comercial de la música, para luego renovarse y diversificarse en los años 50 y 60. En esta última década nace el festival “moderno” que es un evento masivo destinado a consumidores de géneros musicales difundidos por la industria comercial angloparlante, modelo que será replicado en varios países del mundo.³ De esta época datan algunos festivales latinoamericanos que existen hasta el día de hoy, como el Festival Nacional del Bambuco (Colombia) o el Festival de Viña del Mar (Chile), nacidos en 1960, cuya historia refleja bien la diversidad, mediatización y polisemia que van adquiriendo estos eventos con el tiempo.

Luego de la caída de las dictaduras y el reinicio de los proyectos democráticos en los años 90, los festivales comienzan a crecer hasta alcanzar la sorprendente cantidad de mil eventos por país al año. De éstos, cerca de 100 corresponden a festivales musicales de diversa naturaleza y duración. Este aumento se debe al mejoramiento de las estructuras organizativas, la renovación de los sistemas de gestión y producción, los cambios en la programación (con criterios más específicos para seleccionar grupos y repertorios), la gradual modernización de la puesta en escena y la consolidación de su identidad como eventos culturales. Tal cambio de calidad y escala (de menor a mayor complejidad) hace que su impacto cultural sea mucho más amplio, llegando a los medios y la crítica especializada y absorbiendo otros eventos dentro de él, como mercados de alimentos, ferias de artesanía, actividades ecológicas, talleres u obras de teatro. A partir de esta época, por tanto, los festivales se convierten en espacios de concentración de la oferta cultural urbana donde la música puede estar o no estar, pero siempre es determinante para la definición de su identidad. Como señalan algunos estudios recientes, el crecimiento de los festivales no afectó sólo a las audiencias sino también la educación no formal de los ciudadanos en la medida en que ofrecieron un espacio para la interacción social, el compromiso e intercambio de conocimientos (por

2. Según Stroud, los primeros festivales realizados en Brasil datan de 1909. Sean Stroud, “‘Música é para o povo cantar’: Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972”, *Latin American Music Review*, Vol. 21, Nº 2 (2000): 87-117.

3. Chris Stone, “The British Pop Music Festival Phenomenon”, en *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis*, ed. Jane Ali-Knight, Martin Robertson, Alan Fyall y Adele Ladki (Londres: Routledge, 2009), 205.

medio de la socialización secundaria y la distribución de capital cultural) pero sobre todo la producción y representación de significados sonoros y/o textuales.⁴

Al igual que otros conceptos de la historia de la música —como los conciertos, las *schubertiadas* o las tertulias— los festivales son eventos donde intérpretes de instrumentos y/o bailarines ofrecen música y danza a un público, sea de manera presencial situada o virtual (esta última, creciente en el escenario pospandémico global). Los festivales movilizan audiencias, establecen redes en torno al sonido y la música, promueven el uso de nuevas tecnologías, difunden la labor de la industria musical e instalan criterios de selección de estilos, repertorios, conjuntos e instrumentos. Como señala Jane Florine,⁵ los festivales incluyen “todo lo posible” y esto hace que su estudio sea más difícil; sin embargo, al mismo tiempo genera una conciencia de mayor interdisciplinariedad en la medida en que obliga a convivir a géneros musicales diversos con calendarios religiosos, políticos, estéticos o culturales de distinta naturaleza.

A pesar de lo anterior, los festivales parecieran ser un fenómeno poco estudiado en Latinoamérica. Si bien existen trabajos en torno a eventos realizados en Colombia, Brasil, Argentina y Chile, su impacto en aspectos musicales como la emergencia de bandas, la consolidación de estilos, géneros o instrumentos, así como sus efectos en la economía y las políticas culturales, ha sido escasamente abordado. En este contexto, el presente artículo propone un marco histórico y teórico para el conocimiento de los festivales en la región luso e hispanoparlante de América. Mi objetivo es motivar la inclusión de estos eventos como objeto de estudio dentro del área de la investigación musical y dar a conocer un estado del arte que preste atención a la región latinoamericana. Para ello ofrezco primeramente una genealogía de los conceptos de festival y fiesta, seguido de una sección sobre los enfoques y temas con los cuales se ha estudiado este fenómeno y posteriormente un análisis somero de los festivales en tanto eventos globalizados y participativos. El artículo finaliza con una sección sobre festivales en Latinoamérica y algunas conclusiones generales acerca del futuro de este subcampo.

Antes de comenzar quiero hacer tres aclaraciones metodológicas. La primera es que aquí entenderé los festivales (en plural) como eventos estéticos que producen o

4. Mary Beth Gouthro y Dorothy Fox, “Methodological approaches to festival research”, en *The Routledge Handbook of Festivals*, ed. Judith Mair (Londres y Nueva York: Routledge, 2019), 20.

5. Jane L Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore argentino* (Buenos Aires: Kunken, 2016), 267-269.

representan significados sonoros y/o textuales destinados a individuos, grupos, medios de comunicación o instituciones. Los festivales permiten la existencia de una oferta concentrada de diversos 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. Dentro del ámbito de la música, son una contribución directa al proceso de creación, mediación, producción, escenificación, difusión y consumo de la cultura en términos que hasta ahora han sido poco estudiados.

La segunda es que el objeto central de este texto no es la música, sino los festivales culturales que ofrecen música. Me parece que se necesita mayor debate teórico y etnográfico para definir lo que es el festival musical, especialmente porque la mayor parte de los festivales cambia su contenido año tras año, haciendo difícil establecer parámetros estables de análisis que permitan hacer esta definición. Como es sabido, la investigación ha resuelto este dilema concentrándose en los festivales más antiguos de la región (Mono Núñez y Petronio Álvarez en Colombia, Lollapalooza y Viña del Mar en Chile, Rock in Río en Brasil, o Vive Latino en México) con lo cual ha logrado observar elementos estables en el tiempo, como la predominancia de ciertos géneros, estilos de interpretación, presencia de instrumentos y algunos aspectos del contenido de la música. Sin embargo, en el esfuerzo de trazar esta historia y valor social, la música y su análisis han quedado relegadas a un segundo plano. Este aspecto, lejos de ser una carencia, es un indicador de la condición joven de los festivales como objeto de estudio para los estudios musicales. Es en este subcampo donde precisamente este texto quisiera aportar.

Finalmente, este artículo no aborda la literatura sobre festivales de música clásica/docta, colonial o contemporánea. Primero porque la literatura existente es escasa, lo que probablemente se debe a que los festivales de este tipo ocupan un lugar cuantitativamente inferior a los de folclore, jazz, blues y rock.⁶ Luego, porque lo que hay no suele focalizarse en el evento estético, sino en otros aspectos como su historización, los testimonios de sus participantes,⁷ los estrenos de repertorio, los

6. Chris Gibson y John Connell, *Music Festivals and Regional Development in Australia* (Londres y Nueva York: Routledge, 2016), tabla 2.2.

7. Víctor Rondón, “El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, N° 197, (2002): 89-91; Aliocha Solovera, “Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, N° 189 (1998): 77-79.

concursos⁸ o los aspectos biográficos de los compositores participantes, usualmente varones.⁹ Finalmente, porque considero que el estudio de la música contemporánea exige una revisión histórica exhaustiva de la relación entre concierto, obra, archivo, soporte y programa radial,¹⁰ cuestión que ameritaría un estado del arte que aquí no puedo ofrecer.

El festival y la fiesta

La palabra festival deriva del latín *festum* que significa alegría o jolgorio (*festa*) y, al mismo tiempo de abstinencia del trabajo (*feriae*). Con el paso del tiempo *festum* reemplazó a *festa* como adjetivo y sustantivo y *feriae* quedó como referencia a los mercados y exposiciones de productos comerciales en tiempos de descanso. En disciplinas como la psicología social, los estudios folclóricos, la sociología y las religiones comparadas, la palabra festival ha sido utilizada como “situación social recurrente en la que participan, a través de una multiplicidad de formas y eventos coordinados, los miembros de una comunidad sea directa o indirectamente y en diversos grados, unidos por vínculos étnicos, lingüísticos, religiosos, históricos y compartiendo una cosmovisión”.¹¹ En la perspectiva antropológica, la más difundida hasta ahora, un festival es una forma cultural resiliente basada en un calendario regular, una organización grupal o comunitaria y un carácter público (gratuito o pagado). En cualquiera de estos casos, sin embargo, los festivales son siempre colectivos y sus objetivos están enraizados en la vida grupal. Esto quiere decir que forman parte de sistemas de reciprocidad y responsabilidad desarrollados a partir del prestigio y la producción de significados.¹² pero también que poseen un importante *ethos participativo* que les distingue de otras formas culturales. En otros campos como la economía de la cultura estos rasgos han sido abordados en términos de oferta y

8. Omar Corrado, “El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, N° 189 (1998): 59-66; Daniela Fugellie, ed., “Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017”, *Revista Musical Chilena*, Vol. 72, N° 230 (2018): 146-162.

9. Esteban Buch y Camila Juárez, “La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006”, *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 137-146.

10. Según el modelo propuesto por Fabricia Malán, “Los documentos sonoros como fuentes testimoniales para la historia archivística en Uruguay. El caso de los Festivales Latinoamericanos de Música de 1957 y 1966”, *Música e investigación*, Vol. 27 (2019): 135-158.

11. Alessandro Falassi, “Festivals: definition and morphology”, en *Time out of time: essays on the festival*, ed. Alessandro Falassi (Ann Arbor, MI: Books on Demand, 2005), 2.

12. Beverly J. Stoeltje, “Festival”, en *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*, ed. Richard Baumann (Nueva York: Oxford University Press, 1992), 261.

demanda, considerando la relación entre su expansión, los recursos culturales y la revitalización de las ciudades donde se realizan.¹³

La idea de festival es heredera de los conceptos de espectáculo y ritual desarrollados en la antigüedad occidental.¹⁴ La separación entre ambos surge del proceso de secularización de la modernidad, cuando los sistemas religiosos son despojados de su componente ritual, dejando lo festivo (es decir, la fiesta, el festival) separado de lo trascendente. Como resultado de ello el ritual mismo —el estar “fuera del tiempo”— es asociado a la religión, mientras que el festival queda confinado a lo pagano, recreacional o infantil. El mensaje que transmiten los festivales interpela esta experiencia pagana compartida (mítica, musical, dramática) apelando a la vida cotidiana y al rol del individuo en la sociedad. De esta manera y al igual que ocurre con la diferencia entre juego y creatividad, “el festival explora y experimenta con el significado mientras que el ritual intenta controlarlo”.¹⁵

Es frecuente ver en la literatura la asociación entre festival y fiesta en tanto “celebración pública temática” con música.¹⁶ En este artículo no profundizaré en dicha idea de fiesta, no obstante, me parece importante recordar que en el mundo hispano (no en inglés) el vocablo *fiesta* se ha usado como sinónimo de celebración y carnaval.¹⁷ El carnaval en su sentido bajtiniano es un momento de realismo grotesco y cultura no oficial, que invierte la vida social y permite cancelar la alienación y abolir las jerarquías, códigos y tabúes de los oprimidos. Con ello se suprime el orden social y se entra en un momento de excepcionalidad que, no obstante, es pasajero. Este abordaje de la fiesta en la producción intelectual latinoamericana ha tenido mucho éxito, especialmente en la historiografía y la antropología. Esto se debe, desde mi punto de vista, a que la idea de festival ha subsumido de buena manera el concepto de fiesta como un aspecto más de su desarrollo, un estadio normal de éste. De hecho, los festivales comúnmente cumplen las llamadas “cuatro acciones” de la fiesta: inversión de la realidad (para renovar las

13. Jane Ali-Knight, Martin Robertson, Alan Fyall y Ladki, eds., *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis* (Londres: Routledge, 2009); L. C. Herrero, J. Ángel Sanz y M. Devesa, “Measuring the Economic Value and Social Viability of a Cultural Festival as a Tourism Prototype”, *Tourism Economics*, Vol. 17, Nº 3 (2011): 639-653.

14. Stoeltje, “Festival”, 261-262.

15. *Ibid.*, 262.

16. Donald Getz, *Event Management and Event Tourism* (Nueva York: Cognizant, 2005), 21.

17. Falassi señala que en inglés contemporáneo “festival” significa al menos cinco cosas: tiempo de celebración sacro o profano; celebración anual (centrada en un evento o persona); evento cultural consistente en una serie de performances de bellas artes (usualmente dedicadas a una persona o género); exposición de alguna naturaleza; o momento de convivialidad, alegría o regocijo.

energías y los significados simbólicos), intensificación de la vivencia cotidiana, intrusividad sobre el orden histórico (*trespassing*) y abstinencia laboral.¹⁸ En cierto modo, el festival *es* una fiesta. Sin perjuicio de ello, en los últimos años la idea de fiesta se ha expandido más allá de estos temas para abarcar otros aspectos culturales como el humor, la espacialidad festiva, la memoria, el patrimonio, el cuerpo, la migración, la comida o la religión,¹⁹ aspectos que el festival no ha logrado ofrecer o contener totalmente. Salinas, por ejemplo, señala que la comida, la música y el humor formaron una tríada indisoluble en la fiesta popular del siglo XIX chileno, entrelazándose “en los espacios de la realidad cotidiana y, sobretodo, en los espacios abiertos de la fiesta o de las ferias populares.”²⁰

La estructura de los festivales es relativamente predecible y suele dividirse en apertura, acción (drama y respuesta), fiesta (baile o música) y conclusión. En todas esas instancias ofrece múltiples vías de participación en las que se condensa, yuxtapone, revierte o repite la vida cotidiana, transformando así los elementos tradicionales —que dan vida al festival— en elementos regulares que pueden ser experimentados en ese mismo momento, situacionalmente. Desde esta perspectiva simbólica, el festival es un buen vehículo para leer las tensiones, conflictos o articulaciones de lo social, siendo útil para conocer aspectos de la identidad y generación de “nuevas experiencias” entre los colectivos que asisten a ellos.²¹ De este modo, aunque no todos tienen la misma elocuencia explicativa de la identidad, son un indicador de las maneras en que el vínculo social se configura, triza y transforma dentro del campo de la cultura.

En las últimas dos décadas los festivales han ampliado su estructura y público, volviéndose más abiertos y multifuncionales, especialmente en el ámbito del pop angloparlante. Ya en los inicios del siglo XXI habían nacido en el Reino Unido festivales de diversas categorías: regionales, religiosos, adolescentes, secretos, *boutique*, de mujeres, verdes, políticos y virtuales, entre muchos otros. De todos éstos, dice Robinson, los *boutique* fueron los que tuvieron más éxito gracias a sus estrategias no comerciales y “escapistas” que ofrecían momentos experimentales, creativos e

18. Falassi, “Festivals: definition and morphology”, 3.

19. Ver Nicolás Herrera y Marcos González Pérez, eds., *La Fiesta Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa* (Bogotá: Intercultura Colombia, 2018).

20. Maximiliano Salinas, “Comida, música y humor. La desbordada vida popular”, en *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile moderno 1840-1925*, ed. Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo (Santiago de Chile: Taurus, 2006), 86.

21. Stoeltje, “Festival”, 270-271.

innovadores.²² La ampliación de los festivales implicó la conversión de elementos locales en un producto de exportación disociado de su contexto original, lo que hizo que los festivales fueran usados para remodelar la historia y volverse universales o generalizables.²³ Pero la instrumentalización del festival vino también de la mano de nuevas experiencias musicales “en vivo” donde se promovían, además del consumo cultural, valores como antirracismo, paz, justicia, derechos humanos y la solidaridad, la entretención, los símbolos de identidad y rudimentos para aumentar el capital cultural, como talleres u otras actividades. Estos valores sirvieron para fijar los límites culturales de la idea de nación, promover elementos étnicos que representaran a un grupo, región o país,²⁴ o como plataformas para dotar a grupos sociales de contenido ideológico en sus actividades y mensajes.²⁵ El festival, en este sentido, se renovó sin anular sus formas tradicionales y co-presencialidad para convertirse en un evento “especial” que contaba con espacios de participación, *performance*, consumo, recepción, creación y gestión de bienes culturales, asemejándose cada vez más a “*um laboratório de análise para pensar a globalização musical*”.²⁶

Enfoques y temas

El estudio de los festivales en el mundo se ha realizado desde tres enfoques: espacializado, de consumo y sociológico. El primero es de tipo urbanista, donde se pone de manifiesto el impacto de estos eventos en el espacio público (urbanismo, geografía, sociología y antropología urbanas). El segundo hace énfasis en el consumo cultural por medio del análisis de los procesos de puesta en valor de las tradiciones musicales desde el mercado musical (negocios, administración, marketing, comunicología/periodismo) o su proceso de patrimonialización que produce valor de uso (turismo, patrimonio, gestión cultural). Y el tercero es el enfoque sociológico que se refiere al festival como motor de

22. Roxy Robinson, *Music festivals and the politics of participation* (Abingdon y Nueva York: Routledge, 2016), 67-68.

23. Barbara Kirshenblatt-Gimblett. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (California: University of California Press, 1998), 153.

24. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 264.

25. Chris Anderton, *Music Festivals in the UK. Beyond the Carnavalesque* (Londres y Nueva York: Routledge, 2019); Juan Sebastián Rojas, ““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*, Vol. 7, Nº 2 (2011): 139-158.

26. Anaïs Fléchet, “Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970”, *Patrimônio e Memória*, Vol. 7, Nº 1 (2011): 261.

identidad colectiva, perspectiva que abordaré de manera pasajera para luego profundizarla en el caso latinoamericano, donde ha sido más desarrollado.

El festival como evento urbano

De acuerdo a lo que señalan Holt y Wergin, los festivales implican transformaciones culturales y espaciales en al menos 5 ámbitos.²⁷ Primero, el uso incremental de espacios públicos urbanos para eventos culturales; segundo, el uso de eventos culturales —especialmente de cultura popular— para promover agendas sociales o económicas; tercero, la masificación de la cultura hecha desde escenas artísticas para llegar a audiencias no especializadas y medios de comunicación; cuarto, el crecimiento de la presencia pública de la cultura a costa de una pérdida de su substancia y sus valores de largo plazo; y, finalmente, la carnavalización de las *performances* culturales en la forma de efectos espectaculares, coreografías e instalaciones. Desde esta perspectiva, por tanto, la *festivalización* es el proceso de estandarización de prácticas de consumo vinculadas a la música en espacios públicos y/o privados de la ciudad, o bien en sus alrededores rurales o semirurales.

Los procesos de festivalización se inician en los años 90 cuando los *city marketers*, las agencias de publicidad, los gestores e instituciones culturales reconocen el potencial comunicativo de los eventos culturales y el provecho económico que de ellos pueden tener, convirtiendo la ciudad en un escenario para el espectáculo. En este contexto, los festivales son eventos urbanos localizados que permiten al público experimentar personalmente el fenómeno de la música “en vivo”, potenciando el comercio, el turismo y la *performance* “planificada”.²⁸ Asimismo, pueden llegar a marcar la agenda urbana de las ciudades debido a su calendario regular, ocupando espacios conocidos o inaugurando otros nuevos. Los asistentes a los festivales, de hecho, suelen compartir ciertos estilos de vida —comúnmente de la clase media— y absorber pequeñas dosis de capital cultural que son luego utilizadas para la sociabilidad cotidiana en su entorno inmediato. Los festivales, por ende, constituyen un objeto de estudio útil para conocer la relación entre la música y la ciudad en un contexto contemporáneo.

27. Fabian Holt y Carsten Wergin, “Introduction. Musical Performance and the Changing City”, en *Musical performance and the changing city: post-industrial contexts in Europe and the United States*, ed. Fabian Holt y Carsten Wergin (Nueva York: Routledge, 2013), 7.

28. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, “Introduction”, en *The festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Burlington, VT: Ashgate, 2014), 1-8.

Desde un punto de vista histórico, los festivales son una consecuencia del proceso de “regeneración urbana” de la ciudad posindustrial a nivel global. Este fenómeno se inicia en la década de 1970 cuando la ciudad se convierte en un instrumento de poder para el orden urbano (incluyendo la música), abriendo la puerta a otros aspectos como la gentrificación y el marketing de la ciudad. Este fenómeno ha sido llamado por algunos geógrafos como Edward Soja como la “pos-metrópolis”.²⁹ Como explican Holt y Wergin, en estos casos la ciudad opera como una representación y escenario urbano en el que se unen consumo, turismo, música y servicios.³⁰ Es precisamente en este contexto en el que la música se “estandariza” en el espacio urbano para ser transmitida a través de eventos regulares a los que asiste un público selecto o masivo. Desde esta perspectiva, los festivales activan la economía potenciando el hospedaje, la movilización, la alimentación, el pago por entradas, pago de patentes, publicidad, arriendo de terrenos, contratación de servicios de seguridad, aseo y transporte, entre otros rubros. Histórica y económicamente, en suma, los festivales constituyen un fenómeno relevante donde la música se desenvuelve en directa relación con el desarrollo económico y social de la ciudad.

Los procesos de festivalización están estrechamente ligados al desarrollo de la ciudad. De acuerdo con Zherdev, la festivalización es parte del paradigma de las “ciudades creativas”.³¹ Según éste, la ciudades deben generar una identidad propia para mostrarse creativas y propiciar un entorno de “eterna vida cultural” que ofrezca a los ciudadanos una vida urbana dinámica y un estilo de vida de constante “intercambio social”.³² Esta atmósfera creativa incide en las políticas de desarrollo urbano y convierten el espacio en un *continuum* de actividades donde la producción y el consumo cultural son parte de la vida cotidiana y la gobernanza.³³ En cierto modo, la ciudad creativa es una manera de administrar los afectos dentro del espacio urbano contemporáneo, gobernada por lógicas racionales.³⁴

29. Edward W Soja, *Postmetropolis: critical studies of cities and regions* (Malden, MA: Blackwell Pub., 2000).

30. Holt y Wergin, “Introduction”, 2.

31. Nikolay Zherdev, “Festivalization as a Creative City Strategy”, *Doctoral Working Paper Series* (Open University of Catalonia, 2014). Disponible en <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E140137.pdf>

32. David M. Guss, *The Festive State: Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance* (Berkeley, CA: University of California Press, 2000), 114.

33. Zherdev, “Festivalization as a Creative City Strategy”, 18-19.

34. Kirstie Jamieson, “Tracing festival imaginaries: Between affective urban idioms and administrative assemblages”, *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 17, Nº 3, (2014): 293-303.

El festival como generador de valor

Las áreas del saber donde más se han estudiado los festivales son las de patrimonio, administración y negocios, comunicación, economía y turismo. Las compilaciones más importantes de los últimos años han sido hechas por especialistas en turismo y eventos, que se han focalizado en conocer la generación de valor comercial de los festivales (marketing, audiencias, administración, diseño, economía rural y otros) pero no han dejado de lado aspectos culturales de su presencia.³⁵ Resumiendo, más de cuatrocientos artículos publicados en revistas de negocios, turismo, ocio, cultura y comunicación. Donald Getz señalaba en 2010 que los principales temas de investigación —hasta 2009— fueron tres: el festival como evento turístico y marketing; la gestión y desarrollo de los festivales como eventos de consumo; y el rol, significado e impacto del festival en la sociedad y la cultura. En este último ámbito destacan los significados y discursos políticos/culturales ofrecidos por los festivales, así como su autenticidad y mercantilización; los dilemas de identidad, comunidad y arraigo espacial; la fiesta, lo carnavalesco y los rituales; el peregrinaje; la mitología y simbolismo y, finalmente, su función como espectáculo público.³⁶ Los escasos trabajos vinculados a la música se ubican dentro de esta última línea.

Ahora bien, quienes crean valor no son sólo los asistentes sino también los receptores de la música. Este subcampo se ha desarrollado ampliamente en los últimos años gracias al trabajo de profesionales provenientes de la sociología, los estudios culturales y el turismo. Ellos han renovado el estudio de los festivales introduciendo

35. Para formarse una opinión del estado del arte de los festivales (en inglés) véase Falassi, “Festivals: definition and morphology”; Ali-Knight et al, *International Perspectives of Festivals and Events*; Liana Giorgi, Monica Sassatelli y Gerard Delanty, *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Londres: Routledge, 2011); Bennett, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*; Newbold et al, eds., *Focus On Festivals: Contemporary European case studies and perspectives* (Oxford: Goodfellow Publishers Ltd., 2015); Robinson, *Music festivals and the politics of participation*; Gibson y Connell, *Music Festivals and Regional Development in Australia*; Anderton, *Music Festivals in the UK*; y Mair, *The Routledge Handbook of Festivals*. Para visiones teóricas que resumen otros textos pueden consultarse Donald Getz, *Festivals, Special Events, and Tourism* (Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1991), Stoeljte (1992), Stone “The British Pop Music Festival Phenomenon”; M. P. Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization”, *World of Music*, Vol. 43 (2010): 294-313; Owe Rönstrom, “Festival et festivalisations”, *Cahiers d’ethnomusicologie*, Vol. 27 (2014): 27-47; Christian Spencer Espinosa, “Music, locality and consumption. Urban changes and the festivalization of music scenes in Santiago de Chile”, Comunicación presentada en la *18va Conferencia de la International Association for the Study of Popular Music* (Campinas, Brasil, 29 de Junio-3 de Julio 2015); y Florine *El duende musical y cultural de Cosquín*.

36. Donald Getz, “The nature and scope of festival studies”, *International Journal of Event Management Research*, Vol. 5, Nº 1 (2010): 6-7.

teoría de redes sociales,³⁷ métodos de medición de la participación, asistencia y crítica,³⁸ debates metodológicos sobre su diseño,³⁹ y aspectos de etnicidad y clase social.⁴⁰ La investigación realizada en Brasil dentro de esta línea es un aspecto a destacar, especialmente dentro del ámbito de la comunicación y el marketing, usualmente entregada en conferencias anuales y seminarios universitarios.⁴¹

El festival como motor de identidad

El festival es un mecanismo de celebración identitaria en cualquiera de sus formas. Esto no es extraño considerando que los festivales son una forma de vida colectiva que se desarrolla en espacios con interacción social que trascienden los espacios mundanos de la vida cotidiana. Por lo mismo, el festival es un nodo central en la articulación del gusto o “estilo de vida” ya que permite un compromiso reflexivo con los bienes y recursos que produce la identidad. Como expresa Merkel,⁴² los festivales juegan un rol importante en la formación de identidades sociales porque ofrecen la posibilidad de identificar quiénes somos, cómo nos ven y quiénes son los demás. Los asistentes (*fans* y *performers*) realizan un proceso de inmersión donde tienen la posibilidad de experimentar la diferencia cultural “a través de formas variadas de experiencia sensual corporizada que están engarzadas con gustos, sonidos, formas de vestir, formas de comportarse y formas culturales”.⁴³ La música aporta grados de especificidad y representación que permiten adquirir “sensibilidades cosmopolitas” por

37. Nick Crossley, Siobhan McAndrew y Paul Widdop, eds., *Social networks and music worlds* (Londres y Nueva York: Routledge, 2015).

38. Robinson, *Music festivals and the politics of participation*; Bennet, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*, Gibson y Connell, *Music Festivals and Regional Development in Australia*.

39. Gouthro y Fox, “Methodological approaches to festival research”.

40. Guss, *The Festive State*; Ana María Tamayo Duque, “*En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival*” (tesis de doctorado, University of California, Critical Dance Studies, 2013).

41. Micael Herschmann, “Crescimento dos festivais de música independente no Brasil”, en *Rumos da Cultura da Música* (Porto Alegre: Sulina, 2010), 267-304; Julia Lima de Carvalho, “Lollapalooza: as mudanças que acompanham gera çõ es e o crescimento gradual da cena indie” (tesis de grado, Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014); Michele dos Santos Pereira, “O Circuito da Cultura: Um Estudo Aplicado à Fan Page do Festival Rock In Rio”, *Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação UFSM* (2013 Disponible en: http://coral.ufsm.br/sipecom/2013/wp-content/uploads/gravity_forms/1-997169d8a192ed05af1de5bcf3ac7daa/2013/09/O-CIRCUITO-DA-CULTURA.pdf)

42. Udo Merkel, “Making Sense of Identity Discourses in International Events, Festivals and Spectacles”, en *Identity Discourses and Communities in International Events, Festivals and Spectacles*, ed. Udo Merkel (Londres: Palgrave MacMillan, 2015), 3.

43. Bennett, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*, 12.

medio de estilos de música o gustos asociados a cierto capital cultural (indie, rock, jazz, etc.).

Prácticamente todos los estudios sobre festivales asocian la identidad con un segundo tema de investigación. Entre estos temas están el desarrollo de “experiencias” para acumular capital cultural,⁴⁴ la función de los festivales en la integración social de la ciudad,⁴⁵ y la inserción de discursos nacionales en el debate público.⁴⁶ También figuran los discursos de integración, etnicidad o multiculturalismo⁴⁷ y la creación de imaginarios para releer afectiva y políticamente el espacio urbano.⁴⁸ Los propios trabajos insertos en este dossier tienen como telón de fondo cuestiones de identidad pues, como veremos más adelante, éste ha sido uno de los marcos en los que se ha estudiado el festival en América Latina.

El festival de música: actores, globalización y participación

Los festivales musicales poseen un origen, estructura y función similar a los festivales culturales. Entre los aspectos que diferencian a aquellos encontramos el tipo de público asistente (más afín a ciertos géneros, formas de baile o grupos), la relación o propuesta de conjuntos invitados (parrilla, programa, *line-up*), la implementación de tecnología de sonido acorde con la naturaleza y estilo del festival y la participación de actores relevantes que lo impulsan, como productores, *performers*/artistas, compositores, arregladores o *luthiers*. La presencia de estos actores contribuye a dar especificidad e identidad al festival de música, favoreciendo su carácter de “evento

44. Michelle M Whitford, “Festival Attendance and the Development of Social Capital”, *Journal of Convention & Event Tourism*, Vol. 8 (2001): 1-18; Margarita Aristizábal, *El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano* (Cali: Conacyt, 2005); Ronström, “Festivals et festivalisations”, 27; Jane L Florine, “Estética musical y el festival nacional de folklore argentino”, en *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Buenos Aires: IASPM-AL, 2005), 302-319.

45. Bennett, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*.

46. Carla Pinochet Cobos, “La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 11, Nº 2 (2016): 29-50.

47. Guss, *The Festive State*; Stone, “The British Pop Music Festival Phenomenon”; Merkel, “Making Sense”; Rojas “Me siento orgullosa”.

48. Jamieson, “Tracing festival imaginaries”; Carla Pinochet Cobos, “Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia”, *Revista de estudios avanzados*, Vol. 26 (2017): 1-18.

estético” y condición de acto comunicativo de interés social.⁴⁹ Sin embargo, estos no son los únicos actores que intervienen en la realización de estos eventos. Si combinamos la propuesta hecha por Baumann,⁵⁰ las correcciones de Florine a dicha propuesta,⁵¹ y nuestra propia experiencia, vemos que los actores esenciales de un festival son al menos seis, incluyendo los anteriormente señalados (que incluyo a continuación en negritas):

- a) **Productores y *performers*/artistas, incluidos los músicos.**
- b) **Compositores, arregladores y *luthiers* que intervienen con anterioridad.**
- c) Los consumidores (receptores, audiencias de la música o *festival-goers*).
- d) Los mediadores: organizadores de eventos y medios de comunicación.
- e) Los evaluadores: críticos y/o periodistas.
- f) Profesionales del turismo, voluntarios y representantes de comunidades.

Todos estos profesionales negocian la presencia de la música regulando aspectos técnicos como la puesta en escena, la integración de la *performance* a la estructura general, las formas de amplificación, los pagos por derecho de autor, radiodifusión, *copyright* y otros. En muchos casos orientan también los modos de escucha ofreciendo zonas o espacios de audición ambientada (a veces turística) para quienes deseen tener una experiencia *premium* y describir la *performance* en sus opiniones, posts o críticas musicales.

Si bien estos actores son relevantes para dar un perfil musical a los festivales, la experiencia vivida en ellos no se agota en la creación de productos consumibles o audibles que éstos promueven. Como señalamos más atrás, existe una dimensión inmanente del festival. Se trata de un sentido ritual, del “aquí” y el “ahora” que va más allá y conecta el evento con el “bien común”, esto es, con la participación en ciertos valores apreciados por la comunidad y con ciertos espacios de “representación, encuentro, integración y pesquisa sobre diferencia cultural”.⁵² La experiencia auditiva y

49. Thiago Soares y Juliana Souto, “Estéticas da Experiência de Consumo no Lollapalooza 2015”, *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* (Rio de Janeiro, 2015), 4. Disponible en: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-0119-1.pdf>

50. Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs”, 301-305.

51. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 268.

52. Bennett, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*, 1 y 4.

cultural del público, por tanto, completa el festival y es parte constitutiva de él: no hay festivales sin dicha experiencia.

Desde el punto de vista del repertorio, los festivales están influidos por la conciencia musical de estilo y género de quienes organizan o promueven los eventos. En efecto, quienes organizan enlazan el repertorio con alguna clase de idea o mensaje asociada a la identidad, la nación, algún concepto étnico o bien un valor considerado relevante en ese momento como la paz, la solidaridad, la amistad, la tolerancia, el progreso, etc. Utilizando estas ideas, muchos festivales impulsan cambios en los géneros, formas de agrupación instrumental, estilos de *performance* o instrumentos, promoviendo dinámicas de cambio y continuidad que redefinen año tras año estos eventos.⁵³ Como expresa Florine, algunos de estos cambios son en realidad tradiciones inventadas:

en certámenes asociados con los festivales folklóricos latinoamericanos, a menudo la música y la danza llegan a ser un “producto artístico” en lugar de “juego o interacción ceremonial”; se modifican sonidos y estilos regionales e indígenas para que sean compatibles con la estética de los organizadores, que típicamente es nacionalista, moderna y cosmopolita, en un proceso de “reformismo cultural”... aunque... sería más correcto denominar a algunos de los géneros de música y danza folklórica presentados allí [como] “tradiciones inventadas”.⁵⁴

La literatura en inglés sobre festivales destaca el impacto que ha tenido la globalización en éstos. El análisis de este impacto suele extrapolar los conceptos de *ethnoscape* y *mediascape* propuestos el filósofo indio-americano Arjun Appadurai en su libro *Modernity at large* (1996).⁵⁵ En este texto, Appadurai propone considerar la circulación masiva de imágenes y personas como un aspecto central, casi inevitable, de la mundialización de los contenidos, evaluando su impacto en términos de flujos culturales constantes. Si bien no comparto el carácter inevitable de la globalización, me parece cierto decir que ésta ha influido en varios sentidos en los festivales:

53. Arguello, Silvina. 2016. "El festival de Cosquín y el Pre-Cosquín. Dos expresiones de una misma tensión: tradición e innovación". XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, "Visiones de América, Sonoridades da América", La Habana. Disponible en

<https://drive.google.com/file/d/1B48gJACHSfolQgsJ6pMMApK0kgILmBal/view>

54. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 270-271.

55. Arjun Appadurai, *Modernity at large: Cultural dimensions of globalization* (Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996).

- a) El reemplazo de ciertos valores y tradiciones locales por otros más modernos;
- b) La creación de una cultura transnacional de la música que tiende a promover la ideología multiculturalista en el formato “world music”;
- c) La iconización de los instrumentos nativos para representar países y diferenciar naciones, como el acordeón de Francia, el didjeridou de Australia o el berimbau de Brasil, entre otros.⁵⁶ En los festivales de música popular y tradicional, todo ello ha contribuido a poner énfasis en la diversidad del sonido (mezcla, bricolaje, eclecticismo, *crossover*, fusión de géneros y categorías) y acrecentar la homogeneidad, purificación y reificación de formas expresivas de los festivales, casi siempre destinadas a producir mensajes que capten al público.⁵⁷

A pesar de la globalización de contenido y forma, los intérpretes han desarrollado una forma propia de entender los festivales, una suerte de autoconciencia del sentido final que debe tener la música que se toca en ellos. De acuerdo con Baumann, los músicos han construido una mirada *emic* que distingue tres niveles: los festivales “tradicionales” en los que se excluye todo lo que se considere “no auténtico”; los festivales “inclusivos” que se conciben como espacios de encuentro multicultural abiertos a cruces, fusiones y otras formas de mezcla; y los festivales “transculturales” en los que se elimina la categoría de lo “nacional” para favorecer el repertorio que va más allá de estereotipos geopolíticos.⁵⁸ Baumann concluye que los festivales tienden cada vez más hacia este último modelo, donde el significado de la música es un proceso de negociación y transferencia de cultura, conocimiento y tecnología, y donde “los objetivos político-culturales, económicos, tecnológicos y documentales están conectados a un complejo holístico y son actualizados en diversos niveles a través del diálogo intercultural”.⁵⁹ Como veremos más adelante, esta concepción idealizada del festival no se cumple en América Latina, donde las variables étnicas y de clase ejercen un impacto considerable en las formas de organización y accesibilidad.

56. Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization”, 302.

57 . Owe Ronström, “Four faces of festivalisation”, *Puls-Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, Vol. 1 (2015): 67-83.

58. Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization”, 304.

59. Baumann, “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization”, 307.

Otro aspecto importante de los festivales es su *ethos participativo*, tomando la expresión de Stoeltje.⁶⁰ La participación está basada en el vínculo étnico, lingüístico, nacional, religioso o histórico de las personas que asisten al festival, sea directo o indirecto y en diversos grados,⁶¹ lo que asegura que el festival no esté basado únicamente en el consumo, sino también en aspectos de la vida en comunidad, sea propia o ajena. Los asistentes demuestran grados de compromiso variable en las actividades que ofrecen los festivales, con las cuales obtienen formas de capital cultural o prestigio por medio de la interacción social y el despliegue de sus emociones.⁶² Como señala Triana, la expresión de toda esta emocionalidad colectiva termina a veces por “carnavalizar” el festival ya que parece una gran *performance* colectiva a rostro descubierto.⁶³

La participación es importante en varios sentidos. Por un lado, reduce la distancia entre el espectáculo y el espectador, promueve la interacción social en el espacio (creando la ilusión de lo público) y activa la respuesta de las personas, democratizando las actividades sociales y conectando la *performance* individual con la colectiva. Por medio de la experiencia inmanente del festival se crea un valor tangible e/o intangible sobre los productos que éste ofrece,⁶⁴ se multiplican los bienes simbólicos, se motiva a los asistentes a volver,⁶⁵ y se conecta lo individual con la reflexividad social.⁶⁶ Por otro lado, se permite la experiencia 2.0 de la interacción tecnológica por medio de la cual los asistentes producen contenido desde sus aparatos, fenómeno llamado *user-generated content*.⁶⁷ La participación, en el fondo, es una política regular de los festivales y permite expandir el rango de personas que crean contenido, dándoles algún grado de control sobre las actividades y transformando las audiencias “pasivas” en “activas”.⁶⁸

60. Stoeltje, “Festival”, 261.

61. Falassi, “Festivals: definition and morphology”, 2.

62. Stoeltje, “Festival”, 267.

63. Gloria Triana, “Historia de las ciudades desde la perspectiva de los carnavales”, en *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, ed. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin, (Medellín: La carreta social, 2006), 34.

64. Robinson, *Music festivals and the politics of participation*, 1.

65. Estêvão Amaro Dos Reis y Lenita Waldige Mendes Nogueira, “Tradições em movimento: o Festival do Folclore de Olímpia como novo espaço para as práticas musicais de grupos folclóricos”, en *Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013), 730-743.

66. Stoeltje, “Festival”, 263.

67. Bennett, Taylor y Woodward, *The festivalization of culture*, 1.

68. Robinson, *Music festivals and the politics of participation*, 6 y 11.

La existencia de redes e interacción social en torno a la música hace que los festivales tengan similitudes con las escenas musicales. Las relaciones personales, interpersonales, grupales e intergrupales se despliegan en el tiempo y espacio mediadas por la lógica del tiempo extraordinario de la fiesta-festival. La experiencia del estar fuera del tiempo laboral —sumada a la función de entretención y consumo— ofrece un momento breve mas significativo de intercambio simbólico y formación del gusto donde se vive un estilo de vida cosmopolita (o al menos distinto al habitual). Las escenas musicales, empero, son más estables en el tiempo e implican un intercambio sistemático y multi espacializado de bienes, servicios y capital cultural, exponiendo identidades de clase e idioma de manera explícita.⁶⁹ Los festivales, si bien facilitan el encuentro de proyectos, deseos, sentidos y afectos, poseen una mediación directa debido a su espacio acotado, temporalidad predefinida (no improvisada) y forma de consumo preestablecida (pago de entrada, alimentos, líquidos o entretenciones). En ambos casos el idioma y la etnicidad son relevantes ya que por medio de ellas se producen formas de exclusión o discriminación de prácticas culturales. Este es el caso de las actividades, proyectos y formas de participación indígena, algunas de las cuales se ven disminuidas por el afán turístico.⁷⁰

Tanto la participación como la oferta de actividades, repertorios o bienes culturales de los festivales musicales, puede ser leída como una búsqueda de autenticidad. La utilización de criterios de veracidad para legitimar objetos o procesos tenía inicialmente el afán de crear y mantener lo “genuino” en la cultura, pero terminó convirtiendo la experiencia humana en un mercado de lo verdadero y lo falso (inauténtico), en una verdadera “nostalgia por lo homogéneo”.⁷¹ Autores como Florine, Cayer o Cobo señalan que la autenticidad está influenciada por la asociación entre los géneros folclóricos y la idea de nación, en particular por aquellos géneros musicales cuyo valor político se proyectó en su valor estético (los bailes “nacionales”).⁷² En estos

69. Julio Mendivil y Christian Spencer Espinosa, “Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World”, en *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, ed. Julio Mendivil y Christian Spencer Espinosa (Nueva York: Routledge, 2016), 1-22.

70. Rojas, “Me siento orgullosa”, 153.

71. Regina Bendix, *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies* (Madison: The University of Wisconsin Press, 1997), 3-10.

72. Florine, “Estética musical”; Nelson Alexis Cayer Giraldo, “Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana ‘Mono Núñez’, más de tres décadas de historia” (tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2010); Hernando José Cobo Plata, “Configuración del género Música Andina Colombiana en el Festival ‘Mono Núñez’” (tesis de maestría, Universidad de Chile, 2010).

casos —y especialmente en los festivales tradicionales— el proceso de gestión y ejecución de los festivales se produce dentro de la vieja dicotomía sobre el valor de uso del arte (creatividad, comunidad/gratuidad/tradición) y el valor de cambio de éste (homogeneización, nación, individuo/comercialización/modernidad), tensión que se va resolviendo a partir de la valoración que los asistentes hacen de los elementos centrales que configuran el festival, como su mensaje, imagen, repertorio y carácter participativo.

Pero el debate sobre la autenticidad no se presenta del mismo modo en todos los festivales. Los más antiguos parecen tener un ciclo pendular en el que la búsqueda de las “fuentes de la verdad” va transformando la gestión y significado de los eventos por medio de factores internos (como los “comités”) o bien externos (como la acción de las alcaldías, municipios o gobernaciones). En ambos casos, sin embargo, se crean instancias para decidir lo que es prohibido y lo que es permitido, administrando la autenticidad para dar un mensaje cultural y/o político hacia el presente. Como expresa Cayer al analizar el caso del Festival Mono Núñez (nacido en 1974 en el Valle del Cauca, Colombia), los festivales implican necesariamente relaciones de poder ya que a través de ellas se ejerce la hegemonía sobre ciertos géneros y/o estilos. Las tensiones entre esa hegemonía y su contracorriente, dice Cayer, permiten el desarrollo de nuevas fuerzas que alimentan la transformación de las músicas tradicionales y populares, donde el dilema de la autenticidad vuelve a renovarse cíclicamente.⁷³ Y lo mismo señala Florine para el caso del Festival de Cosquín, nacido hacia 1961 en la provincia de Córdoba, Argentina. Según esta investigadora, las tensiones históricas en torno a la modernización del festival han hecho necesario resolver constantemente polémicas en torno a su pasado y su presente que han tenido impacto en su repertorio, bailarines, atuendos y grupos. Los propios organizadores de este evento se dieron que cuenta que, en definitiva, todo era “un asunto político” que se resolvía inventando tradiciones y manteniéndolas “ritualmente año tras año”, dice Florine.⁷⁴ De este modo, la autenticidad se va hibridando desde atrás hacia adelante pues, en palabras de Clifford, “nuevas dimensiones de la autenticidad (cultural, personal, artística) tienen ahora sentido como definiciones no centradas en un pasado primitivo. Más bien la autenticidad está siendo

73. Cayer, “Nación”.

74. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 49.

reconcebida como híbrida, como una actividad creativa en un presente que deviene futuro”.⁷⁵

Cuando la autenticidad se asienta y los festivales se hacen internacionales o globales, la cuestión de la identidad se vuelve central porque se convierte en un medio de representación de regiones, naciones o etnias.⁷⁶ Guss dice que es común que los estados se apropien de los festivales porque “sirven a las élites gobernantes para legitimar su posición como ‘guardianes’ y patrocinadores de la cultura”, mientras simultáneamente proveen un espacio para que los músicos expresen sus ideales de identidad y sentido de pertenencia a la nación.⁷⁷ Tamayo explica cómo en Colombia se crearon identidades racializadas y “generizadas” de la nación por medio del Carnaval de Barranquilla, un tipo de festival bailable,⁷⁸ mientras que Rojas señala que el Estado colombiano utilizó a los grupos étnicos para construir una idea de nación diversa, convirtiendo a los músicos en “representantes culturales” de políticas de inclusión.⁷⁹ Los festivales, por lo tanto, pueden ser instrumentos de generación, “representación y teatralización” de la identidad con fines diversos.⁸⁰

El estudio de los festivales en América Latina

La investigación interdisciplinaria sobre festivales es relativamente reciente. Las primeras reflexiones sistemáticas datan de los inicios de la década de 1990 (en inglés), mientras que el desarrollo de enfoques multidiscplinarios y metodologías aparece recién a mediados de la década de 2010. Es en esta década cuando puede hablarse de un “campo nuevo” del conocimiento en varias disciplinas con especial énfasis en el ámbito del turismo, la psicología, la gestión cultural y la comunicación.⁸¹ En América Latina este panorama no es distinto, aunque el alcance y diversidad de los trabajos es menor al que hasta ahora se ha producido en el norte del mundo. Otra diferencia importante es que en esta última región la mayor parte del conocimiento se ha vertido en actas de

75. “*New dimensions of authenticity (cultural, personal, artistic) are making themselves felt, definitions no longer centered on a salvaged past. Rather, authenticity is reconceived as hybrid, creative activity in a local present-becoming-future*”. James Clifford, “Of Other Peoples: Beyond the ‘Salvage Paradigm’”, en *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster (Seattle, Washington: Bay Press, 1987), 126.

76. Merkel, “Making sense”.

77. Guss, “The Festive State”, 18.

78. Tamayo, “En Colombia se baila así”.

79. Rojas, “Me siento orgullosa”, 153.

80. Cayer, “Nación, identidad”, 34.

81. Gouthro y Fox, “Methodological approaches to festival research”, 12.

congresos y tesis de pre y posgrado, no necesariamente en libros, como se aprecia en el caso de Brasil, Colombia y Argentina, países productores de importantes festivales. En ellos comenzó a producirse tempranamente literatura con estudios de caso donde se develó la importancia de los festivales en la creación, gestión y difusión de la música. Pioneros en esta línea fueron los trabajos de Margarita Aristizábal (2002) sobre el festival del Currulao en Tumaco, Colombia; el libro de Zuza Homem de Mello (2003) sobre los festivales de la canción política en el Brasil de los años 60 y 70; y los trabajos de Jane Florine (2004, 2005) acerca del Festival de Cosquín en Argentina, además de textos escritos por latinoamericanistas fuera del continente (Stroud 2000 y Reily 2001).⁸²

Si bien hay una extensa serie de textos que toman el festival de música como objeto de estudio o tema de debate, no existe hasta ahora un catastro acerca de la investigación realizada en nuestra región. Los primeros textos donde se estudia la estructura, organización e ideología del festival están relacionados a temas de identidad,⁸³ canción de protesta,⁸⁴ etnicidad⁸⁵ y educación.⁸⁶ En estos textos se reconoce al festival como un medio fundamental para la creación, producción y difusión de la música, sin entrar en detalles sobre ella. La primera monografía completa es la realizada por Jane Florine acerca del Festival de Cosquín, *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore argentino* (2016). En este acabado trabajo etnomusicológico, Florine se queja de la ausencia de estudios en la región señalando que los que existen “cubren solamente facetas aisladas [del festival] y tienen varios capítulos sobre otro material; y, por lo general, los escasos estudios históricos carecen

82. Margarita Aristizábal, “El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano” (tesis de maestría, Facultad de Comunicación, Universidad del Valle, 2002); Zuza Homem de Mello, *A era dos festivais: uma parábola* (San Pablo: Editora 34, 2003); Jane L. Florine, “El Festival Nacional de Folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina”, en *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* (Río de Janeiro, 2004). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLyx406q2ZnY5YUo3UXJHZzQ/view>; Florine, “Estética Musical”; Stroud, “Música é para o povo cantar”; Suzel Ana Reily, “To Remember Captivity: The ‘Congados’ of Southern Minas Gerais”, *Latin American Music Review*, Vol. 22, Nº 1 (2001): 4-30.

83. Florine, “El festival Nacional”.

84. Stroud, “Música é para o povo cantar”; Homem de Mello, *A era dos festivais*.

85. Aristizábal, “El festival del Currulao”; Michael Birenbaum Quintero, “La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano”, *Sibetrans*, Vol. 10 (2006).

86. Aury Tolosa Muñoz, “Festivales: una experiencia vital de cultura”, en *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Bogotá, 2000). Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLyx406q2RE5wanI1M1I2Z1k/view>

de interpretación antropológica y/o musical”.⁸⁷ Critica además la falta de investigación holística de los festivales y la abundante existencia de textos particularistas, esto es, la inexistencia de modelos de análisis que permitan conocer científicamente eventos donde la música ocupa un lugar importante.⁸⁸ Una revisión de las revistas de música de más impacto en la región, así como de algunas actas de congresos y bases de datos, muestra que el interés por este tema ha sido una constante en Iberoamérica desde hace al menos quince años.⁸⁹ Al igual que en el norte del mundo, buena parte de esta investigación proviene de los estudios de turismo, comunicación y consumo cultural. A ellos se agregan intereses propios de la academia latinoamericana que incluyen aspectos políticos, folclóricos, nacionales y religiosos vinculados con la música.

Los temas más tocados en la investigación sobre festivales en América Latina han sido cuatro:

- a) Folclore y tradición.
- b) Canción de protesta.
- c) Nación, multiculturalismo e identidad.
- d) Consumo.

A continuación revisaré someramente cada uno de estos temas, pero antes me gustaría llamar la atención sobre dos aspectos de esta producción regional. El primero es la ausencia de temas sobre turismo musical, con la excepción de algunos textos

87. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 264-265.

88. *Ibid.* 267.

89. Para esta sección se realizó una selección heurística de 125 textos de cuatro fuentes distintas: Actas de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular (iaspmal.com) (13), base de datos EBSCO-Academic Search Complete (1990 y 2020) (44), base de datos de Web of Science (2006- 2020) (22) y 46 artículos de las siguientes revistas indexadas: *Cuadernos de Música, Artes Visuales, Resonancias, Revista Musical Chilena, Revista Argentina de Musicología, Aisthesis, Co-herencia, Cuadernos de Música Iberoamericana, El oído pensante, Latin American Music Review, Revista de Musicología* (Sociedad Española de Musicología), *ArtCultura, Cultura y representaciones sociales, Música e Cultura* (Associação Brasileira de Etnomusicologia), *Música e investigación* (Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, Argentina), *Música Hodie* (Universidade Federal de Goiás, Brasil), *Revista eletrônica de musicologia* (Universidade Federal do Paraná, Brasil), *Revista Portuguesa de Musicologia* y *Boletín de Música Casa de las Américas*. La búsqueda se realizó por medio de palabras “festival”, “fiesta”, “carnaval”, “celebración”, “música” y/o “evento” en el resumen, título y/o palabras clave. Los criterios de selección fueron: a) artículos que hablaran de festivales de música entre 1990 y 2020; b) que ofrecieran un estudio de caso o un panorama general, estado del arte o historia de éste; c) textos publicados en español, portugués y, en algunos casos, en inglés (cuando los autores eran latinoamericanos o latinoamericanistas). Se excluyeron de esta búsqueda las palabras “muestra”, “concurso” o “competencia” cuando aparecían sin relación con la palabra “festival”, y también los artículos que hablaran de festivales hechos en países no hispano o luso-parlantes. Agradezco a Antonieta Contreras y Gabriel Rammsy la revisión de estas bases de datos.

producidos en Brasil,⁹⁰ Ecuador⁹¹ y México.⁹² Mientras en Europa el enfoque principal ha sido el de la economía y los negocios, en Latinoamérica la producción se ha orientado a estudiar su función crítica, particularmente por medio del estudio de la canción como instrumento político de denuncia sobre la nacionalización, folclorización, blanqueamiento y patrimonialización de los géneros musicales.

El segundo aspecto es la ausencia de análisis y transcripción musical. Para poder abordar el festival en toda su complejidad estos trabajos repiten el patrón europeo de reducir la música a géneros, estilos, grupos, personas e instrumentos, sin hacer prácticamente comentarios sobre construcción melódica, armonía, estructura, textura, ritmo o sintaxis compositiva de las obras. Tampoco está presente el análisis de la escucha musical o el texto literario o performativo. A cambio de ello, sí se considera la crítica musical, el rol de los medios, la tecnología y los datos de asistencia y consumo. El carácter efímero, estacional o pasajero de los festivales, entonces, pareciera ser una dificultad metodológica que aleja a la musicología de la investigación, aproximándolos más hacia los estudios de música popular y la etnomusicología.

Folclore y tradición

Los festivales de música folclórica o tradicional han sido los más estudiados en América Latina. La razón por la que esto ha ocurrido no tiene una sola respuesta. Sin embargo, podemos aventurar tres hipótesis que contribuyen a explicarlo: los procesos de urbanización; el rol del Estado en la gestión de políticas culturales (y su instrumentalización en favor de una identidad nacional); y la paulatina inserción de la fiesta dentro del festival. En relación al primero, el interés por los festivales tradicionales data de inicios del siglo XX y está conectado con los procesos de urbanización que tuvieron los repertorios rurales del siglo XIX en el siglo XX. Como sabemos, buena parte de estos repertorios se consolidó en la ciudad (con características distintas a las que tenían fuera de ella) dando origen a diversas formas de adaptación transcultural, como la proyección folclórica. Este hecho consolidó los festivales como espacios de mediación de la tradición en el sentido de ofrecer un mecanismo de

90. Carvalho, "Lollapalooza".

91. Sirlendy Isabel Mieles Moreira, "Análisis de la música como atractivo turístico: turismo musical en Guayaquil" (tesis de grado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2015). Disponible en: <http://192.188.52.94/bitstream/3317/3227/1/T-UCSG-PRE-ESP-MD-AETH-22.pdf>

92. Guadalupe Revilla y Georgina Ramírez, "La música como parte integral de la oferta turística cultural para un nicho de mercado", *Revista Iberoamericana de Turismo*, Vol. 5, N° 2 (2015): 61-69.

inserción de un repertorio en otro contexto.⁹³ A ello se agregó que muchos festivales integraron los deseos, intereses, demandas o problemas de las comunidades locales, volviéndose espacios de síntesis de política cultural, música y consumo necesarios para los pueblos y ciudades donde se realizaban.

Una segunda razón para el crecimiento de los festivales tradicionales fue el rol que jugó el Estado en los procesos de recolección, transcripción/digitalización, difusión, patrimonialización y subsidio de las músicas de transmisión oral. Sabemos que este proceso se inició a fines del siglo XIX, pero fue convertido en política cultural recién entre los años 30 y 60 del siglo XX, con el afán de evitar la posible “extinción” de géneros o especies musicales. Los brasileños Dos Reis y Mendes, por ejemplo, señalan que los primeros festivales folclóricos en Brasil surgieron con la intención de “*salvaguardar as manifestações folclóricas ou tradicionais que, de acordo com a visão destes pesquisadores, estariam em vias de extinção*” pero en la práctica se convirtieron en un espacio de oferta de “bienes simbólicos” y prestigio.⁹⁴ La decisión de intervenir sobre el cambio y continuidad de estas músicas llevó a los distintos Estados a financiar, organizar o censurar los festivales, poniéndolos en el centro de atención de la política cultural y la academia, además de la propia industria de la música.

Un tercer motivo es que los carnavales y fiestas locales fueron gradualmente insertándose en los festivales tradicionales. Esta integración de la fiesta “carnavalizó” el festival —haciéndolo más atractivo y espectacular— pero también facilitó la homologación del “ritual” de la fiesta con la “programación” del festival. Este rasgo es una especificidad del ámbito latinoamericano donde éstos coexisten y se “contaminan” recíprocamente. La bibliografía sobre estos festivales, de hecho, se confunde con la de los carnavales y fiestas sin que podamos asignarla a una sola disciplina, razón de sobra para no haber sido visibilizada del todo.

Volviendo a los festivales tradicionales y folclóricos, los estudios existentes concuerdan que en su origen éstos fueron de tipo agrario o religioso y con carácter comunal o local. Los procesos de migración, urbanización y modernización de las ciudades, así como la masificación producida por la industria de la música, terminaron por hacerlos crecer, especialmente después de los años 90. Actualmente, muchos de los festivales de música son en realidad fiestas regionales o tradicionales consagradas a la

93. Juan Pablo González Rodríguez, “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)”, *Boletín Música*, Vol. 45 (enero-abril 2017): 44.

94. Dos Reis y Mendes, “Tradições em movimento”, 731 y 738.

celebración de ciertos períodos de cosecha o calendario religioso. Por este motivo, como señala Martínez, los festivales deben ser entendidos como un eslabón más en la cadena iniciada por la fiesta popular colonial, donde la sociabilidad era institucionalizada por el poder imperial y luego continuada por el pueblo.⁹⁵

Muchos festivales tradicionales son parte de la historia cultural de los pueblos o ciudades donde se realizan, donde contribuyen a su memoria e identidad sonora. Estudiando la “Festa do Divino” de Planaltina en el Estado de Goiás (Brasil), Pinto afirma que este festival celebra la solidaridad de la comunidad y permite la renovación de la identidad urbana, donde se mezclan canciones religiosas, románticas y populares con las cuales la industria va modernizando el repertorio.⁹⁶ Algo similar ocurre en el caso de Escobar, quien señala que algunos festivales en Colombia han servido para potenciar el valor simbólico de ciertos géneros, instrumentos y repertorios, como la tambora en la región Costa Caribe. Lo relevante, dice, es que estos no son sólo eventos sino mecanismos de representación estética del mundo “haciéndolo más cercano a la percepción del público y permitiendo que el arte pueda comunicar más fácil[mente]”.⁹⁷ Martínez que analiza el caso del Festival Folclórico de la Vendimia de Molina en Chile, considera que estos festivales son “fiestas institucionalizadas” seculares de identidad comunal que producen folclore musical en el formato de “festivales de la canción”.⁹⁸ En todos estos casos, como señalan Sevilla y Cano en este mismo dossier, hay un acento en los procesos de rescate de tradiciones “como soportes para la conservación de la memoria, de trasmisión y resistencia cultural”.⁹⁹ En este sentido, los festivales “cumplen un rol en la autodefinición de las comunidades al interior de la región” porque se relacionan con las tradiciones agrícolas e industriales, donde la cultura se interconecta con leyendas, medicinas y otros aspectos de la vida cotidiana.¹⁰⁰ El festival tradicional, folclórico o regional, por tanto, es una fuente esencial para la construcción de la historia social de la música popular no sólo por su condición comunitaria sino también por su

95. Gonzalo Martínez García, “El Festival Folclórico de la Vendimia de Molina”, *Estudios Avanzados*, Vol. 17 (Junio 2012): 128.

96. Pinto, “Festa do Divino, de Planaltina. Reinvenção de uma tradição”. En Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, Bogotá, 2000. Disponible en <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLX406q2RE5wanI1M1I2Z1k/view>

97. Escobar Campos, 2015. “Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la depresión momposina”. In/mediaciones de la Comunicación, *Comunicación, sonidos y cultura* 10 (2015): 35–51, p. 50.

98. Martínez García, “El festival folclórico”, 124.

99. Ver el artículo de Sevilla y Cano “Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia)” en este mismo dossier.

100. *Ibid.*, 124-125.

poder para poner en entredicho el *ethos republicano* de las elites desde el humor, la sátira y la poesía presente en la música.¹⁰¹ Esta línea de investigación entronca con la interpretación histórica que se ha hecho en varios países de Latinoamérica acerca del potencial contracultural de la sociabilidad decimonónica, presente en espacios de juego, ocio y convivencia popular.¹⁰²

Pero el aporte de los festivales tradicionales no es sólo simbólico sino también material y performativo. Algunos de ellos consideran criterios para seleccionar grupos, repertorios, instrumentos e incluso aspectos performativos, con lo cual contribuyen directamente a definir estilos, géneros y tradiciones musicales. Juan Pablo González, por ejemplo, señala que los festivales folclóricos en Chile fueron el antecedente de los festivales de la canción comprometida, promoviendo géneros como “la sirilla, la pericona y el rin, y a difundir géneros de la música popular chilena, como la tonada urbana (1920) y la mapuchina o canción de aire mapuche (1940)”, pero también la cueca, el villancico, la tuna o la ranchera mexicana.¹⁰³ Del mismo modo, Silvina Argüello dice que la existencia del festival pre-Cosquín en Córdoba, Argentina, ha servido como “marco regulador” de la noción de folclore dominante entre los artistas y la industria cultural regional, ya que “contribuye a mantener viva una tradición que se adecúa a nuevos gustos y estéticas”.¹⁰⁴ Lo mismo señala Florine, quien indica que la Comisión Municipal de Folclore de Cosquín contribuyó seriamente a la profesionalización de los músicos locales, ayudando a definir la idea de “folclore musical argentino”.¹⁰⁵ Yendo más lejos, el historiador mexicano Luis Omar Montoya ha dicho que algunos festivales realizados en Chile, como el Festival del Cantar Mexicano

101. Salinas, “Comida, música”.

102. Ver Chiara Sáez, “El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”, *Comunicación y medios*, Vol. 39 (2019): 64-76; Tomás Cornejo, *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910* (Ciudad de México-Santiago de Chile: El Colegio de México/Biblioteca Nacional de Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019).

103. González Rodríguez, “Chile y los festivales de la canción comprometida”, 8.

104. Silvina Argüello, “El Festival de Cosquín y el Pre-Cosquín. Dos expresiones de una misma tensión: tradición e innovación”, en *Actas del XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (La Habana: IASPM-AL, 2016), 122.

105. Jane E. Florine, “La Comisión Municipal de Folklore de Cosquín y la formación de nuevos valores musicales argentinos”, en *Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular* (Montevideo: IASPM-AL y EUM), 229.

realizado en el sur del país desde 1980, han servido de plataforma multinacional para trasladar estilos, repertorios y recursos humanos de un país a otro.¹⁰⁶

Canción de protesta

Un tópico recurrente en el estudio de los festivales latinoamericanos ha sido la canción de protesta de los años 60 en Brasil, Cuba y Chile. Aunque éstos inicialmente siguieron el derrotero de los festivales de canción comercial moderna iniciada por festivales como San Remo (1951) o Benidorm (1954), luego se transformaron en espacios de compromiso político.¹⁰⁷ Mientras el festival fue la plataforma para la contestación de la represión, la censura y la posibilidad de neutralizar el proselitismo de los gobiernos de turno,¹⁰⁸ la canción social se convirtió en el instrumento de resistencia y lucha política regional. Estudiando los festivales de la canción realizados en Brasil en los 60, Stroud señala que gracias a ellos se hizo nítida la tensión entre los músicos que practicaban el folclore, apoyados por el Estado, y los que preferían la canción política, ligados a los grupos de izquierda (tensión que se resolvió al establecerse la censura en 1968 en Brasil).¹⁰⁹ Katia Rodrigues, estudiando los festivales realizados por los trabajadores del ABC paulista de los años 80 y 90, recuerda que esta función de resistencia se cumplió no sólo gracias a las canciones políticas funcionales, sino también integrando canciones de trabajo, sátira o amor como herramientas de lucha sindical,¹¹⁰ tal como lo hiciera Víctor Jara en Chile con “Te recuerdo Amanda” y “Cuando voy al trabajo”. En el caso de Chile, que siguió el modelo cubano de los Festivales de la canción comprometida organizados por la Casa de Las Américas en 1967, sus tres Festivales de la Nueva Canción Chilena (1969-1971) permitieron acoplar la música al movimiento social y político, reflexionando sobre la memoria colectiva y ofreciendo espacio a las canciones que aún no habían sido grabadas en la industria

106. Luis Omar Montoya, “Etnografía de la música norteña mexicana en Chile”, en *Todavía soñamos. Cultura y patrimonio en Latinoamérica*, ed. Gabriel Medrano y José Lubín Torreds (Guanajuato, México: Universidad de Guanajuato, 2017), 67-92.

107. González Rodríguez, “Chile y los festivales de la canción comprometida”, 5.

108. Homem de Mello, *A era dos festivais*; Vanda Lima Bellard Freire y Erika Soares Augusto, “Sobre flores e canções: canções de protesto em festivais de música popular”, *Per Musi*, Vol. 29 (2014): 220-230.

109. Stroud, “Música é para o povo cantar”, 93.

110. Katia Rodrigues Paranhos, “Os festivais de música dos trabalhadores do ABC paulista: tradições culturais, canções e vozes do Brasil”, en *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular* (La Habana: IASPM-AL, 2006). Disponible en: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vii-congreso/?lang=pt>

comercial de la música.¹¹¹ En México, el Festival de Avándaro (1971) abrió una línea de festivales contraculturales de “protesta encubierta” en los que si bien se masificó la contracultura, se cultivó un modo despolitizador y mediatizador por parte del gobierno que terminó desacreditando los propios festivales como herramienta política.¹¹²

Nación, multiculturalismo e identidad

Un conjunto importante de textos hechos en Colombia analiza los procesos de diferenciación llevados a cabo por el Estado como política de promoción del multiculturalismo y el turismo (nacional o internacional). Estudiando el Festival del Currulao de Tumaco en Colombia, Aristizábal advierte de la folclorización y comodificación de los bienes culturales producidos por comunidades en favor de formas de identidad cuya representatividad es dudosa.¹¹³ Este mismo argumento utilizan Rojas¹¹⁴ y Tamayo,¹¹⁵ que explican la instrumentalización carnavalesca que los cuerpos y las formas de identificación étnicas han sufrido con el afán de promover un multiculturalismo funcional a la idea de nación. Ambas ideas las resume bien Cayer al estudiar el caso del Festival Mono Núñez, para quien es innegable que los festivales poseen un poder transformador de las músicas urbanas y rurales, pero éste no se debe sólo a razones musicales sino también políticas toda vez que son herederos del proyecto cultural de elites nacionales de impronta nacionalista.¹¹⁶ Se trata, en suma, de un proceso de reducción de la diversidad y “domesticación de la diferencia”¹¹⁷ en el que se tratan de estimular formas de identidad mestiza por medio de la integración de elementos racializados y generizados.¹¹⁸

La relación entre identidad y festival alcanza su punto más profundo en el trabajo de Jane Florine acerca del Festival de Cosquín en Argentina. En una serie de cinco textos publicados entre 2004 y 2016, Florine demuestra el modo en que las tensiones entre tradición y modernidad se trasladaron a los géneros, instrumentos, estilos de música y baile del festival, exponiendo las maneras en las cuales se negocia la

111. González, “Chile y los festivales de la canción comprometida”, 14-21.

112. J. Rodrigo Moreno, “Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971”, *Secuencia*, Vol. 105, N° 1594 (2019).

113. Aristizábal, “El festival del Currulao”.

114. Rojas, “Me siento orgullosa”.

115. Tamayo, “En Colombia se baila así”.

116. Cayer, “Nación, identidad”.

117. Birenbaum, “La música pacífica”.

118. Tamayo, “En Colombia se baila así”.

identidad argentina desde el folclore. Florine esclarece cómo organismos técnicos (como la Comisión Municipal de Folclore) se convirtieron en guardianes y productores de la tradición musical y al mismo tiempo danzaria, aspecto menos reconocido en el ideario identitario de ese país.¹¹⁹ En su libro sobre Cosquín, Florine construye una narrativa histórica y etnográfica que detalla el modo en que autenticidad, identidad, nación y música se van entrelazando en el festival, generando las dialécticas de aislamiento/multiculturalismo, preservación/inención, espurio/auténtico y turismo/etnografía con las cuales se “preserva el pasado”.¹²⁰

Un caso distinto lo constituye el trabajo de la antropóloga chilena Carla Pinochet, quien ha estudiado el impacto de política pública urbana de varios festivales de ese país. De acuerdo con ella, los festivales contribuyeron a desarrollar un vínculo entre consumo cultural y ciudad que habilitó “usos alternativos del espacio urbano que no se encuentran disponibles en el tiempo ordinario”.¹²¹ La autora señala además que estos festivales contribuyeron a ampliar el imaginario democrático urbano y reconstruir simbólicamente la trama ciudadana, favoreciendo el uso cultural de la calle sin represión ni criminalización, como ocurriera otrora en Chile.¹²² Ahora, aunque favorecieron el disenso democrático y permitieron una “tregua carnavalesca” para la coexistencia cívica,¹²³ estos espacios mostraron también la existencia de “tecnologías de la felicidad” que contribuyeron a neutralizar el conflicto urbano, cuestión que el estallido social chileno de 2019-2020 ha demostrado con creces.¹²⁴

En una línea similar, en mi propio trabajo he destacado el caso de Lollapalooza Chile como un ejemplo de estandarización de prácticas de consumo vinculadas a la música en espacios públicos. Siguiendo a Holt y Wergin señalé que este festival fue la punta del iceberg de un lento proceso de festivalización que globalizó la oferta cultural y permitió dar un giro a la identidad de Santiago: de “ciudad aislada” a “ciudad cosmopolita”.¹²⁵ Este proceso se dio por medio de la carnavalización de la *performance* en un ambiente ecopolítico de consumo, con un tipo de música en “vivo” orientada

119. Florine, “La Comisión Municipal”.

120. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 272.

121. Pinochet, “La construcción”, 30.

122. Pinochet, “Abrir las grandes alamedas”.

123. Carla Pinochet Cobos, “Cultural Festivals in Urban Public Space: Conflicting City Projects in Chile’s Central Zone”, *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 28, N° 3 (2019): 465-482.

124. Manuela Badilla Rajevic, “When a Social Movement Quarantines: The Power of Urban Memory in the 2019 Chilean Anti-neoliberal Uprising”, *Space and Culture*, Vol. 23, N° 3 (2020): 286-292.

125. Holt y Wergin, “Introduction”, 7.

hacia el rock (alternativo, indie, punk rock), el electropop, el rap, el metal y, más recientemente, la cumbia y el hip hop como elementos locales.¹²⁶

Consumo

Los trabajos sobre consumo provienen del ámbito de la gestión cultural, el turismo y la comunicación, con fuerte énfasis en aspectos de producción y audiencia. A diferencia de Europa, donde el concepto de “paisajes de consumo” (*consumptionscape*) ha conllevado una crítica implícita a la atmósfera psicológica de hedonismo y emancipación de los festivales,¹²⁷ en Iberoamérica este campo se ha orientado hacia aspectos patrimoniales y humanísticos. Fouce, por ejemplo, ha dicho que los festivales han servido para conocer el giro que la industria española de la cultura dio desde “el objeto (el disco, el CD) hasta una economía de la experiencia”.¹²⁸ En este sentido, el estudio de estos eventos ha servido menos para abordar aspectos políticos que cuestiones de patrimonio cultural, gestión turística, museología y catalogación.¹²⁹ En Brasil, el estudio de las audiencias y el consumo de los festivales internacionales ha tenido un alcance más humanista, orientándose a la consolidación de las escenas musicales alternativas,¹³⁰ la presencia de manifestaciones políticas,¹³¹ la identidad de los propios festivales¹³² y los procesos de humanización de productos y servicios que hacen de los festivales espacios de “*saturação de sentidos*”.¹³³

Los cuatro temas de investigación mencionados (folclore y tradición, canción de protesta, nación/multiculturalismo/identidad y consumo) permiten delinear rasgos específicos de la investigación latinoamericana sobre festivales que la diferencian de

126. Spencer Espinosa, “Music, locality and consumption”.

127. G. Ger y R. W. Belk, “I’d like to buy the world a coke: Consumptionscapes of the ‘less affluent world’”, *Journal of Consumer Policy*, Vol. 19, Nº 3 (1996): 271-304; Tom Turner y Nancy Hodges, “Americana Music Festivals: An Ethnographic Exploration of the Experiential Consumptionscape”, *International Textile and Apparel Association (ITAA) Annual Conference Proceedings* (2015). Disponible en http://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings

128. Héctor Fouce, “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”, *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 64 (2009): 1.

129. Martín Gómez-Ullate y Pedro Corcho Sánchez, “El turismo musical, una línea de investigación emergente”, en *Turismo Musical y Festivales. Actas del I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales*, ed. Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios y Juana Gómez (Badajoz: Universidad de Extremadura, 2017).

130. Carvalho, “Lollapalooza”.

131. Marcella Moras Ronconi y Andrey Albuquerque Mendonça, “O festival Lollapalooza, as marcas e as manifestações político-culturais”, en *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação-Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação* (Curitiba, 2017). Disponible en: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1480-1.pdf>

132. Pereira, “O Circuito”.

133. Soares y Souto, “Estéticas da Experiência”, 4.

otras partes del mundo. Como pudimos apreciar, en esta región existe un interés mayor por abordar la función política de los festivales, aceptando su condición de instrumentos de resistencia y ahondando en ellos para examinar las tensiones étnicas, culturales y políticas. Asimismo, en esta región importa el rol de los festivales como lentes para analizar la dinámica de democratización y neutralización política del espacio público, promoviendo una mirada materialista y simbólica de su importancia y legado. El avance del estudio de los festivales en América Latina, en este sentido, permite pensar en un futuro promisorio en el que este objeto de estudio logre insertarse plenamente en el campo de los estudios musicales.

Conclusiones

Los festivales son eventos estéticos que producen o representan significados sonoros y/o textuales destinados a individuos, grupos, medios de comunicación o instituciones. Se trata por lo general de acontecimientos celebratorios y situacionales, de carácter regular y participativo, con organización colectiva y carácter público (gratis o pagado). En ellos se brinda una oferta concentrada de bienes culturales y mecanismos de interacción social por medio de los cuales se generan espacios de compromiso, participación e intercambio que luego son esparcidos por la socialización y acopiados por el capital cultural. Por este motivo forman parte de los mecanismos socioculturales de integración y educación no formal, sirviendo para promover agendas de comunidades, regiones o naciones. Desde el ámbito de la música, los festivales contribuyen al proceso de creación, mediación, producción, escenificación, difusión y consumo de ésta, siendo importantes (y a veces determinantes) para la consolidación de géneros musicales, la masificación de estilos y repertorios, la difusión de grupos musicales y solistas y la expansión de instrumentos.

El presente artículo ha abordado la importancia histórica y teórica de los festivales culturales y musicales en América Latina desde los años 90 hasta la actualidad. Mi objetivo principal ha sido contribuir a la consolidación de este subcampo como objeto de estudio válido en la investigación musical, develando los enfoques, temas y autores que lo representan. Asimismo, he expuesto el contenido de varias investigaciones regionales para demostrar su relevancia y futuro promisorio dentro de los estudios musicales.

Un aspecto transversal en el estudio de los festivales es su dificultad metodológica. La diversidad de forma y estilo en sus músicas, la heterogeneidad de sus

contenidos y la relevancia del espacio, obligan a adoptar un marco teórico holístico que aúne conceptos diversos, actualizándose en cada una de las disciplinas de donde se toman conceptos. Entre los principales problemas está la distinción entre “festival cultural” y “festival musical” ya que ambos comparten origen, estructura y función y sus diferencias se aprecian más bien en los actores que lo componen. Otro punto sensible es el modo de abordarlos, ya que su estudio requiere conocer “todo lo posible”, exigiendo una aproximación interdisciplinaria que al menos cuente con herramientas teóricas de la sociología, la antropología, la economía, la gestión y el turismo. Como señalé en el texto, el triple enfoque comúnmente utilizado para su estudio (urbanista, de consumo y sociológico) no siempre funciona para el caso latinoamericano, donde se requiere incluir aspectos de clase, etnia y capital cultural, además de una consideración seria de las variables políticas de apropiación y resistencia en su planificación y ejecución. Un último problema es la dificultad para integrar la música al análisis, dado que su versión final depende no sólo de lo que se haga en el escenario, sino también de las limitaciones y requisitos de los propios organizadores en cuanto a tipos de agrupaciones permitidas, uso de instrumentos, vestimentas, amplificación, etc. Resumiendo, el desafío teórico-metodológico que presentan los festivales exige a los estudios musicales crear un marco conceptual que conecte la música (géneros, repertorios, instrumentos, formas de transmisión de conocimiento) con la tecnología, los medios de comunicación, las ideologías presentes, las formas de consumo y las biografías individuales, todo ello en un contexto histórico local, global, pandémico y digital sometido a constantes procesos de regulación, registro y modernización.

Lo antes señalado es posiblemente la causa por la que la valorización de los festivales en los estudios musicales es históricamente baja. Yendo más lejos, esto puede deberse también a la preferencia creciente de la investigación musical latinoamericana por el análisis culturalista, así como al hecho de que este campo esté colonizado por el turismo, la gestión y los estudios de consumo cultural. Sin perjuicio de lo anterior y al igual que ha ocurrido en las escenas musicales, el estudio de los festivales en la región ha crecido en los últimos quince años, integrando aspectos de etnicidad (raza, clase) y diferencia (multiculturalismo) como elementos de crítica cultural. La función crítica de estos eventos ha sido estudiada a través del análisis de los procesos de nacionalización, folclorización, blanqueamiento y patrimonialización de los géneros musicales, además del estudio de su rol en el espacio público en el contexto posdictatorial. Todo ello permite concluir que el estudio de los festivales en América Latina parece tener un

perfil propio, de tipo más humanista y crítico que el realizado en Europa y Estados Unidos, donde el enfoque principal ha sido el de la economía, el turismo y los negocios. Es plausible pensar entonces que el futuro de estos estudios seguirá una orientación humanista y antropológica, diferenciándose de los enfoques económicos, turísticos y comerciales desarrollados en otros lugares del mundo.

Bibliografía

- Ali-Knight, Jane, Martin Robertson, Alan Fyall y Adele Ladki, Adele, eds. *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis*. Londres: Routledge, 2009.
- Anderton, Chris. *Music Festivals in the UK. Beyond the Carnavalesque*. Londres y Nueva York: Routledge, 2019.
- Argüello, Silvina. “El festival de Cosquín y el Pre-Cosquín. Dos expresiones de una misma tensión: tradición e innovación”. *Actas del XII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. La Habana: IASPM-LA, 2016. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/1B48gJACHSfolQgsJ6pMMApK0kgILmBal/view>
- Aristizábal, Margarita. “El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano”. Tesis de maestría, Facultad de Comunicación, Universidad del Valle, 2002.
- . *El festival del Currulao en Tumaco: Dinámicas culturales y construcción de identidad étnica en el litoral pacífico colombiano*. Cali: Conacyt, 2005.
- Badilla Rajevic, Manuela. “When a Social Movement Quarantines: The Power of Urban Memory in the 2019 Chilean Anti-neoliberal Uprising”. *Space and Culture*, Vol. 23, N° 3 (2020): 286-292.
- Baumann, M. P. “Festivals, Musical Actors and Mental Constructs in the Process of Globalization”. *World of Music*, Vol. 43 (2010): 294-313.
- Bellard Freire, Vanda Lima, y Erika Soares Augusto. “Sobre flores e canções: canções de protesto em festivais de música popular”. *Per Musi*, Vol. 29 (2014): 220-230.
- Bendix, Regina. *In Search of Authenticity: the Formation of Folklore Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1997.
- Bennett, Andy, Jodie Taylor e Ian Woodward. “Introduction”. En *The festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 1-8. Burlington, VT: Ashgate, 2014.
- Birenbaum Quintero, Michael. “La música pacífica al Pacífico violento: Música, multiculturalismo y marginalización en el Pacífico negro colombiano”. *Sibetrans*, Vol. 10 (2006).
- Buch, Esteban, y Camila Juárez. “La Argentina, la noche... y el Festival Kagel de 2006”. *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 137-146.

- Carvalho, Julia Lima de. “Lollapalooza: as mudanças que acompanham gera çõ es e o crescimento gradual da cena indie”. Tesis de grado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2014.
- Cayer Giraldo, Nelson Alexis. “Nación, identidad y autenticidad. Festival de música andina colombiana ‘Mono Núñez’, más de tres décadas de historia”. Tesis de maestría, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Clifford, James. “Of Other Peoples: Beyond the ‘Salvage Paradigm’”. En *Discussions in Contemporary Culture*, ed. Hal Foster, 121-130. Seattle, Washington: Bay Press, 1987.
- Cobo Plata, Hernando José. “Configuración del género Música Andina Colombiana en el Festival ‘Mono Núñez’”. Tesis de maestría, Universidad de Chile, 2010.
- Cornejo, Tomás. *Ciudad de voces impresas. Historia cultural de Santiago de Chile, 1880-1910*. Ciudad de México-Santiago de Chile: El Colegio de México/Biblioteca Nacional de Chile/Centro de Investigaciones Diego Barros Arana, 2019.
- Corrado, Omar. “El XIII Festival de Música Chilena: algunos comentarios y reflexiones”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, Nº 189 (1998): 59-66.
- Crossley, Nick, Siobhan McAndrew y Paul Widdop, eds. *Social networks and music worlds*. Londres y Nueva York: Routledge, 2015.
- Dos Reis, Estêvão Amaro y Lenita Waldige Mendes Nogueira. “Tradições em movimento: o Festival do Folclore de Olímpia como novo espaço para as práticas musicais de grupos folclóricos”. *Actas del X Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 730-743. Montevideo: IASPM-AL/CIAMEN, 2013.
- Escobar Campos, Juan Carlos. “Los festivales y el refuerzo de la tambora como forma de producción cultural en la depresión momposina”. *In/mediaciones de la Comunicación, Comunicación, sonidos y cultura*, Vol. 10 (2015): 35-51.
- Falassi, Alessandro. “Festivals: definition and morphology”. En *Time out of time: essays on the festival*, ed. Alessandro Falassi, 1-10. Ann Arbor, MI: Books on Demand, 2005.
- Fléchet, Anaïs. “Por uma história transnacional dos festivais de música popular. Música, contracultura e transferências culturais nas décadas de 1960 e 1970”. *Patrimônio e Memória*, Vol. 7, Nº 1 (2011): 257-271.
- Florine, Jane L. “El Festival Nacional de Folklore y la búsqueda de identidad nacional argentina”. En *Anais do V Congresso Latinoamericano da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular*. Río de Janeiro: IASPM-LA, 2004.
- . “Estética musical y el festival nacional de folklore argentino”. En *Actas del VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 302-319. Buenos Aires: IASPM-AL, 2005.
- . “La Comisión Municipal de Folklore de Cosquín y la formación de nuevos valores musicales argentinos”. En *Actas del IX Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*, 224-230. Montevideo: IASPM-AL y EUM, 2011.

- . *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore argentino*. Buenos Aires: Kunken, 2016.
- Fouce, Héctor. “Un largo verano de festivales. Categorías de experiencia y culturas productivas en la industria musical española”. *Revista Latina de Comunicación Social*, Vol. 64 (2009): 1-6.
- Fugielle, Daniela, ed. “Festival Pedro Humberto Allende, 4 al 12 de septiembre de 2017”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 72, N° 230 (2018): 146-162.
- Ger, G., y R. W. Belk. “I’d like to buy the world a coke: Consumptionscapes of the ‘less affluent world’”. *Journal of Consumer Policy*, Vol. 19, N° 3 (1996): 271-304.
- Getz, Donald. *Festivals, Special events, and Tourism*. Nueva York: Van Nostrand Reinold, 1991.
- . *Event Management and Event Tourism*. Nueva York: Cognizant, 2005.
- . “The nature and scope of festival studies”. *International Journal of Event Management Research*, Vol. 5, N° 1 (2010): 1-47.
- Gibson, Chris, y John Connell. *Music Festivals and Regional Development in Australia*. Londres y Nueva York: Routledge, 2016.
- Giorgi, Liana, Monica Sassatelli y Gerard Delanty, eds. *Festivals and the cultural public sphere*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Gómez-Ullate, Martín, y Pedro Corcho Sánchez. “El turismo musical, una línea de investigación emergente”. En *Turismo Musical y Festivales. Actas del I Congreso Internacional de Turismo Musical y Festivales*, ed. Martín Gómez-Ullate, Pilar Barrios y Juana Gómez. Badajoz: Universidad de Extremadura, 2017.
- González Rodríguez, Juan Pablo. “Chile y los festivales de la canción comprometida (1955-1981)”. *Boletín Música*, Vol. 45 (Enero-Abril 2017): 5-23.
- Gouthro, Mary Beth, y Dorothy Fox. “Methodological approaches to festival research”. En *The Routledge handbook of festivals*, ed. Judith Mair, 12-21. Londres y Nueva York: Routledge, 2019.
- Guss, David M. *The Festive State: Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*. Berkley, CA: University of California Press, 2000.
- Herrera, Nicolás, y Marcos González Pérez, eds. *La Fiesta Estudios sobre Fiesta, Nación y Cultura en América y Europa*. Bogotá: Intercultura Colombia, 2018
- Herrero, L. C., J. Ángel Sanz y M. Devesa. “Measuring the Economic Value and Social Viability of a Cultural Festival as a Tourism Prototype”. *Tourism Economics*, Vol. 17, N° 3 (2011): 639-653.
- Herschmann, Micael. “Crescimento dos festivais de música independente no Brasil”. En *Rumos da Cultura da Música*, 267-304. Porto Alegre: Sulina, 2010.
- Holt, Fabian, y Carsten Wergin. “Introduction. Musical Performance and the Changing City”. En *Musical performance and the changing city: post-industrial contexts in Europe and the United States*, ed. Fabian Holt y Carsten Wergin, 1-24. Nueva York: Routledge, 2013.
- Homem de Mello, Zuza. *A era dos festivais: uma parábola*. San Pablo: Editora 34, 2003.

- Stroud, Sean. “‘Música é para o povo cantar’: Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972”. *Latin American Music Review*, Vol. 21, Nº 2 (2000): 87-117.
- Jamieson, Kirstie. “Tracing festival imaginaries: Between affective urban idioms and administrative assemblages”. *International Journal of Cultural Studies*, Vol. 17, Nº 3 (2014): 293-303.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara. *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*. California: University of California Press, 1998.
- Mair, Judith. "Introduction". En *The Routledge handbook of festivals*, ed. Judith Mair, 3-11. Londres y Nueva York: Routledge, 2019.
- Malán, Fabricia. “Los documentos sonoros como fuentes testimoniales para la historia archivística en Uruguay. El caso de los Festivales Latinoamericanos de Música de 1957 y 1966”. *Música e investigación*, Vol. 27 (2019): 135-158.
- Martínez García, Gonzalo. “El Festival Folclórico de la Vendimia de Molina”. *Estudios Avanzados*, Vol. 17 (junio 2012): 123-141.
- Mendívil, Julio, y Christian Spencer Espinosa. “Debating genre, class and identity: Popular music and music scenes from the Latin American World”. En *Made in Latin America: Studies in Popular Music*, ed. Julio Mendívil y Christian Spencer Espinosa, 1-22. Nueva York: Routledge, 2016
- Merkel, Udo. “Making Sense of Identity Discourses in International Events, Festivals and Spectacles”. En *Identity Discourses and Communities in International Events, Festivals and Spectacles*, ed. Udo Merkel, 3-33. Londres: Palgrave MacMillan, 2015.
- Mieles Moreira, Sirlendy Isabel. “Análisis de la música como atractivo turístico: turismo musical en Guayaquil”. Tesis de grado, Universidad Católica de Santiago de Guayaquil, 2015. Disponible en: <http://192.188.52.94/bitstream/3317/3227/1/T-UCSG-PRE-ESP-MD-AETH-22.pdf>
- Montoya, Luís Omar. “Etnografía de la música norteña mexicana en Chile”. En *Todavía soñamos. Cultura y patrimonio en Latinoamérica*, ed. Gabriel Medrano y José Lubín Torreds, 67-92. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2017.
- Moreno, J. Rodrigo. “Contracultura e izquierda estudiantil. Festivales musicales y protesta encubierta en México: Avándaro y Monterrey, 1971”. *Secuencia*, Vol. 105, Nº 1594 (2019).
- Newbold, Christopher Maughan, Jennie Jordan y Franco Bianchini, eds. *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*. Oxford: Goodfellow Publishers, 2015.
- Pereira, Michele dos Santos. “O Circuito da Cultura: Um Estudo Aplicado à Fan Page do Festival Rock In Rio”. *Seminário Internacional de Pesquisa em Comunicação UFSM*, 2013. Disponible en: http://coral.ufsm.br/sipecom/2013/wp-content/uploads/gravity_forms/1-997169d8a192ed05af1de5bcf3ac7daa/2013/09/O-CIRCUITO-DA-CULTURA.pdf

- Pinochet Cobos, Carla. “La construcción de lo público en ferias y festivales culturales. Apuntes etnográficos sobre consumo cultural y ciudad”. *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, Vol. 11, Nº 2 (2016): 29-50.
- . “Abrir las grandes alamedas. Festivales culturales y espacio público en la construcción de un imaginario de la democracia”. *Revista de estudios avanzados*, Vol. 26 (2017): 1-18.
- . “Cultural Festivals in Urban Public Space: Conflicting City Projects in Chile’s Central Zone”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 28, Nº 3 (2019): 465-482.
- Pinto, Marcia. “Festa do Divino, de Planaltina. Reinvenção de uma tradição”. En *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: IASPM-AL, 2000. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLX406q2RE5wanI1M1I2Z1k/view>
- Reily, Suzel Ana. “To Remember Captivity: The "Congados" of Southern Minas Gerais”. *Latin American Music Review*, Vol. 22, Nº 1 (2001): 4-30.
- Revilla, Guadalupe, y Georgina Ramírez. “La música como parte integral de la oferta turística cultural para un nicho de mercado”. *Revista Iberoamericana de Turismo*, Vol. 5, Nº 2 (2015): 61-69.
- Robinson, Roxy. *Music festivals and the politics of participation*. Abingdon y Nueva York: Routledge, 2016.
- Rodrigues Paranhos, Katia. “Os festivais de música dos trabalhadores do ABC paulista: tradições culturais, canções e vozes do Brasil”. En *Actas del VII Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el estudio de la música popular*. La Habana: IASPM-AL, 2006. Disponible en: <http://iaspmal.com/index.php/2016/03/02/actas-vii-congreso/?lang=pt>
- Rojas E., Juan Sebastián. ““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*, Vol. 7, Nº 2 (2011) : 139-158.
- Ronconi, Marcella Moras, y Andrey Albuquerque Mendonça. “O festival Lollapalooza, as marcas e as manifestações político-culturais”. En *40º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação -Intercom, Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Curitiba, 2017. Disponible en: <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2017/resumos/R12-1480-1.pdf>
- Rondón, Víctor. “El festival chiquitano y algunos alcances desde la sociología de la música”. *Revista Musical Chilena*, Vol. 56, Nº 197 (2002): 89-91.
- Ronström, Owe. “Festivals et festivalisations”, *Cahiers d’ethnomusicologie*, Vol. 27 (2014): 27-47.
- . “Four faces of festivalisation”. *Puls-Journal for Ethnomusicology and Ethnochoreology*, Vo.l. 1 (2015): 67-83.
- Sáez, Chiara. “El concepto de cultura popular ausente y su aplicación al caso chileno desde una perspectiva histórica”. *Comunicación y medios*, Vol. 39 (2019): 64-76.

- Salinas, Maximiliano. "Comida, música y humor. La desbordada vida popular". En *Historia de la Vida Privada en Chile. El Chile moderno 1840 – 1925*, ed. Cristián Gazmuri y Rafael Sagredo, 85-117. Santiago de Chile: Taurus, 2006.
- Soares, Thiago, y Juliana Souto. "Estéticas da Experiência de Consumo no Lollapalooza 2015". *XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Río de Janeiro, 2015.
- Soja, Edward W. *Postmetropolis: critical studies of cities and regions*. Malden, MA: Blackwell Pub., 2000.
- Solovera, Aliocha. "Los Festivales de Música Chilena: ¿muestra o competencia?". *Revista Musical Chilena*, Vol. 52, Nº 189 (1998): 77-79.
- Spencer Espinosa, Christian. "Music, locality and consumption. Urban changes and the festivalization of music scenes in Santiago de Chile". Comunicación presentada en la *18va Conferencia de la International Association for the Study of Popular Music*. San Pablo, Brasil, 29 de junio-3 de julio 2015.
- Stoeltje, Beverly J. "Festival". En *Folklore, cultural performances, and popular entertainments: a communications-centered handbook*, ed. Richard Baumann. Nueva York: Oxford University Press, 1992.
- Stone, Chris. "The British Pop Music Festival Phenomenon". En *International Perspectives of Festivals and Events: Paradigms of Analysis*, ed. Jane Ali-Knight, Martin Robertson, Alan Fyall y Adele Ladki, 205-224. Londres: Routledge, 2009.
- Stroud, Sean. "'Música é para o povo cantar': Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972". *Latin American Music Review*, Vol. 21, Nº 2 (2000): 87-117.
- Tamayo Duque, Ana María. "En Colombia se baila así: Intersectional Bodies, Race, Gender, and Nation Building in the Barranquilla Carnival". Tesis de doctorado, Los Angeles University of California, 2013.
- Tolosa Muñoz, Aury. "'Festivales: una experiencia vital de cultura'. Formación cultural a través de eventos folclóricos". En *Actas del III Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Bogotá: IASPM-AL, 2000. Disponible en: <https://drive.google.com/file/d/0B3CBLyx406q2RE5wanI1M1I2Z1k/view>
- Triana, Gloria. "Historia de las ciudades desde la perspectiva de los carnavales". En *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, ed. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin, 11-16. Medellín: La carreta social, 2006.
- Turner, Tom, y Nancy Hodges. "Americana Music Festivals: An Ethnographic Exploration of the Experiential Consumptionscape". *International Textile and Apparel Association (ITAA) Annual Conference Proceedings*, 2015. Disponible en: http://lib.dr.iastate.edu/itaa_proceedings
- Whitford, Michelle M. "Festival Attendance and the Development of Social Capital". *Journal of Convention & Event Tourism*, Vol. 8 (2001): 1-8.
- Zherdev, Nikolay. "Festivalization as a Creative City Strategy", *Doctoral Working Paper Series*. Open University of Catalonia, 2014. Disponible en: <https://cercles.diba.cat/documentsdigitals/pdf/E140137.pdf>