

**Volumen 21
Número 2**

Año 2020

Revista Argentina de Musicología

Publicada por la Asociación
Argentina de Musicología

aamusicologia.org.ar

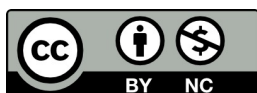


Asociación Argentina
de Musicología

Presentación

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

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



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

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

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

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

El dossier

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Sus ejes

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

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

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

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

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

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

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

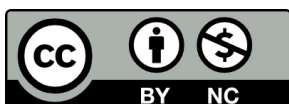
Christian Spencer Espinosa

**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)



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

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 carnalescos. 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, carnalescos 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, N° 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* (Berkley, 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, N° 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, N° 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 multidisciplinarios 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 apreciaba 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, N° 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 transmisión 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 pericon 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 commodificación 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/invención, 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 (gratuito 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, 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 canhões: 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 nortea 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/0B3CBL YX406q2RE5wanI1M1I2Z1k/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 a s 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/0B3CBL YX406q2RE5wanI1M1I2Z1k/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>

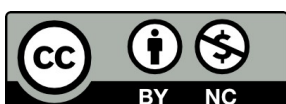
Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia)

Manuel Sevilla

Paola Andrea Cano Molina

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 61-79

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia)

El presente artículo propone que los procesos de festivalización de músicas tienen el potencial de generar instancias que amplían el margen de agencia de algunos sectores de la sociedad, específicamente el de los músicos participantes y algunas comunidades conexas. A partir de un concepto de agencia que integra los postulados de Anthony Giddens, Marilyn Strathern y Norman Long, el artículo analiza el caso del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, un evento en torno a músicas tradicionales afrocolombianas que se realiza desde 1997 en la ciudad de Cali (Colombia). En concreto, se discuten los cambios que se dieron dentro del proceso de curaduría musical durante los primeros años del festival, y la tensión entre desarrollo económico y desarrollo social que se mantiene hasta la fecha. El análisis concluye que el festival Petronio Álvarez ha generado espacios en los cuales se da un permanente “toma y dame” entre distintos actores sociales, y que es un nodo dentro de una amplia comunidad de producción y disfrute de músicas tradicionales de la región. El artículo recoge la experiencia de más de diez años de los autores como público, músicos, jurados y miembros de la organización del festival.

Palabras clave: Festivales, festivalización, música tradicional, agencia, Petronio Álvarez, Cali, marimba.

Festivalization process and new instances of agency: the case of the Petronio Álvarez Festival in Cali (Colombia)

This article proposes that the processes of organizing music festivals have the potential to generate instances that widen the margin of agency of some sectors of society, specifically that of the participating musicians and some related communities. Based on a concept of agency that integrates the tenets of Anthony Giddens, Marilyn Strathern and Norman Long, the article analyzes the case of the Petronio Álvarez Pacific Music Festival, an event focusing on traditional Afro-Colombian music that has been held since 1997 in the city of Cali (Colombia). Specifically, it discusses the changes that took place within the process of curating the music during the first years of the festival and the tension between economic and social development that remains to this day. The analysis concludes that the Petronio Álvarez festival has generated spaces in which there is a permanent “give and take” between different social actors, and that it is a junction between a broad community of producers and fans of traditional music of the region. The article gathers more than ten years of the authors’ experiences as festival goers, musicians, jurors and members of the organization.

Keywords: Festivals, festivalization, traditional music, agency, Petronio Álvarez, Cali, marimba.

Durante los años noventa, Colombia experimentó un auge de iniciativas orientadas a exaltar la condición multicultural y pluriétnica de la nación. En el ámbito de la gestión pública de la cultura, esta celebración de la diversidad cultural se dio a través de la creación de varios eventos centrados en expresiones culturales que empezaban a ganar visibilidad dentro del nuevo discurso de la identidad nacional: lo Pacífico (festival Petronio Álvarez), lo “joven” (festival Rock al parque) o lo campesino (festival Bandola), entre otros. La proliferación de festivales no fue exclusiva de Colombia ni se circunscribió a las músicas; se dio en varios puntos del globo y cobijó a “una miscelánea de expresiones, prácticas e identidades” que iban desde artesanías y rituales hasta culturas culinarias.¹ La tendencia de organización de distintas manifestaciones culturales en un formato de exhibición e intercambio con públicos asistentes se conoce como “festivalización”, un proceso que ha sido ampliamente estudiado en diferentes contextos y desde diferentes enfoques disciplinares.² Son muchas las voces críticas que advierten sobre sus consecuencias, entre ellas la creciente comodificación de las prácticas culturales, la pérdida de control por parte de los actores locales a favor de agentes del mercado global, y el debilitamiento del valor simbólico de las prácticas culturales ante el incremento de su valor económico.³

El presente artículo propone una lectura alternativa: los procesos de festivalización también tienen el potencial de generar instancias que amplían el margen de agencia de algunos sectores de la sociedad, específicamente el de los músicos participantes y algunas comunidades conexas. Para hacer esto, nos valdremos de un concepto de agencia que integra los postulados de Anthony Giddens, Marilyn Strathern y Norman Long, y nos centraremos en el caso del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, un evento que se realiza desde hace 24 años en la ciudad de Cali (Colombia). El análisis concluye que el festival Petronio Álvarez ha generado valiosos

-
1. Valdimar Tr. Hafstein, “Intangible Heritage as a Festival; Or, Folklorization Revisited”, *The Journal of American Folklore*, Vol. 121, N° 520 (2018): 137. Las traducciones de originales en inglés fueron hechas por los autores del presente artículo.
 2. Para algunas definiciones véase Emmanuel Négrier, “Festivalization: Patterns and Limits”, en *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, ed. Chris Newbold, Jennie Jordan, Franco Bianchini y Christopher Maughan (Oxford: Goodfellow Publishers, 2015), 18-27.
 3. Greg Richards, *The Festivalization of society or the socialization of festivals? The case of the Catalunya*, in *Cultural Tourism: Global and Local Perspectives* (Binghamton, NY: The Haworth Press, 2007), 257-80; Valdimar Tr. Hafstein, “Intangible Heritage as a Festival”; y Andy Bennett, Ian Woodward y Jodie Taylor, *The Festivalization of Culture: Celebration, Identity and Politics* (London: Ashgate, 2014).

espacios para la negociación de diferencias, y que es un nodo dentro de una amplia comunidad de producción y disfrute de músicas tradicionales de la región.⁴

Como parte del presente dossier, el artículo busca permitir a los lectores el acercamiento a un festival que ha sido central para muchos procesos culturales a nivel regional y nacional en Colombia, dado que allí confluyen la negociación de nociones de identidad étnica desde la música y la “gestión de la diversidad cultural” promovida desde distintas ramas del estado (cuestiones que han sido preocupaciones constantes dentro de muchos estudios sobre festivales en el país en las últimas dos décadas). En términos más amplios, se busca contribuir al diálogo acerca del papel de los festivales de música como espacios para el relacionamiento entre diferentes sectores de la sociedad, y de su potencial como campo de estudio para comprender otras dinámicas de la vida política, cultural y económica de cada país.

La primera sección del artículo hace una selección comentada de estudios sobre festivales en Colombia, la segunda presenta el análisis del festival, y la tercera plantea una mirada alternativa al concepto de festivalización a partir de la experiencia de festival Petronio Álvarez.

Algunos estudios sobre festivales en Colombia

Desde los años cincuenta hubo en Colombia una producción sistemática de investigaciones y análisis sobre fiestas, celebraciones y rituales que involucraban músicas de distintos géneros. Esto se hizo principalmente desde los estudios del folclore y la antropología, con una muy heterogénea combinación de enfoques y metodologías que describe de forma detallada Carlos Miñana en un completo artículo del año 2000.⁵

Ahora bien, el estudio de los festivales en el sentido preciso que aquí hemos tomado (es decir, encuentros y exhibiciones de prácticas culturales con una periodicidad establecida y con una lógica de expositores y público) empieza a consolidarse como campo a partir de los años noventa, en coincidencia con dos referentes. Por una parte, la

4. Los autores tienen experiencia de más de una década dentro del festival Petronio Álvarez como jurados, público, músicos y parte del equipo organizador, y esto es un insumo central para este texto. Adicionalmente se realizaron tres entrevistas y revisión documental para propósitos del artículo. Agradecimientos a Ana Lucía Cortés Maya por su apoyo en la revisión bibliográfica para este artículo, y a Iván Benavides y Luisa Piñeros por sus comentarios sobre la escena contemporánea de los festivales musicales en Colombia.

5. Carlos Miñana Blasco, “Entre el folclore y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”, *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, N° 11 (2000): 36-49.

creciente influencia de los estudios culturales desde Estados Unidos hacia América Latina, y con surgimiento a nivel internacional de estudios etnomusicológicos sobre la relación entre músicas e identidades, *performance*, medios masivos y globalización, entre otros. De otro lado, el ambiente social y político que rodeó la promulgación de la nueva Constitución de 1991, a través de la cual se reconoce la condición pluriétnica y multicultural de la nación colombiana. La mirada renovada hacia la diversidad cultural —y el mandato constitucional de salvaguardarla— generó nuevas miradas hacia los festivales musicales, que ahora emergían como espacios privilegiados para estudiar las relaciones entre lo popular como concepto, las tradiciones, las identidades, los discursos sobre el patrimonio cultural y las industrias culturales.

En cuanto a los referentes empíricos, esta nueva corriente de estudios cuenta con un campo fértil, ya que en Colombia se registra un vasto inventario de festivales⁶ que gozan de reconocimientos diversos, de acuerdo al alcance y la escala que adquieren a nivel regional o nacional, por la tradición cultural de cada lugar, la capacidad de gestión de los eventos, por el sistema político que gobierna, por la asistencia de participantes, la producción, la promoción y los impactos sociales y económicos, entre muchos otros. Algunos cuentan con varias décadas de historia (como el mencionado Festival de la Leyenda Vallenata que se estableció en 1968 o el Festival del Mono Núñez de música andina, desde 1975), pero un número importante surgió en la coyuntura de los años 90. Sobre esto dicen Mordo y otros:

El auge de los festivales que caracteriza la vida cultural actual en los centros urbanos y aún en algunas periferias, es la resultante de una confluencia de factores tanto de orden local como mundial. ... Al respecto, quizá uno de los factores de orden más estructural o macrosocial que se registra, tiene que ver con el posicionamiento de un capitalismo mundializado, que triunfa como modelo económico después de la terminación de la Guerra Fría y que en la actualidad lo conocemos con el vago nombre de Globalización ... y en este panorama se desenvuelve la cultura en general y los festivales en específico.⁷

6. Marcos Gonzáles habla de 3.730 fiestas, festivales y carnavales cada año. Marcos Gonzáles, “Bogotá, escenario de un carnaval”, en *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, eds. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin (Medellín: La Carreta Social, 2006), 171.

7. Andrea Mordó et al., *Medición y caracterización del impacto socioeconómico y el valor social y cultural de festivales en Colombia* (Bogotá: Ediciones EAN, 2013), 32.

Bajo este marco contextual, realizamos una revisión bibliográfica sobre la producción académica desde 1990 hasta hoy. En ella, identificamos más de cuarenta investigaciones sobre festivales musicales en Colombia, que pueden agruparse bajo tres líneas de análisis: identidad y tradición, políticas culturales y patrimonio, e industrias culturales.

Festivales, identidad y tradición

En esta línea encontramos trabajos que se ocupan de comprender de qué manera los festivales y las expresiones que allí se exhiben operan como herramientas en los procesos de asignación de identidades, ya sea por las mismas comunidades, por las instituciones gubernamentales que les apoyan en la realización de tales eventos, o por la combinación de ambos procesos, como se encuentra en el estudio de Rojas (2012) o Aristizábal (2002). En ellos se analiza cómo a partir de elementos denotativos y connotativos de las identidades se presentan procesos de escenificación, objetivación y folclorización de las prácticas culturales asociadas a las músicas. Es decir, aquellos procesos que exponen las significaciones y representaciones que se hacen de los atributos o marcadores culturales de un determinado grupo.

También se encuentran investigaciones enfocadas en los festivales y los mecanismos de reconstrucción, normalización y transformación de las identidades colectivas en el marco de las políticas multiculturales del estado colombiano. Son estudios que, en el campo de los festivales musicales, discuten sobre las posiciones ideológicas e imaginarios sociales particulares que resaltan las dinámicas identitarias y la tradición en la prácticas musicales.⁸ Sobre este aspecto, vale citar a Paolo Vignolo en una reflexión sobre los carnavales, pero que se hace extensiva a los festivales musicales:

8. Véase Edgar Gutiérrez Sierra y Elisabeth Cunin, eds., *Fiestas y carnavales En Colombia: La puesta en escena de las identidades* (Bogotá: La Carreta Editores, 2006); 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 (2012): 139-157; Deibys Carrasquilla Baza, “Representaciones e Identidades en el Caribe Colombiano: El Rescate de las Tradiciones en los Festivales Musicales”, *Revista Encuentros* Vol. 15, Nº 3 (19 de marzo 2017): 56-68; 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); Manuel Antonio Pérez Herrera, *El son de negro en Santa Lucía y área del canal del dique*, 2da. ed. (Barranquilla: Grafimpresos Donado, 1996); Alejandro Morris de la Rosa, “Música e identidad: Etnicidad en la significación musical del carnaval de Riosucio (Caldas, Colombia)” (tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2010); Natalia Lozano Mancera, “Entre la música y la resistencia: En busca del reconocimiento en el Festival Petronio Álvarez”, *Revista Encuentros*, Vol. 15, Nº 3 (17 de marzo 2017); Reiner Morales Espinosa, “Entre la fiesta y el desorden: El Festival de

Prácticas y representaciones, temas y técnicas relacionadas a las celebraciones carnavalescas moldean la geografía de la identidad, transforman las memorias de diásporas y desplazamientos, reelaboran las narrativas históricas y presentan en una perspectiva diferente las tensiones políticas, sociales, étnicas que atraviesan una ciudad o una región.⁹

Así mismo, hay aportes analíticos sobre los festivales musicales que no se desligan de las cuestiones asociadas a la identidad, pero que destacan los componentes tradicionales de las prácticas musicales y de las formas en que éstas se presentan. En estos trabajos, como los realizados por Carbó (2000) y Ochoa (2017), los festivales son eventos que dan lugar a la invención de las tradiciones, las recreaciones estéticas de las diferencias; sobre todo aparecen como espacios que posibilitan la puesta en escena de los rasgos culturales de las comunidades.¹⁰ En estos estudios hay un acento sobre los procesos de rescate de tradiciones como soportes para la conservación de la memoria, de transmisión y resistencia cultural, como se presenta en los estudios de Escobar (2015) y Carrasquilla (2017).

Festivales, políticas culturales y patrimonio

En esta línea de estudios se ubican discusiones sobre los festivales musicales en el marco de procesos de modernización social y política de las ciudades, el crecimiento urbano, la migración interna y externa, y el desarrollo socioeconómico. En el esquema de nación multicultural y pluriétnica al cual adhirió el estado colombiano, la noción del “otro diferente” y sus prácticas culturales como expresión de esta alteridad son

Música Del Caribe 1982-1996. Lazos identitarios e interculturales”, en *La fiesta: Estudios sobre fiesta, nación y cultura en América y Europa*, ed. Marcos Herrera y Nicolás González Pérez (Bogotá: Intercultura, 2018), 832-52.

9. Paolo Vignolo, “Las metamorfosis del carnaval. Apuntes para la historia de un imaginario”, en *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, eds. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin (Medellín: La Carreta Social, 2006), 17.
10. Véase los trabajos de Guillermo Carbó Ronderos, “Tambora y festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”, *Huellas. Revista de La Universidad Del Norte*, N° 58-59 (2000): 2-14; Juan Carlos Escobar Camposi, “Los festivales y el refuerzo de la Tambora”, *INMediaciones de La Comunicación*, Vol. 10, N° 10 (2015): 35-51; Federico Ochoa Escobar, “La Cumbia En El Carnaval de Barranquilla: Construcción de un Metarrelato”, *Revista Encuentros*, Vol. 15, N° 3 (2017): 40-55; Alfredo Otero Ortega, “El porro, la cumbia y la gaita en los carnavales del Caribe Colombiano”, *Arquitectura +*, Vol. 2, N° 3 (2017): 4-6; Manuel Antonio Pérez Herrera, “Festival Son de Negro, un laboratorio de prácticas y saberes”, en *La Fiesta: Estudios Sobre Fiesta, Nación y Cultura En América y Europa*, ed. Marcos Herrera y Nicolás González Pérez (Bogotá: Intercultura, 2018), 870-91; Rojas, “Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el Bullerengue!”, entre otros.

fundamentales. Las políticas culturales promulgadas por el estado, y por extensión, los festivales organizados y financiados desde la institucionalidad oficial, son vistos como un recurso crucial a través del cual se hacen visibles las diferencias que legitiman o deslegitiman, regulan y establecen estrategias de normalización o de reconciliación de los procesos asociados a lo popular, lo étnico, lo tradicional, lo moderno y de producción de un nuevo ciudadano.¹¹ Sobre esto, Elizabeth Cunin decía en 2006:

Hoy, la importancia concedida por el gobierno a las fiestas y también al turismo o al patrimonio (tangible o intangible), nos muestra hasta qué punto la cultura puede convertirse en una herramienta al servicio de una estrategia política de normalización y de reconciliación. ... Por eso, el carnaval desapareció de Bogotá y de otras ciudades del país, donde la construcción de un nuevo orden público pasaba por la represión de lo festivo como expresión de lo salvaje ... Al contrario, es interesante anotar que el carnaval empezó a crecer en Barranquilla y se transformó en Cartagena y Santa Marta como sí, en adelante, la fiesta estuviera asociada a la costa.¹²

Esto permite observar los mecanismos de jerarquización, en los que las políticas culturales buscan moldear y ajustar las prácticas. En los trabajos desde esta perspectiva, como Pazos (2017) y Rojas (2012), se discute sobre el lugar que ocupan las instituciones estatales y las comunidades en la orientación que se les da a esos eventos en términos de entender a quién son dirigidos, cómo están ideados, en qué lugares se realizan y por qué.¹³ También se debate si estos festivales musicales son apoyados por los gobiernos en una lógica pensada y dirigida para la cultura occidental mestiza y no para las alteridades que son objeto de representación en las tarimas y *stands*.¹⁴ Al tiempo, se discurre sobre las falencias en el proyecto multicultural latinoamericano en cuanto a las formas de concebir la otredad y su relación con las instituciones del estado.

11. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin, "Presentación", en, *Fiestas y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades* (Medellín: La Carreta social, 2006).

12. *Ibid.*, 8.

13. Véase Juan Fernando Castaño López, "Estudio de caso del Festival Invasión 2008-2013: La gestión de la música underground local desde el espacio público de Medellín" (tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2014). <http://hdl.handle.net/10495/2118>; Mateo Pazos Cardenas, "Festivales afromusicales en estados-nación multiculturales: Análisis en paralelo de México y Colombia", *Revista CS*, N° 21 (7 de abril 2017), doi:10.18046/recs.i21.2275; Juan Sebastián Rojas, "From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in the Colombian Urabá Region" (tesis de maestría, Indiana University, 2013); Rojas, "Me siento orgullosa de ser negra y ¡que viva el Bullerengue!".

14. Pazos Cardenas, "Festivales afromusicales en estados-nación multiculturales".

Por otra parte, hay reflexiones sobre lo privado y lo público respecto a la apropiación de elementos culturales colectivos, la salvaguarda de tradiciones y prácticas musicales, marcos de mecenazgo que impactan los festivales y sobre los atributos simbólicos con los que se carga el tema de lo patrimonial en la conformación mítica de la nación colombiana. En esta línea, los estudios resaltan la importancia concedida por el gobierno a los eventos festivos, de la mano del turismo y las declaratorias patrimoniales como una muestra de la manera en que la cultura es usada como una herramienta al servicio de estrategias políticas. Desde allí se plantea que los festivales operan como vitrinas de las expresiones musicales, dancísticas y gastronómicas de una comunidad,¹⁵ pero al mismo tiempo se promueven como espacios de convivencia, de formación de públicos que pueden interpretar y valorar la cultura, y como productos de un mercado promovido desde la lógica del patrimonio (como se muestra más adelante para el caso del festival Petronio Álvarez, los festivales también pueden leerse como espacios de agencia de diversos actores).

De otro lado, se atiende a los procesos de transmisión del patrimonio que se generan en los festivales y la discusión sobre aquellas músicas que entran a ser consideradas patrimonio cultural de comunidades específicas. Estos trabajos analizan la manera en que los festivales ejercen un papel importante para el conocimiento y reconocimiento cultural, particularmente musical, y que eso ocurre gracias a que, de manera intencional o no, allí se generan diferentes instancias de transmisión de conocimiento, como lo señalan Sevilla (2018) y otros autores.¹⁶

Festivales e industrias culturales

En esta línea se encuentran trabajos que revisan la relación industria –cultura, evidenciando las tensiones concretas que esto genera y que tiene que ver con varios elementos. Por un lado, se debate sobre la tensión entre lo que significa la tradición y los procesos de innovación en estos escenarios, la prevalencia de valor simbólico sobre

15. Sobre este tema véase Lino Gil Jaramillo, Olga Pizano Mallarino y Luis Alberto Zuleta Jaramillo, *La fiesta, la otra cara del patrimonio: Valoración de su impacto económico* (Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004).

16. Véase *ibid.*; Osvaldo Granada Paz, “El carnaval: Fiesta y visualidad en la escuela. Experiencia colombiana en la enseñanza del patrimonio cultural”, en *Arte e Cultura Populares*, ed. Maria Angustias Ortiz Molina y Fernando José Sadio Ramos (Villa Nova de Foz-Coa: Simpósio Internacional Educação Música Artes Interculturais, 2012); Manuel Sevilla, “Transmisión de conocimiento sobre patrimonio cultural en dos festivales musicales”, *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, Vol. 30, N° 1 (10 de abril 2018): 88-103.

el valor de uso, la tendencia a entender los festivales como móvil de desarrollo económico, y las implicaciones de esta visión en las comunidades y en las políticas culturales.

De igual manera, algunos estudios se refieren a los procesos de masificación de la cultura y el acceso democrático a los bienes culturales, condición que incluye a los festivales musicales. Aquí se nota un interés por medir los impactos que este tipo de eventos logran alcanzar en las economías locales, desde una perspectiva que ve a los festivales como vectores generadores de diversas formas de riqueza en torno al patrimonio cultural, las economías creativas y los emprendimientos de interés para la sociedad en general.¹⁷ Sobre los excesos de esta mirada, comentan Ortiz y Moscoso lo siguiente:

Pero con todo, sería un error intentar contener el valor de las fiestas tradicionales en magnitudes de sus variables económicas, dado que los valores no mensurables de identidad, diversidad, participación y reconocimiento superan por mucho los aspectos económicos, siempre y cuando, la tradición de la festividad no haya sido perturbada sensiblemente por intereses comerciales o políticos, externos a las expectativas del pueblo festejante.¹⁸

Habiendo revisado algunas líneas de trabajo sobre los festivales en Colombia, pasamos ahora al análisis de un caso concreto donde, como se verá, confluyen varias de estas indagaciones.

El festival Petronio como instancia de agencia

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez se realiza en el mes de agosto en la ciudad de Cali (Colombia), desde el año 1997. El Petronio (como se le llama de forma coloquial) gira en torno a la interpretación de músicas tradicionales de comunidades afrocolombianas asentadas en distintos puntos de la subregión del Pacífico colombiano, una franja que se extiende al occidente del país entre la frontera con Ecuador y Panamá. Además del concurso musical (el eje del evento), los siete días de

17. Andrea Mordó et al., *Medición y caracterización*; Mateo Pazos Cárdenas, “Indústrias culturais ‘Afro-Pacíficas’: Encruzilhadas do multiculturalismo na cidade de Cali, Colômbia”, *Antipoda*, N° 24 (1 de enero 2016): 75-90; Consuelo Posada Giraldo, “Canción Vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales”, *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 10, N° 2 (2002): 69-79.

18. Willington .Ortiz Rojas y Fabio Moscoso Duran, “Gestión moderna, festivales y riqueza cultural”, en *Medición y caracterización del impacto económico y el valor social y cultural de festivales en Colombia* (Bogotá: Ediciones EAN, 2013).

programación incluyen la exhibición de comidas y bebidas tradicionales, artesanías, vestuario y productos de belleza, semilleros musicales de niños, y una agenda académica donde se discuten aspectos culturales de la región. Los costos de producción se financian en un alto porcentaje a través de fondos municipales, con una fracción a cargo de patrocinadores privados, el Ministerio de Cultura, organismos multilaterales como la Organización Internacional para las Migraciones (OIM), y una cuota de inscripción mínima de los expositores de cocinas, bebidas y artesanías.

Nos aproximaremos al festival Petronio Álvarez desde un concepto de agencia que desarrollamos a partir de la perspectiva de tres autores. Uno es el sociólogo Anthony Giddens, para quien la agencia es la capacidad que tiene un actor social de intervenir en el mundo en el que vive y modificar el estado y las condiciones de vida.¹⁹ Otro es el enfoque de la antropóloga Marilyn Strathern, quien hace énfasis en la necesidad de cualificar esas capacidades desde sus particularidades culturales, pues no son las mismas en todos los contextos ni hay una sola noción de agencia.²⁰ Finalmente, el sociólogo Norman Long plantea que la agencia precisa de instancias donde concretarse, específicamente redes sociales con “puntos nodales de interpretación e interacción” en los cuales se negocian los distintos significados de eventos, acciones e ideas.²¹ Con esto en mente, nos interesa indagar hasta qué punto el festival se ha constituido en una instancia donde algunos actores sociales han podido ejercer su agencia y de qué forma lo han hecho.²²

Curadurías de la tradición

El festival se inició en 1997 como resultado de la decisión de la Gobernación del Departamento del Valle del Cauca (cuya capital es Cali), en el marco del mencionado auge de la celebración de la diversidad cultural en Colombia.²³ Ese espíritu quedó

19. Anthony Giddens, *The Constitution of Society: An Outline of the Theory of Structuration* (Cambridge: Polity Press, 1984), 14.

20. Marilyn Strathern, “Knowing Power and being Equivocal: Three Melanesian Contexts”, en *Power and Knowledge. Anthropological and Sociological Approaches*, ed. R. Fardon (Edimburgo: Scottish Academic Press, 1985).

21. Norman Long, *Development Sociology: Actor Perspectives* (Londres: Routledge, 2001).

22. Estas inquietudes coinciden con las de algunos estudios ya mencionados en las líneas de festivales, identidad y tradición, y festivales y políticas culturales.

23. Sobre la celebración de la diversidad en músicas populares colombianas véase Manuel Sevilla, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Eduardo Cataño, *Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia* (Bogotá: Editorial Javeriana, 2014). Sobre la conexión de este proceso con el proyecto multicultural en Colombia véase Pazos Cárdenas “Festivales afromusicales en estados-nación multiculturales”.

plasmado en el objetivo general del primer reglamento: “estimular la creación, interpretación, difusión y proyección de la música del Pacífico colombiano y ecuatoriano a nivel nacional e internacional”.²⁴

Conceptualmente, el festival partió de una diferenciación entre “música vernácula del Pacífico” y “música popular nacional e internacional”. El gerente de cultura del departamento, Germán Patiño, recorrió la región costera para buscar agrupaciones musicales que quisieran participar en el primer evento. Encontraron que había muchas orquestas de ritmos bailables (salsa, en su mayoría), pero también agrupaciones de formatos tradicionales que estaban activas. Patiño convocó un poco de todo y organizó la programación bajo un esquema muy simple: un concurso de “orquestas” (las de música popular) y “conjuntos” (los de música tradicional), con premios colectivos e individuales a los intérpretes de instrumentos representativos (marimba de chonta, clarinete y voz). El balance de Patiño sobre esta decisión fue agríndice:

Las categorías de conjunto y orquesta no funcionaron y de eso nos dimos cuenta en el desarrollo del mismo festival, porque puso a competir en desigualdad de condiciones a grupos tradicionales con agrupaciones de música moderna electroacústica, llenos de requerimientos técnicos y con otra sonoridad.²⁵

A partir de la segunda edición, el concurso musical se organizó en tres modalidades: conjunto de marimba de chonta (con tambores y voces), conjunto de chirimía (con clarinetes, tambores y voces), y versión libre (fusión entre lo popular y géneros tradicionales del Pacífico). Este esquema fue modificado luego para atender la solicitud de una de las subregiones culturales del Pacífico. La distinción simple entre músicas tradicionales del sur del litoral y músicas tradicionales del norte (bastante problemática de por sí), había dejado por fuera a las músicas de violín, un género centenario muy activo entre las comunidades campesinas negras que viven en dos valles al suroccidente del país. Estas agrupaciones (que, al igual que las de las otras dos modalidades tradicionales, incluyen una base de percusión con tambores y semillas, y un esquema de voces responsorial) venían participando en el festival Petronio desde

24. Colombia, Gobernación Departamento del Valle del Cauca, *Reglamento del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez* (Cali, 18 de febrero 1997), 1.

25. Entrevista a Germán Patiño, (30 de julio de 2005, Magdalena SD, entrevistadora, Cali). Citado en Manuel Sevilla y Félix Domingo Cabezas Prado *Guía (incompleta) al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez 1997-2016* (Cali: Sello Editorial Javeriano, 2017).

1998 dentro de la modalidad libre, donde competían con las más variadas propuestas de fusión, en una clara omisión de la complejidad cultural de su universo sonoro. Por insistencia de líderes culturales de la región y académicos de universidades locales, en 2008 se creó la modalidad de violín caucano (en alusión al Departamento del Cauca, donde se ubican ambos valles). Sobre este cambio, el músico Álvaro Larrahondo afirmó en 2009:

La marimba [de chonta] fue escuchada por primera vez de manera masiva gracias al Petronio, y esperamos que lo mismo suceda con la música de los violines caucanos, que se escuche también gracias a este evento ... Nosotros estamos trayendo muestras y saberes al festival del Petronio Álvarez, y poco a poco nos vamos ganando un espacio, así, con mañita.²⁶

Con la expresión “mañita” el maestro Larrahondo se refiere a la cautela con la que las agrupaciones de violín supieron sortear las críticas de muchos participantes de las otras dos modalidades tradicionales (en especial, la de marimba): unos atacaban la música (que era desafinada, que sonaba sin cuerpo, que sonaba a música andina) y otros atacaban la autenticidad de los intérpretes como representantes de la cultura del Pacífico. Hoy los grupos de violín sobresalen como un ejemplo de formación de jóvenes intérpretes en su región y de innovación en sus propuestas escénicas.

Esta lógica de “toma y dame” en los procesos de curaduría ha sido una constante y ha tenido múltiples escenarios dentro del festival, como las sesiones de los comités (conceptual, académico y de música), los encuentros de selección de artistas (zonales), foros con portadores de tradición, y sesiones entre miembros de las colonias de migrantes, delegados del Ministerio de Cultura, funcionarios de la Alcaldía de Cali, y representantes de organismos multilaterales como la OIM. En la actualidad el Petronio se ha transformado y el reglamento aprobado en conjunto para el 2020 refleja una mirada más amplia y comprehensiva, como vemos en su misión (“fomentar, promover y dar a conocer las músicas y la cultura del Pacífico colombiano”) y el objetivo general

26. Damián A. Chaves López, “Relatoría II Encuentro de Investigación sobre Músicas Tradicionales del Pacífico Sur, 13 Festival Petronio Álvarez y Programa La Ruta de la Marimba” (13 de agosto de 2009).

(que hoy habla de “la salvaguarda de la cultura y las músicas tradicionales [del Pacífico colombiano]”).²⁷

Nodo de comunidades de práctica

Las expectativas sobre el potencial económico del festival también fueron establecidas desde su fundación, como vemos en uno de los objetivos del reglamento de 1997: “Brindarle al Valle del Cauca un gran evento cultural de carácter popular que sirva como fuente de atracción a visitantes y genere nuevos desarrollos turísticos”.²⁸

Esto se ha cumplido en la muestra culinaria y artesanal, pero no en lo relacionado con la música.²⁹ Los invitados a la “Noche internacional” y a la final reciben pago, no así los concursantes, que deben costear el transporte de ida y vuelta a sus regiones (la organización se hace cargo de sus gastos en Cali). Los testimonios de los participantes nos revelan que los costos del traslado exceden sus fondos (incluso para los que ganan premios), y muchos deben tomar préstamos para cubrirlos. Desde este punto de vista, el festival no puede considerarse como una fuente de ingresos significativa en el circuito de las músicas del Pacífico, con excepción de algunas agrupaciones que de manera reiterada son invitadas y de músicos con responsabilidades individuales dentro del montaje. En cuanto a la inserción en la industria musical, el festival Petronio no cuenta con una estrategia sostenida para la promoción de los artistas hacia circuitos del mismo estilo y, por lo tanto, esa expectativa tampoco se ha cumplido.

En contraste, el festival sí se ha consolidado como un espacio de referencia dentro de la comunidad de producción y disfrute de músicas del Pacífico. Un ejemplo es la red de zonales. En los inicios, la inscripción al festival era abierta y, literalmente, los cupos se llenaban con quienes estuvieran primero en la fila para entregar la documentación en Cali. Esto dejaba por fuera a grupos de localidades remotas que no tenían las mismas oportunidades de comunicación que los participantes en las ciudades. En 2010 se crearon las zonales, una serie de encuentros en distintos puntos del país donde se seleccionan las agrupaciones que irán al festival (en 2019 hubo 44 clasificados

27. Alcaldía de Santiago de Cali – Secretaría de Cultura. Resolución 4148.030.21.1.914.000047. Cali, 21 de febrero 2020.

28. Estas inquietudes coinciden con las de algunos estudios ya mencionados acerca de los festivales e industrias culturales, con interés en las tensiones entre las nociones de valor simbólico y valor de uso, y la tendencia a entender los festivales como móvil de desarrollo económico.

29. Véase Luis Fernando Aguado, Alexis Arbona y Sebastián López, *Estudio de caracterización de la cultura del Pacífico como bien económico y cultural. Caso: XXII Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez 2018* (Cali: OIM, 2019).

en total). Hay varios indicadores importantes aquí: la base y diversidad de participantes en las zonales ha crecido con los años, se han generado espacios de discusión sobre el sentido del festival y el estado de las músicas del Pacífico, y cada zonal es el resultado de un esfuerzo conjunto entre gestores y funcionarios locales, y delegados de la organización del festival. En la práctica, se trata de una red a lo largo de la cual se mueven recursos, críticas, propuestas y, por supuesto, música. Esa red no existía hace 24 años.

Otro ejemplo son las escuelas y organizaciones en numerosos puntos del Pacífico colombiano centradas en la interpretación, composición y montaje de puestas en escena. No son instituciones que dependan del festival Petronio para su funcionamiento, pero sí incluyen dentro de sus objetivos la participación en sus diferentes espacios de forma gradual: los nuevos integrantes van al Petronito (una muestra para niños con la que abre el festival), los de experiencia mediana participan en las zonales, y los mayores, como Wisman Tenorio (Fundación Changó) y Nidia Góngora (Fundación Canalón), son figuras reconocidas que han sido ganadores y que hoy jalonan sus respectivos procesos. En palabras de Tenorio: “Yo vine por primera vez al Petronio [en] el 2005, cuando todavía era un niño y cuando los muchachos del municipio solo querían hacer rap. Hoy, en 2016, vengo como ganador del 2015 y a compartir mi experiencia de maestro”.³⁰

Consideraciones finales

La mirada que aquí hemos hecho sobre el Festival Petronio Álvarez permite constatar dos puntos principales sobre el proceso de festivalización de prácticas musicales. Por una parte, vemos cómo las posturas iniciales de unos “actores fuertes” eventualmente fueron renegociadas y ajustadas en una dinámica de “toma y dame” con músicos participantes y otros actores asociados: el concurso de orquestas fue reemplazado por un evento centrado en las agrupaciones tradicionales, y la distinción simplista entre Pacífico norte y Pacífico sur se reformuló para incluir a los violines caucanos. Así visto, el festival abrió espacios nuevos para la construcción de narrativas propias por parte de actores sociales que no tenían esas posibilidades antes y, en clave

30. Manuel Sevilla, “Transformaciones musicales en el Festival Petronio Álvarez (Cali-Colombia)”, 2016, en https://www.youtube.com/watch?v=XUBVNHBWwHk&list=PLzjOiFQT_z5sllMWKWeyKZ_l9qoRGqtBh&index=1. Ver minuto 09:40.

de los conceptos de Giddens y Strathern, es una instancia donde se amplía el margen de agencia para que esos actores incidan sobre sus propias condiciones de vida. Esto también permite cuestionar la idea simplista —e incluso condescendiente— de que la relación en los festivales de este tipo es sistemáticamente desigual y que los artistas y sus comunidades de base están condenados a asentir.

Por otro lado, el fortalecimiento de las zonales y los procesos de formación contrasta con la débil dinámica económica: las músicas del Pacífico van mejor que sus ventas. En palabras del músico y productor Iván Benavides, protagonista del movimiento musical de los años noventa, las músicas tradicionales precisan de comunidades de disfrute y práctica que las mantengan vivas, y el festival Petronio acoge a varias de esas comunidades. Así las cosas, en clave del concepto de Long, el festival no es un punto de llegada sino un nodo dentro de una red en la cual se puede concretar la agencia de los actores sociales, tanto de los músicos que llegan como de los migrantes que los reciben y otros sectores de comunidades receptoras.³¹ El potencial de esto en términos de transformación de relaciones entre actores sociales e incluso en la reconfiguración de espacios dentro de las ciudades ya ha sido documentado en otros contextos como Indonesia (la escena de músicas independientes en Bali) y el llamado Norte Global.

Con esto en mente, nuestra invitación final para los lectores interesados es a explorar una perspectiva menos centrada en lo que los festivales “le han hecho” a las prácticas musicales y más en lo que las personas hacen con los festivales.

Bibliografía

- Aguado, Luis Fernando, Alexis Arbona y Sebastián López. *Estudio de caracterización de la cultura del Pacífico como bien económico y cultural. Caso: XXII Festival de Música Del Pacífico Petronio Álvarez 2018*. Cali: OIM, 2019.
- 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.
- Bennett, Andy, Ian Woodward y Jodie Taylor. *The Festivalization of Culture: Celebration, Identity and Politics*. London: Ashgate, 2014.

31. Paola Andrea Cano Molina, “Balsadas y arrullos. Rituales de interacción y energías emocionales en las fiestas patronales de las Colonias del Pacífico sur en Cali, Colombia” (tesis de doctorado, Universidad de Alicante, 2019); y Paola Andrea Cano Molina, “Sonoridades Pacíficas en la historia de Cali. Prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980” (tesis de maestría, Universidad del Valle, 2012).

- Cano Molina, Paola Andrea. “Balsadas y arrullos. Rituales de interacción y energías emocionales en las fiestas patronales de las Colonias del Pacífico sur en Cali, Colombia”. Tesis de doctorado, Universidad de Alicante, 2019.
- . “Sonoridades Pacíficas en la historia de Cali. Prácticas sonoras tradicionales del Pacífico sur colombiano en Cali a partir de 1980”. Tesis de maestría, Universidad del Valle, 2012.
- Carbó Ronderos, Guillermo. “Tambora y festival: Influencias del festival regional en las prácticas de la música tradicional”. *Huellas. Revista de La Universidad Del Norte*, N° 58-59 (2000): 2-14.
- Carrasquilla Baza, Deibys. “Representaciones e identidades en el Caribe Colombiano: El rescate de las tradiciones en los festivales musicales”. *Revista Encuentros*, Vol. 15, N° 3 (19 de marzo 2017): 56-68.
- Castañó López, Juan Fernando. “Estudio de caso del Festival Invasión 2008-2013: La gestión de la música underground local desde el espacio público de Medellín”. Tesis de maestría, Universidad de Antioquia, 2014.
- Chaves López, Damián A. “Relatoría II Encuentro de Investigación sobre Músicas Tradicionales del Pacífico Sur, 13 Festival Petronio Álvarez y Programa La Ruta de la Marimba”. 13 de agosto 2009.
- Colombia, Alcaldía de Santiago de Cali – Secretaría de Cultura. Resolución 4148.030.21.1.914.000047 “Por medio del cual se reglamenta la XXIV versión del Festival de música del pacífico Petronio Álvarez en todos sus componentes y se dictan otras disposiciones”. Cali, 21 de febrero 2020.
- Colombia, Gobernación Departamento del Valle del Cauca. *Reglamento del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez*. 1-2. Cali, 18 de febrero 1997.
- Colombia, Departamento Administrativo de Planeación del Valle del Cauca. *Plan de Desarrollo del Departamento del Valle del Cauca Periodo 1995-1997*. Cali, 16 de junio 1995.
- Escobar Camposi, Juan Carlos. “Los festivales y el refuerzo de la Tambora”. *INMediaciones de La Comunicación*, Vol. 10, N° 10 (2015): 35-51.
- Gil Jaramillo, Lino, Olga Pizano Mallarino y Luis Alberto Zuleta Jaramillo. *La fiesta, la otra cara del patrimonio: Valoración de su impacto económico*. Bogotá: Convenio Andrés Bello, 2004.
- Gonzáles, Marcos. “Bogotá, escenario de un carnaval”. En *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, ed. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin, 171. Medellín: La Carreta Social, 2006.
- Granada Paz, Osvaldo. *El carnaval: Fiesta y visualidad en la escuela. Experiencia colombiana en la enseñanza del patrimonio cultural*. En *Arte e Cultura Populares*, eds. Maria Angustias Ortiz Molina y Fernando José Sadio Ramos. Villa Nova de Foz-Coa: Simpósio Internacional Educação Música Artes Interculturais, 2012.
- Gutiérrez Sierra, Edgar J., y Elisabeth Cunin, eds. *Fiestas y carnavales en Colombia: La puesta en escena de las identidades*. Bogotá: La Carreta Editores, 2006.
- Hafstein, Valdimar Tr. “Intangible Heritage as a Festival; Or, Folklorization Revisited”. *The Journal of American Folklore*, Vol. 131, N° 520 (2018): 127-149.

- Long, Norman. *Development Sociology: Actor Perspectives*. London: Routledge, 2001.
- Lozano Mancera, Natalia. “Entre la música y la resistencia: En busca del reconocimiento en el Festival Petronio Álvarez”. *Revista Encuentros*, Vol. 15, Nº 3 (17 de marzo 2017). doi:10.15665/re.v15i3.1086.
- Miñana Blasco, Carlos. “Entre el folklóre y la etnomusicología. 60 años de estudios sobre la música popular tradicional en Colombia”. *A Contratiempo. Revista de música en la cultura*, Nº 11 (2000): 36-49.
- Morales Espinosa, Reiner. “Entre la fiesta y el desorden: El Festival de Música Del Caribe 1982-1996. Lazos identitarios e interculturales”. En *La fiesta: Estudios sobre fiesta, nación y cultura en América y Europa*, ed. Marcos Herrera y Nicolás González Pérez, 832-52. Bogotá: Intercultura, 2018.
- Mordó, Andrea et al. *Medición y caracterización del impacto socioeconómico y el valor social y cultural de festivales en Colombia*. Bogotá: Ediciones EAN, 2013.
- Morris de la Rosa, Alejandro. “Música e identidad: Etnicidad en la significación musical del carnaval de Riosucio (Caldas, Colombia)”, Tesis de maestría, Universidad de los Andes, 2010.
- Négrier, Emmanuel. “Festivalization: Patterns and Limits”. En *Focus on Festivals: Contemporary European Case Studies and Perspectives*, ed. Chris Newbold, Jennie Jordan, Franco Bianchini y Christopher Maughan, 18-27. Oxford: Goodfellow Publishers, 2015.
- Ocampo, Javier. *Las Fiestas y el folclor en Colombia*. Bogotá: El Ancora Editores, 1985.
- Ochoa Escobar, Federico. “La cumbia en el Carnaval de Barranquilla: Construcción de un metarrelato”. *Revista Encuentros*, Vol. 15, Nº 3 (19 de marzo 2017). doi:10.15665/re.v15i3.1097.
- Ortiz Rojas, Willington, y Fabio Moscoso Duran. “Gestión moderna, festivales y riqueza cultural”. En *Medición y caracterización del impacto económico y el valor social y cultural de festivales en Colombia*, ed. González, et al. Bogotá: Ediciones EAN, 2013.
- Otero Ortega, Alfredo. “El porro, la cumbia y la gaita en los carnavales del Caribe Colombiano”. *Arquitectura +*, Vol. 2, Nº. 3 (2017): 4-6.
- Pazos Cárdenas, Mateo. “Festivales afromusicales en estados-nación multiculturales: Análisis en paralelo de México y Colombia”. *Revista CS*, Nº 21 (7 de abril 2017). doi:10.18046/recs.i21.2275.
- . “Indústrias culturais ‘Afro-Pacíficas’: Encruzilhadas do multiculturalismo na cidade de Cali, Colômbia”. *Antipoda* 2016, Nº 24 (1 de enero 2016): 75-90. doi:10.7440/antipoda24.2016.05.
- Pérez Herrera, Manuel Antonio. *El son de negro en Santa Lucía y área del canal del dique*, 2da. ed. Barranquilla: Grafimpresos Donado, 1996.
- . “Festival Son de Negro, un laboratorio de prácticas y saberes”. En *La fiesta: Estudios sobre fiesta, nación y cultura en América y Europa*, ed. Marcos Herrera y Nicolás González Pérez, 870-91. Bogotá: Intercultura, 2018.
- Posada Giraldo, Consuelo. “Canción Vallenata: Entre la tradición y los intereses comerciales”. *Estudios de Literatura Colombiana*, Vol. 10, Nº 2 (2002): 69-79.

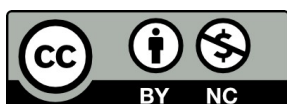
- Richards, Greg. *The festivalization of society or the socialization of festivals? The case of Catalunya, in Cultural Tourism: Global and Local Perspectives*. Nueva York: The Haworth Press, 2007.
- Rojas, Juan Sebastián. “From Street Parrandas to Folkloric Festivals: The Institutionalization of Bullerengue Music in The Colombian Urabá Region”. Tesis de maestría, Indiana University, 2013.
- . “‘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 (2012): 139-157.
- Sevilla, Manuel. “Transmisión de conocimiento sobre patrimonio cultural en dos festivales musicales”. *Apuntes. Revista de Estudios Sobre Patrimonio Cultural*, Vol. 30, Nº 1 (10 de abril 2018): 88-103.
- . “‘Todos somos ganadores’: Producción cultural y ‘éxito’ en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali, Colombia)”. En Ponencia para el XVI Congreso de Antropología en Colombia y V Congreso Asociación Latinoamericana de Antropología. Bogotá, 7 de junio 2017.
- . “Transformaciones musicales en el Festival Petronio Álvarez (Cali-Colombia”. Documental Radial (2016), publicado el 19 febrero, 2017. Minuto 09:40 https://www.youtube.com/watch?v=XUBVNHBWwHk&list=PLzjOiFQT_z5sllMWKWeyKZ_l9qoRGqtBh&index=1
- Sevilla, Manuel y Félix Domingo Cabezas Prado. *Guía (incompleta) al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez 1997-2016*. Cali: Sello Editorial Javeriano, 2017.
- Sevilla, Manuel, Juan Sebastián Ochoa, Carolina Santamaría y Carlos Eduardo Cataño. *Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana, 2014.
- 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.
- Vignolo, Paolo. “Las metamorfosis del carnaval. Apuntes para la historia de un imaginario”. En *Fiesta y carnavales en Colombia. La puesta en escena de las identidades*, ed. Edgar Gutiérrez y Elizabeth Cunin, 17-41. Medellín: La Carreta Social, 2006.

De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios

Claudio F. Díaz

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 81-106

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

De Cosquín a San Antonio. Festivales de verano y discursos identitarios

En el presente trabajo propongo abordar las relaciones entre cuatro festivales realizados en Córdoba (Argentina) que han sido importantes en la construcción de narrativas identitarias diferentes, pero profundamente articuladas entre sí. Mi propósito es mostrar que si bien cada uno de estos eventos es diferente, y, si se quiere, único, todos ellos forman parte de una misma trama, que arraiga en un mismo proceso social; y, por lo tanto, sus singularidades se comprenden mejor si se los piensa en sus relaciones. Me refiero al Festival Nacional de Folclore de Cosquín, el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda, el Festival Cosquín Rock, y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Cada uno de estos eventos llegó a ser un rito anual cuyo centro es la música popular, en dos variantes que con el transcurso del tiempo han llegado a tener gran legitimidad en la Argentina: el rock y el folclore. Las particularidades de los festivales analizados, pero también sus vinculaciones profundas, se comprenden mejor si se relacionan con el lugar fundamental que han tenido esos dos campos de la música popular en las disputas simbólicas por la identidad nacional.

Palabras clave: festivales, identidades, música popular, rock, folclore.

From Cosquín to San Antonio. Summer festivals and identitarian discourses

The aim of this paper is to study the relationship between four festivals that take place in Córdoba (Argentina) and have been important in the construction of identitarian narratives which, though different, are deeply interrelated. My purpose is to demonstrate that although each one of these events can be seen as unique, all of them are part of the same system stemming from the same social process; therefore their singularities are better understood by thinking in their relationship. I am referring to the Cosquín National Folklore Festival, La Falda Argentinian Contemporary Music Festival, Cosquín Rock Festival and the San Antonio de Arredondo National Culture Encounter. Each of them has become an annual rite with its center on popular music in two variants that have gained legitimation in Argentina with the passing of time: Rock and Folklore. The particularities of the analyzed festivals, but also their deep relationships, are better understood when related to the fundamental place of those two fields of popular music in the symbolic struggles to shape national identity.

Keywords: festivals, identities, popular music, rock, folklore.

1. Introducción

En la Provincia de Córdoba (Argentina) se ha desarrollado, desde la segunda mitad del siglo XX, una serie de festivales que tienen como centro a la música popular. Festivales dedicados a géneros diversos, con formas organizativas diferentes, con distintos tipos de relación con los pobladores de las localidades en las que se realizan y con las instituciones oficiales, pero con algunas características comunes. Se llevan a cabo en localidades del interior provincial, especialmente en la zona serrana y durante la temporada de verano, se han mantenido en el tiempo y ya forman parte del perfil turístico de la provincia. Valgan como ejemplos el Festival Nacional de la Doma y el Folclore, que tiene lugar en Jesús María desde 1965; el Festival Nacional/Internacional de Peñas, que se realiza en Villa María desde 1968; o el Encuentro Anual de Colectividades, que se hace en Alta Gracia desde 1987.

Esa tradición festivalera se vincula, claro está, con el turismo como una de las principales actividades económicas de la provincia. Pero no sólo con eso. Hay una trama cultural más profunda que ha llevado a hablar de Córdoba como una “ciudad de frontera”, a pesar de su situación mediterránea,¹ en la medida en que la ciudad ha sido un punto de arraigo de culturas diferentes, zona de flujos, de intersecciones, punto de contacto y de confluencia. En principio Aricó se refería a una zona de contacto, hacia fines del siglo XIX, entre el influjo modernizador proveniente de Buenos Aires y una periferia latinoamericana de la que Córdoba también era parte. Pero esa zona de contactos y flujos no hizo más que profundizarse en el siglo XX, en la medida en que ha sido y sigue siendo una ciudad en la que confluyen trabajadores y estudiantes de diferentes procedencias, habida cuenta de su tradición universitaria e industrial, su ubicación mediterránea y su febril actividad cultural y política.

En el presente trabajo propongo abordar las relaciones entre cuatro festivales que forman parte de esta serie, y que han tenido una importancia sustantiva en la construcción de narrativas identitarias diferentes,² pero profundamente articuladas entre

-
1. Francisco Aricó, “Los intelectuales en una ciudad de frontera”, en *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. 3, Nº 7 (1997): 155-161.
 2. Simon Frith, “Música e identidad”, en *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay (Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores, 2003), 181-213; Ricardo Kaliman, (comp.), *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural* (Villa María: Eduvim, 2013); Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, en *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*, ed. Ana María Dupey (Buenos Aires: Archivo Digital, 2018), 99-119.

sí. Mi propósito es mostrar que si bien cada uno de estos eventos es diferente, y, si se quiere, único (en cuanto a sus modalidades, sus formas organizativas, sus rasgos emotivos y sus construcciones identitarias), todos ellos forman parte de una misma trama, que arraiga en el mismo proceso de cambios políticos, sociales y culturales, que atravesó la Argentina desde mediados del siglo XX; y, por lo tanto, sus singularidades se comprenden mejor si se los piensa en sus relaciones. Me refiero al Festival Nacional de Folclore de Cosquín (1961 hasta la actualidad), el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda (1980-1992), el Festival Cosquín Rock (2001 hasta la actualidad), y el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo (1991 hasta la actualidad). Cada uno de estos eventos llegó a ser un rito anual cuyo centro es la música popular, en dos variantes que con el transcurso del tiempo han llegado a tener gran legitimidad en la Argentina: el rock y el folclore. Las particularidades de los festivales analizados, pero también sus vinculaciones profundas, se comprenden mejor si se relacionan con el lugar fundamental que han tenido esos dos campos de la música popular en las disputas simbólicas por la identidad nacional.

El análisis que propongo entre estos cuatro eventos le otorga una especial importancia a una tensión que los atraviesa y que, en términos sociológicos, podría considerarse constitutiva de todos los campos organizados alrededor de la producción y consumo de lo que Bourdieu llamó “bienes simbólicos”. Según este autor, lo que caracteriza a los bienes simbólicos es su doble naturaleza, puesto que son, al mismo tiempo, significación y mercancía. Eso da lugar a una estructura de los campos de producción cultural que se caracteriza por la oposición entre un “polo de producción restringida”, que aglutina a quienes ponen el acento en los valores propiamente artísticos (como quiera que sean definidos), y un “polo de producción ampliada” que aglutina a quienes ponen el acento en el valor comercial, buscando un público lo más amplio posible.³ Esta oposición es, claro está, excesivamente esquemática, puesto que la realidad está llena de matices y combinaciones diversas. Pero es interesante para pensar una tensión que forma parte de las condiciones de producción y recepción tanto del rock como del folclore, y que permite explicar algunos rasgos de estos festivales, de sus narrativas identitarias y de las relaciones que mantienen entre sí. El análisis que propongo, entonces, es un recorrido entre estos cuatro eventos que tiene en cuenta

3. Pierre Bourdieu, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura* (Buenos Aires y Córdoba: Aurelia Rivera, 2003).

permanentemente esa tensión, que se expresa, incluso, en los diferentes modos de procesar la metáfora del “viaje” que implica siempre la asistencia a cualquiera de ellos.

2. Festivales. Entre el ritual y la mercancía

Si algo caracteriza a los festivales de música popular es que tienen algo de ritual, algo de celebración colectiva, algo de liturgia. En el festival se instauran un tiempo y un espacio *otros* que, a la manera de las celebraciones religiosas, permiten distinguir lo *sagrado* de lo *profano*.⁴ Se trata de un corte en la marcha normal del tiempo (por eso suelen hacerse siempre en la misma fecha), una separación de ciertos espacios y fundamentalmente, la celebración de la pertenencia a una comunidad, la integración del *yo* a un *nosotros* que se define por oposición a un *otro* que no forma parte del ritual.⁵ Por eso en los festivales se expresan ciertas narrativas identitarias al mismo tiempo que la celebración ritual es clave para producir y reproducir esas identidades.⁶ Por otra parte, se ha señalado que, en tanto espacio/tiempo festivo, estos eventos recuperan algunos de los rasgos que Bajtín describió en relación con el carnaval:⁷ ciertos niveles de permisividad, la suspensión (hasta cierto punto) de las jerarquías sociales, ciertos niveles de ampliación de la tolerancia.⁸ Por eso los festivales favorecen el desarrollo de fuertes corrientes emotivas que pueden resultar transformadoras en términos subjetivos⁹ y generar “articulaciones identitarias” específicas.¹⁰ En los discursos de los organizadores y asistentes a los festivales que analizamos en este artículo, esa dimensión mítico/ritual marcada por una fuerte afectividad es una presencia

4. Hay toda una tradición que estudia la marcación de ciertos espacios “sagrados” que permiten celebraciones identitarias. Ver por ejemplo Durkheim, 1968 y Eliade, 1978. Más recientemente se ha retomado ese tipo de análisis en referencia a eventos de música popular. Ver por ejemplo Andy Bennett e Ian Woodward. “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014), 11-27; y Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja editor, 2005) 221-282.

5. Sobre esta cuestión ver: Juan Sebastián Rojas E., “From Street *Parrandas* to Folkloric Festivals: the Institutionalization of *Bullerengue* Music in the Colombian Urabá Region” (tesis de maestría, Department of Folklore and Ethnomusicology, Indiana University, 2013).

6. Frith, “Música e identidad”, 210; David Hesmondhalgh, *Por qué es importante la música* (Buenos Aires, Barcelona, México: Paidós, 2015), 131-178.

7. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Madrid: Alianza Editorial, 1988)

8. Andy Bennett e Ian Woodward, “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”.

9. Michelle Duffy, “The Emotional Ecologies of Festivals”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014) 229-250.

10. Pablo Vila, “Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now”, en *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, ed. Pablo Vila (Lanham, Boulder, Nueva York, Londres: Lexington Books, 2017), 1-39.

permanente: se habla del “duende” o de la “magia” del festival de Cosquín; la página oficial del Cosquín Rock menciona una y otra vez el “mito” y en los testimonios se pone en primer lugar el encuentro ritual; también sobre el Festival de La Falda se destaca su carácter de “mito” marcado por la nostalgia; y los asistentes al Encuentro de San Antonio centran sus relatos en los abrazos y en esa dimensión afectiva y ritual.¹¹

Pero por otro lado, los festivales de música popular se rigen también por la lógica del espectáculo. Se trata de enormes espectáculos masivos que, sin perder los rasgos de celebración, se organizan alrededor de la circulación y el consumo de ciertas mercancías culturales, particularmente la música. Se ha señalado que las músicas populares se caracterizan por su relación simbiótica con la industria cultural y su tendencia a la masividad.¹² En el caso de estos festivales, se ponen en tensión las relaciones entre las necesidades estrictamente locales (puesto que se desarrollan en pequeñas localidades serranas), el desarrollo nacional de los campos respectivos,¹³ y las complejas articulaciones de dichos campos con la industria del espectáculo a escala global. Y en los casos que nos ocupan, las necesidades locales tienen que ver, básicamente, con el turismo, es decir una actividad centrada en el tiempo libre, el entretenimiento y el consumo.

Así pues, en la bibliografía existente sobre el Festival Nacional de Folclore de Cosquín hay amplia coincidencia en que su comienzo estuvo vinculado a la necesidad de fomentar el turismo.¹⁴ Así como otros festivales folclóricos se habían articulado con las industrias locales (la industria vitivinícola en Mendoza, la industria azucarera en Tucumán),¹⁵ Cosquín necesitaba fomentar el turismo para modificar una narrativa identitaria que la vinculaba con los hospitales destinados al tratamiento de la tuberculosis que habían sido el motor de su actividad desde 1900 hasta 1947. La creación de un festival aparecía como una apuesta por modificar esa situación y hacerse

11. En la página oficial del Encuentro, la sección dedicada a la historia del evento se refiere a sus comienzos con el título: “Los primeros abrazos”. <http://www.encuentrosanantonio.com.ar/>

12. Juan Pablo González, “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”, *Revista musical chilena*, Vol. 55, N° 195 (2001): 38-64.

13. Para un mayor desarrollo del concepto de campo para el análisis de la música popular ver Pierre Bourdieu, *Respuestas. Para una antropología reflexiva*. (Ciudad de México: Grijalbo, 1995); Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, (Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009).

14. Jane Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín, el festival Nacional de Folklore argentino* (Buenos Aires: Ed. Dunken, 2016); Juan Alberto Molina, *El libro de Cosquín. 1961-1985*. (Córdoba, Arg.: Ed. El Oeste, 1986).

15. Oscar Chamosa, *Breve Historia del Folklore Argentino* (Buenos Aires: Edhasa, 2012).

parte del desarrollo turístico de la región.¹⁶ Antes de llegar a convertirse en una instancia clave en la lucha por establecer los criterios de la “autenticidad” folclórica, el Festival Nacional de Folclore fue pensado como un espectáculo para atraer turistas.¹⁷

Algo similar ocurrió con el Festival Argentino de Música Contemporánea de La Falda. Esta localidad está vinculada al turismo desde su formación alrededor del Hotel Edén,¹⁸ que abrió sus puertas al público por primera vez en el verano de 1898/1899 y dio lugar, en 1913, a los primeros loteos a partir de los cuales se fue formando un pueblo vinculado a la actividad turística.¹⁹ El desarrollo de la infraestructura hotelera de la zona se vio favorecido por las políticas de turismo social impulsadas por el gobierno peronista entre 1947 y 1952.²⁰ Para 1980 la localidad contaba con un anfiteatro en el que se realizaba la Fiesta Nacional del Tango, y con una infraestructura apropiada para recibir un público masivo. Por otra parte, las políticas represivas de la dictadura militar (1978-1983) habían hecho disminuir drásticamente la cantidad de recitales de rock y no se habían vuelto a realizar grandes festivales desde principios de los años 70.²¹ Había, pues, una vacancia, y hacer un festival en una localidad alejada parecía ser una posibilidad que se articulaba con la necesidad del municipio de desarrollar el turismo. De hecho, el principal apoyo que tuvieron los organizadores desde la primera edición, fue la Secretaría de Turismo local, que veía en el evento la posibilidad de promocionar la ciudad a nivel nacional.²²

El Festival Cosquín Rock lleva ese nombre porque en los primeros años se convocó en la Plaza Próspero Molina de Cosquín, el mismo lugar en el que se realiza el Festival Nacional de Folclore. Según el testimonio de uno de sus organizadores y actual dueño de la marca,²³ la idea surgió de Julio Mahárbiz, quien durante años fue el locutor oficial del Festival de Folclore y un difusor muy importante de ese tipo de música. Para Mahárbiz, que había tomado la concesión de la Plaza a mediados de 2000, la cuestión

16. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 38-46.

17. Molina, *El libro de Cosquín. 1961-1985*, 84.

18. Para mayor información sobre el Hotel Edén: <http://edenhotellafalda.com/>

19. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*. (La Falda: Edición del autor, 2016), 15.

20. Gabriela Falco, “El fomento del turismo social en La Falda-Huerta Grande, Córdoba”, en *VII Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas y XXI Jornadas de Geografía de la UNLP* (La Plata: Universidad Nacional de la Plata, 2019). Disponible en: [http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct_topic_view?b_start:int=20&-C=\) 1-16](http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct_topic_view?b_start:int=20&-C=) 1-16).

21. Pablo Vila, “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”, en *Los nuevos movimientos sociales*, ed. E. Jelin, (Buenos Aires: CEAL, 1985).

22. Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 21.

23. Volveré sobre Cosquín Rock como *marca* más adelante.

era hacerla funcionar y seguir atrayendo turistas más allá de las “nueve lunas” del festival,²⁴ y veía que el rock, por su masiva aceptación entre los jóvenes, podía ser un polo de atracción. A pesar del rechazo local, que terminó motivando su traslado a la Comuna de San Roque, el objetivo de atraer turistas y generar ingresos para la localidad, se cumplió ampliamente.²⁵

El Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, es un contraejemplo sumamente interesante. El Primer Encuentro se realizó en diciembre de 1991, impulsado por un grupo de artistas jóvenes vinculados al mundo del folclore, en su mayoría músicos y bailarines.²⁶ Dicho evento, al menos en parte, se constituyó *como oposición y alternativa* a lo que había llegado a ser el Festival Nacional de Folclore de Cosquín, fundado 30 años antes. Desde entonces el Encuentro de San Antonio ha venido afirmando su carácter ritual, que se repite todos los años en diciembre. Un ritual que expresa esa zona de producción cultural que he llamado “folclore alternativo” y que se ha desarrollado en tensión con algunos de los aspectos que han llegado a ser dominantes en Cosquín.²⁷ A diferencia de los festivales que mencioné antes, en el Encuentro de San Antonio la lógica del espectáculo ha sido reducida al mínimo puesto que se ha eliminado casi por completo la *forma mercancía*.²⁸ En el Encuentro los artistas no cobran, el público no paga y las fronteras entre unos y otros tienden a diluirse, puesto que es común ver a los artistas realizando tareas diversas (cocinar, cavar zanjás, atender el mostrador), y a parte del público que participa en acciones artísticas durante el evento.²⁹ Y como la mayoría de los asistentes acampan (también gratuitamente) en el mismo predio en que se realiza el Encuentro, el impacto turístico es más bien modesto. Aunque muy distintos entre sí, estos cuatro eventos forman parte de una misma trama, que intentaré describir en el próximo apartado.

24. Desde sus comienzos el Festival de Cosquín dura nueve noches, denominadas “nueve lunas”.

25. José Palazzo, *Cosquín Rock* (Córdoba, Arg.: Pilar & Agustina, Ediciones literarias clandestinas, 2009), 23.

26. Florencia Páez, Natalia Díaz y Claudio Díaz, *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. (Villa María: Eduvim, 2012).

27. Claudio Díaz, “Folclore alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia”, en *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*, ed. Ricardo Costa y Danuta T. Mozjeko (Villa María: Eduvim, 2015), 161-208.

28. Karl Marx, *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. (Madrid: Siglo XXI Editores, 2010).

29. Florencia Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)” (tesis de maestría, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2015).

3. Festivales, nombres e identidades

a) De Cosquín a La Falda

La descripción de esa trama no puede sino empezar por el Festival Nacional de Folclore de Cosquín. No sólo porque es, cronológicamente, el primero de esta serie, sino porque su peso simbólico lo convirtió en una matriz en la que los demás se referencian, aunque sea en oposición. Dados los límites de este artículo, intentaré dar cuenta, muy brevemente, de las razones de ese peso simbólico.

Más allá de la necesidad inicial de atraer turistas, lo cierto es que Cosquín vino a ocupar un espacio vacío y rápidamente mostró ser algo que el campo del folclore necesitaba: un espacio *en el interior* que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal. Pero no fue sólo eso. Como espacio de consagración, Cosquín se convirtió también en un lugar de expresión de todas las tensiones, contradicciones y disputas propias del campo, y lo sigue siendo hasta hoy.³⁰ Simbólicamente, el valle serrano cordobés, donde se aloja el festival, se transfiguró en el espacio del gran “encuentro de la provincianía”.³¹ Y para eso, la localidad reunía dos características que se articulaban muy bien con las necesidades de desarrollo del campo: estaba en el interior, y en un lugar que el turismo social había convertido en punto de confluencia de provincianos de todas partes durante el verano.³² Esas dos características son importantes porque se articulaban muy bien con la narrativa identitaria que venía siendo predominante en el campo del folclore y que privilegiaba el interior provinciano por sobre la urbe moderna.

En la Argentina (como en otros países latinoamericanos), el folclore se ha ido cargando, desde principios del siglo XX, de un conjunto de significados y valores que lo vinculan con una versión de la *identidad* colectiva, que arraiga, a su vez, en una determinada idea de los orígenes de la nación.³³ Los estudios actuales del folclore argentino coinciden en que esos significados y valores fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que a principios del siglo XX elaboró un discurso que

30. Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, 99-119.

31. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*, 110.

32. En las sierras de Córdoba se encuentran emplazados una gran cantidad de hoteles y colonias de vacaciones sindicales.

33. Claudio Díaz, “Introducción”, en Dossier: *Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, ed. Claudio Díaz, *Revista RECIAL*, Vol. 10, N° 16 (2019): 1-11. Disponible en: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>.

vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo,³⁴ con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. Al desarrollarse el folclore como un cierto tipo de espectáculo, esto es, como un campo de producción dentro de la música popular, encontró en el nacionalismo cultural, y en las investigaciones y recopilaciones de los folclorólogos su fuente de valor y legitimidad. No se trataba (y no se trata) de simples canciones y danzas. Se trata de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar la identidad nacional. Pero una identidad nacional que tiene su centro en la figura del gaucho y en los estilos de vida rurales y provincianos. En la música popular el folclore fue, al interior, lo que el tango fue a Buenos Aires. Por eso, desde el primer momento, el festival se presentó como festival “Nacional” del folclore, tanto por el alcance interprovincial que se pretendía darle como por su anclaje en ese imaginario de nación. Y eso fue rápidamente aceptado, e incluso rubricado por un decreto presidencial que en 1963 instituyó la última semana de enero como “Semana Nacional del Folclore” y convirtió a Cosquín en su capital.³⁵

Ahora bien, en los años 60 la cuestión de la identidad nacional tenía una gran capacidad de interpelación. Y se podría afirmar que la sigue teniendo. Las ideas de “patria” y “nación” eran entonces, y lo siguen siendo, una parte sustantiva de las disputas simbólicas,³⁶ y esto se debe, además de la dinámica propia de los procesos culturales y políticos en la Argentina, a la persistente situación de colonialidad de los países latinoamericanos.³⁷ Lo cierto es que en tiempos del crecimiento del Festival Nacional de Folclore, es decir, hasta el comienzo de la dictadura en 1976, las disputas por el sentido de “patria” y “nación” adquirieron mucha importancia y alcanzaron un

34. En la Argentina el adjetivo “criollo” remite por un lado a los españoles nacidos en América a los que se les atribuye el protagonismo en las guerras de la independencia, y por otro al gaucho, grupo social producto del mestizaje y centro de la construcción identitaria nacionalista. Sobre la influencia del nacionalismo en el folclore ver: Diego Madoery, “Estudios sobre el folclore musical argentino”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 17 (2017): 15-38. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/issue/view/15>; Ricardo Kaliman, *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui* (Córdoba, Arg.: Comunicarte, 2004); Oscar Chamosa, *Breve historia del folclore argentino*; Ana María Dupey, *Cosechando todas las voces. Folclore, identidades y territorios*; Carlos Molinero, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)* (Buenos Aires: Ed. Ross, 2012).

35. Juan Alberto Molina. *El libro de Cosquín (1961-1985)*.

36. Claudio Díaz, “Introducción”. En Dossier: *Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, 1-19.

37. Aníbal Quijano, “Colonialidad del poder y clasificación social”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, 2007), 93-126.

fuerte dramatismo, paralelo al dramatismo que alcanzaban las luchas políticas.³⁸ Las ideas nacionalistas de cuño oligárquico que habían sido la primera fuente de legitimidad del folclore, eran desafiadas en esos años por un nacionalismo popular de raigambre peronista que proponía la “liberación nacional”, y por una corriente de izquierda que tuvo amplia difusión y dio lugar, entre otras cosas, al nacimiento del Movimiento Nuevo Cancionero.³⁹ Hacia mediados de los 70 también hubo en el folclore expresiones de un nacionalismo autoritario vinculado a lo que Andrés Avellaneda ha llamado “discurso de represión cultural”.⁴⁰ Una de las razones de la trascendencia del Festival, es que se convirtió en lugar de expresión de esas disputas: por su escenario pasaban (y se consagraban) figuras tan disímiles como Mercedes Sosa y Los Chalchaleros, Roberto Rimoldi Fraga y Los Huanca Hua, Jorge Cafrune y Hernán Figueroa Reyes. Por eso cada verano, Cosquín captaba la atención. Por eso llegar a Cosquín era un anhelo para tantos músicos. Incluso para los rockeros.

Es sabido que el primer intento de hacer un festival de rock de alcances nacionales en el interior ocurrió, precisamente, en la plaza Próspero Molina de Cosquín, un mes antes del comienzo de la dictadura, el 20 de febrero de 1976. Según el testimonio de su organizador, Mario Luna, la idea provino de Luis Alberto Spinetta, uno de los grandes referentes del rock argentino.⁴¹ Según Luna, Spinetta manifestó su *deseo* de tocar en Cosquín. Para ese tiempo, la represión ya estaba haciendo estragos y muchos artistas de la corriente renovadora del folclore tenían problemas para tocar. La reflexión de Luna ante el deseo de Spinetta es interesante:

El festival de Cosquín estaba vaciado, ya no era el festival que era antes, *no estaban los músicos de vanguardia ... y no era más un ámbito donde la juventud iba todos los años*. Pero cuando el Flaco me dice eso me madura la idea que yo ya

38. La violencia política se fue intensificando hacia fines de los 60 y alcanzó su máxima expresión durante la dictadura.

39. Claudio Díaz, “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”, 99-119. Sobre las diferencias emotivo afectivas entre esas dos corrientes ver Carlos Molinero y Pablo Vila, *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. (Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016).

40. Andrés Avellaneda, “El discurso de represión cultural (1960-1983)”, *Revista Escribas. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*, N° 3 (2006): 31-45).

41. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 198-199.

tenía, esta música va a reemplazar al folklore mediocre que se estaba haciendo, esto es mucho más original⁴²

El festival de rock se hizo, duró un solo día, convocó a diez mil jóvenes,⁴³ pero no volvió a realizarse por mucho tiempo porque, según el organizador, fue “boicoteado por todo el mundo”.

Me detuve en esta anécdota porque es ilustrativa de las complejas relaciones entre el folclore y el rock en la Argentina. Si para Spinetta el escenario de Cosquín era objeto de deseo, es porque a los rockeros la cuestión nacional también los interpelaba. Las contribuciones del rock en la formación de un imaginario de nación son complejas y contradictorias, pero sirven para entender la importancia de ese imaginario en la cultura argentina. En principio la expresión “rock nacional”, que durante muchos años se impuso como modo dominante de autonominación por parte de los rockeros, constituye una suerte de oxímoron que hay que historizar para comprender. La música rock es parte importante de la industria cultural y, como tal, se ha desarrollado en el marco del proceso de globalización capitalista y ha contribuido a él. Pero por otro lado se constituyó como un movimiento de la juventud que desafió una parte importante de las reglas y convenciones del mundo adulto y generó una matriz de sentido que ha permitido pensarlo como un movimiento libertario, como una cultura de rebeldía juvenil a escala planetaria.⁴⁴ Ese impulso universalizante y su capacidad de interpelación hizo que en diferentes países se dieran formas de apropiación particulares, según la especificidad de los respectivos procesos sociales.

En el caso de la Argentina esa apropiación y resignificación estuvo marcada por las disputas simbólicas de los años 60 y 70 en las que, como ya vimos, las luchas por la significación de la patria eran centrales. En principio, el rock generó rechazos entre los cultores de músicas populares desarrolladas localmente (como el folclore y el tango), justamente por su carácter “extranjerizante”, que se manifestaba tanto en los aspectos sonoros como en la lengua.⁴⁵ Pero tempranamente la adopción de la lengua nacional

42. Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de Rock*, 199. (Cursivas mías).

43. Esa convocatoria implica un lleno total de la plaza, que por ese entonces tenía 10.000 localidades. En la actualidad tiene 12.000 porque se han agregado tribunas. Si se consideran las nueve lunas, y se agregan las peñas que rodean al festival, eso da una idea de su masividad.

44. Fabio Salas, *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock* (Santiago de Chile: LOM ediciones 1998); Sergio Pujol, *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, (Rosario: Homo Sapiens 2007).

45. Un desarrollo más sistemático sobre la cuestión de las lenguas del rock en América Latina puede encontrarse en Claudio Díaz, “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”, en *A tres*

produjo un cambio. Con esa lengua fueron entrando en las composiciones de los rockeros, lugares, ambientes y tradiciones culturales específicas, modos de nombrar y de ver las cosas que fueron expandiendo los primeros núcleos temáticos y procedimientos poéticos en las letras.⁴⁶ Y también empezaron a entrar en los procedimientos compositivos sonoridades de músicas populares locales (principalmente el tango y el folclore) que le fueron dando ese carácter “nacional” al rock.

Ahora bien, las características propias del universo de sentido que construyeron los pioneros del rock nacional, los enfrentaba con el imaginario de la patria que se había desarrollado con el discurso de represión cultural, que tuvo fuerte presencia durante la dictadura de Onganía y que coincidió con el momento en el que se produjo su emergencia.⁴⁷ Quizás la forma más explícita de ese rechazo puede verse en la letra de “Botas locas”, uno de los últimos temas de Sui Generis: “Los intolerantes no entendieron nada / ellos decían guerra, yo decía no gracias / Amar a la patria bien nos exigieron / *si ellos son la patria, yo soy extranjero*”. Del mismo modo desde los sectores autoritarios se visualizaba al rock como parte de lo que amenazaba su concepción de cultura y como vehículo de infiltración ideológica.⁴⁸ Pero ese lugar de extrañeza con relación al nosotros construido en el discurso autoritario, no eliminaba la interpelación de lo nacional, que excedía largamente ese discurso. De hecho, esa interpelación impulsó a los rockeros a acercarse a las sonoridades del folclore porque, como ya vimos, esas sonoridades expresaban también otros imaginarios de patria, en disputa con el que se imponía como dominante. La existencia de la corriente renovadora del folclore y su manera alternativa de significar la patria hizo posible una primera vía de cruces del rock y el folclore.⁴⁹ Algunos músicos de rock escuchaban y valoraban a Yupanqui, Mercedes Sosa y al Cuchi Leguizamón, entre otros. Y algunos folcloristas habían empezado a incorporar elementos sonoros provenientes de universos cercanos al

bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano, ed. Albert Recasens y Christian Spencer (Madrid: SEACEX, 2010), 219-227.

46. A tal punto que para Blanco y Scaricaciottoli las letras de rock son parte de la literatura argentina. Ver Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli, *Las letras de rock en la Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1982-2001* (Buenos Aires: Colihue, 2014).

47. Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja Editor, 2005).

48. Andrés Avellaneda, “El discurso de represión cultural (1960-1983)”; Pablo Vila, “Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil”.

49. Claudio Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

rock, como los arreglos vocales del Chango Farías Gómez, la introducción de bajo, guitarra eléctrica y batería en algunos temas del Cuarteto Zupay, o las fusiones de Eduardo Lagos.⁵⁰ Es decir, que entre ese folclore “de vanguardia” que mencionaba Mario Luna como “ausencia” en el Festival de Folclore de Cosquín en esos años oscuros, y el rock, había afinidades, se construían puentes. Algunos ejemplos: A fines de los sesenta Luis Alberto Spinetta compuso la zamba que fue grabada como “Barro tal vez” en su disco *Kamikaze* (1982). A principios de los setenta, Gustavo Santaolalla estableció una relación con Leda Valladares, que lo llevaría a interesarse por los materiales folclóricos y a incorporar una serie de ritmos y de instrumentos, principalmente del noroeste, en los discos de Arco Iris. En la película *Rock hasta que se ponga el sol*, de Aníbal Uset (1973), Litto Nebbia interpreta un aire de zamba (“Si no son más de las tres (El bohemio)”) acompañado por Domingo Cura. En 1978 León Gieco grabó su primer chamamé (“Cachito el campeón de Corrientes”).

Mario Luna, quien sería el organizador del Festival de La Falda, en su programa radial llamado “Alternativa”, era justamente un impulsor de esas afinidades y puentes.⁵¹ El programa se emitía por Radio Universidad desde 1974,⁵² y se destacaba por la difusión de rock nacional. Pero no difundía sólo esa música. Mario Luna había conducido en 1966 otro programa de radio, en LV2, en el que difundía ese folclore “de vanguardia” que lo había deslumbrado en su juventud. Teniendo en cuenta estos antecedentes, es posible comprender el nombre que se le puso al Festival de la Falda como una toma de posición estratégica.⁵³ Desde su primera edición en el verano de 1980 se llamó Festival Argentino de Música Contemporánea. Aunque popularmente se lo llamara Festival de Rock de la Falda, la idea era más amplia. El calificativo “argentino” muestra la ambición de trascender lo local, de alcanzar, al menos, el área de

50. Juliana Guerrero, “Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 125-142. Disponible en: <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/219>.

51. Según Mario Luna: “la música progresiva (o rock, como la llamaríamos después), estaba muy ligada para mí con la ideología del folklore. Y de esos músicos folkloristas con ideas fuertes no había quedado uno en tiempos militares. Entonces me dije ¿por qué no hacer el festival en la cuna de los escenarios de folklore?”. En “Mario Luna volvió a la radio tras ser padre a los 71: reflexiones sobre el karma”, *La voz del Interior*. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020. <https://vos.lavoz.com.ar/medios/mario-luna-volvio-la-radio-tras-ser-padre-los-71-reflexiones-sobre-el-karma>.

52. Había empezado en LV3 un año antes. Se siguió emitiendo hasta 1989.

<https://www.facebook.com/121740937935789/posts/416293755147171/>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

53. Según el enfoque Bourdiano, todo acto de nominación es una toma de posición en el marco de un campo.

cobertura de la radio. Pero evidencia también que en plena dictadura, con un discurso oficial que se había apropiado violentamente de los significados de patria y nación, la cuestión nacional seguía interpelando. Pero se trataba del deseo de una patria *otra*, de un país *otro*. Según la crónica de Néstor Pousa, la última noche de la primera edición del festival, terminó con León Gieco cantando “En el país de la libertad”.⁵⁴

b) De San Antonio a Cosquín

En diciembre de 1991, once años después del primer Festival de La Falda y mientras se preparaba el último, se realizó el Primer Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Como dije más arriba, este evento se desarrolló en parte en oposición y como alternativa al Festival de Cosquín. Y esa idea de oposición y alternativa se expresa en principio en el nombre elegido. No se trataría de un “Festival”, sino de un “Encuentro”. Según lo señalado más arriba en los festivales conviven su aspecto ritual y su carácter de espectáculo. Esto explica esa tensión, constitutiva del campo del folclore entre quienes ponen el acento en los valores artísticos y los que priorizan el valor comercial.⁵⁵

Si bien estas tensiones no pueden resolverse porque son constitutivas del campo, el trabajo reciente de Jane Florine (2016) muestra que en el transcurso de las décadas el peso relativo del aspecto comercial se fue haciendo cada vez mayor en Cosquín.⁵⁶ La presencia de los sellos discográficos y las radios desde el principio, el interés y la cobertura de la prensa desde fines de los sesenta, la programación a cargo de productoras privadas y la incidencia de la televisión a partir de los ochenta, contribuyeron a acentuar ese aspecto. Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folclore dando lugar a un sistema de

54. La primera edición del festival convocó a 12.000 personas, lo que equivalía prácticamente a la población estable de La Falda. En las siguientes ediciones la convocatoria creció y se fueron agregando noches, dadas las dimensiones limitadas del anfiteatro. Esas convocatorias masivas que en algunas ediciones desbordaron a los organizadores dieron lugar a algunos disturbios, y eso está relacionado con el rechazo de gran parte de la población local. Ver: Néstor Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 25.

55. Claudio Díaz, “Música popular, investigación y valor”, en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, ed. Rubén López Cano y Juan Francisco Sans (Caracas: CELARG, 2011), 195-215.

56. Florine, *El duende musical y cultural de Cosquín*, 51-102.

“estrellas” que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del noventa con la aparición del llamado “folclore joven”.⁵⁷

Para quienes iniciaron el Encuentro de San Antonio, ese peso exagerado del aspecto comercial desvirtuaba el rito del encuentro y la celebración identitaria. Y limitaba las búsquedas estéticas y culturales.⁵⁸ La palabra “Festival” condensaba, para ellos, esos significados. En contraposición, el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo intentó limitar al máximo ese aspecto. Por eso se organizó desde el principio sin el apoyo de *sponsors* ni del Estado, sin la participación de representantes del mundo del espectáculo y en oposición a las distintas formas de espectacularización dominantes, como las gigantografías con fotos o nombres de artistas, o los horarios especiales en las grillas para los más convocantes.⁵⁹ En ese sentido es interesante recuperar una frase que repiten los diferentes referentes del Encuentro de San Antonio como parte del relato identitario que lo define: “Las estrellas, a los festivales”.⁶⁰ Eso explica, por ejemplo, que en el Encuentro no se publica la grilla de artistas, de manera que nadie sabe quién va a tocar ni en el escenario de la noche ni en el del mediodía.⁶¹ De ese modo se intenta que los artistas salgan del lugar del estrellato. La idea del Encuentro es priorizar lo ritual sobre el espectáculo, las búsquedas artísticas sobre lo comercial. Esa decisión implicó desde los comienzos el desarrollo de dos estrategias clave: por un lado la eliminación de la *forma mercancía* en cuanto a la circulación y el consumo de las obras. Los artistas (músicos, bailarines, poetas, *performers*, cuentacuentos, etc.) no cobran por su participación. De hecho, para muchos artistas hasta significa un “gasto” la participación en el Encuentro. Por otro lado, esto ha significado el desarrollo de una forma organizativa fuera de lo común para garantizar el

57. Natalia Díaz, “La argentinidad al palo: el folklore en los años 90”, en *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, ed. Claudio Díaz (Córdoba, Arg.: Recovecos, 2015), 52-72.

58. Desde el punto de vista de estos artistas tener como principal objetivo el éxito comercial impedía relacionarse con otras tradiciones populares que quedaban relegadas por las modas impuestas por las discográficas. El Encuentro, en consecuencia, se convirtió en el lugar de expresiones culturales vinculadas a las raíces afro o de los pueblos originarios, a hibridaciones con distintas músicas y danzas de Latinoamérica como así también de diferentes colectivos en lucha contra la megaminería o contra la violencia de género, por sólo nombrar algunas.

59. A pesar de eso con el tiempo el Encuentro fue ganando masividad. En la edición de 2018 los organizadores calcularon unas 15.000 personas. Esa masividad llevó a los organizadores a la necesidad de “repensarse” y a la adopción de estrategias como la eliminación del escenario de la noche en 2019. Ver www.encuentrosanantonio.com.ar. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

60. Florencia Páez, Natalia Díaz y Claudio Díaz, *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (Villa María: Eduvim, 2012).

61. En el Encuentro hay un escenario que funciona durante la noche, y otro más pequeño que funciona al mediodía, durante un multitudinario almuerzo comunitario.

evento cada año.⁶² Estas dos estrategias han dado como consecuencia algunas prácticas características, como la movilidad de roles. Así, es común encontrar a los artistas cavando zanjas cuando se avecina una lluvia, o colaborando en la cocina, y también es común para distintas personas que asisten al Encuentro, “devenir” artistas en su transcurso, sin serlo profesionalmente.

Pero la recuperación del aspecto ritual no es lo único en juego. El Encuentro es también un espacio de disputas por la definición legítima del folclore, y por lo tanto de los significados de nación y patria.⁶³ Todos los relatos coinciden en que los comienzos del Encuentro fueron el resultado de las búsquedas comunes de un conjunto de artistas que hacia fines de los ochenta y principios de los noventa se mostraban disconformes con las tendencias hegemónicas en el campo del folclore.⁶⁴ Esas búsquedas tuvieron una traducción espacial en la construcción de circuitos alternativos a las agendas festivaleras, de modo que se dio lugar a una especie de “nomadismo” y a la generación de encuentros culturales en distintos lugares del interior. El resultado fue la creación de una red que tomó el nombre de Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA).⁶⁵ El antecedente más inmediato de esta organización fue la Alternativa Musical Argentina (AMA), que empezó como un ciclo de recitales iniciado por el grupo Magma de Paraná en 1984, pero rápidamente creció convocando a muchos músicos que coincidían en caracterizar su propuesta como “alternativa” tanto en cuanto a la forma de producción como al contenido artístico.⁶⁶ En cuanto al primer aspecto se reivindicaba la producción independiente y la autogestión. En cuanto al segundo, se proponía una construcción cultural opuesta a la que había instalado la dictadura y se apelaba a la construcción popular de una memoria y de un proyecto colectivo. Los encuentros de AMA fueron creciendo con la participación de artistas como “El Cuchi” Leguizamón, “El Chango” Farías Gómez, Jorge Marziali, Enrique Llopis, Raúl Carnota, Rudy y Nini Flores, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Jorge Fandermole, Fernando Barrientos, Juan Falú, Posdata, Ariel Borda, el Dúo Coplanacu y más tardíamente, Raly Barrionuevo. Esta lista

62. Para un análisis detallado de las formas organizativas gestadas en el Encuentro, ver Florencia Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)”.

63. Se atribuye a uno de los asistentes al Encuentro una frase que hoy hasta los organizadores hacen propia “El Encuentro es el país en el que me gustaría vivir, por tres días”.

64. Páez, Díaz y Díaz, *Bailar en San Antonio*.

65. Páez, “Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)”.

66. Claudio Díaz, “Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba”, en *La selva, la pampa y el ande. Vías interiores en la cultura argentina*, ed. Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy (Santiago del Estero: EDUNSE, 2019), 267-296.

de nombres no es casual. Muchos de ellos estaban siendo parte de una serie de acercamientos muy significativos entre el rock y el folclore, que se habían acelerado desde el retorno a la Argentina de Mercedes Sosa en 1982.⁶⁷ Por esos mismos años, Posdata, banda cordobesa de rock, estaba alcanzando trascendencia nacional por su consagración en el Festival de La Falda. El Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo estaban empezando a convertirse en referentes del circuito de las peñas universitarias de Córdoba y con el tiempo lo serían del Encuentro de San Antonio.

Todo este entramado de relaciones se había profundizado a través del MAPA y está en el origen del Encuentro. En ese período, los universos de sentido del rock y del folclore se habían contagiado mutuamente. Las culturas *underground*, la búsqueda de espiritualidades alternativas, la crítica a la civilización tecno-industrial y la perspectiva ecologista, se fueron encontrando con los mundos populares rurales, con las tradiciones regionales. Las herencias de los pueblos originarios y los afrodescendientes, negadas por el folclore oficial, encontraban un nuevo lugar. Y todo ese movimiento de préstamos y cruces se veía no sólo en la música y las letras, sino también en las formas de bailar y vestir. Para los pobladores de las sierras y para los folcloristas nacionalistas, esos artistas y su público eran “*hippies*”. Tanto como los artistas y el público del Festival de la Falda.

Según los testimonios recogidos por Néstor Pousa, ese espíritu *hippie* era uno de los aspectos que más valoraban algunos músicos y parte del público que asistía a La Falda en los primeros años. Es decir, un modo de hacer las cosas que privilegiaba el encuentro, el intercambio, el deseo de estar juntos por sobre la organización profesional del espectáculo. En palabras de Edelmiro Molinari:

Era muy divertido el Festival de La Falda en aquella época, había una ingenuidad y una especie de inocencia en general que era absolutamente natural, que venía desprendiéndose de la época de Woodstock, y eso se notaba en la gente de todos lados. Creo que después todo se transformó un poco y se comercializó mal, pero en ese momento fue maravilloso.⁶⁸

67. Claudio Díaz, “Alta Fidelidad. El rock, el folclore... y Mercedes Sosa”, *Ecos del Folklore, Revista de la Academia Nacional del Folklore*, N° 3 (2019): 37-43.

68. Pousa, *La Falda en tiempo de rock*, 40.

Entre el público de esos primeros años, estaba José Palazzo, quien muchos años después organizaría el Cosquín Rock. En sus palabras, Cosquín Rock empezó en la cena con Julio Mahárbiz en casa de su padre, y también en La Falda ⁶⁹.

El nombre de este festival requiere una reflexión. Como ya dije, el festival se hizo los primeros años en la plaza Próspero Molina. Por lo tanto era necesario establecer el vínculo con la localidad, porque la idea era atraer el turismo joven después de las “nueve lunas” del folclore, pero al mismo tiempo marcar una diferencia: este sería un festival de rock. Ya no aparecería en el nombre el calificativo “nacional”. De hecho el nombre “rock nacional” prácticamente había dejado de usarse, o en todo caso refería más bien a un período de la historia del rock en la Argentina. Tampoco aparece esa apertura hacia otros géneros que implicaba la idea de “música contemporánea” en el nombre del Festival de La Falda. El rock por sí mismo garantizaba una fuerte convocatoria. Aún así, en su relato Palazzo insiste en lo arriesgado de la apuesta, porque para 2001 la identificación de Cosquín con el folclore era una marca de identidad. Y de hecho hubo mucha gente, incluso artistas, que se opusieron. Pero para los artistas de rock la idea seguía siendo desafiante, principalmente porque en algunos grupos, como Divididos, el acercamiento al folclore era muy marcado.

Sin embargo el festival se hizo en la ciudad por pocos años. El rechazo de los ciudadanos de Cosquín hacia el público rockero fue creciendo (tal como había ocurrido en La Falda). En palabras de Palazzo “Éramos un elemento extraño y no querido en Cosquín. Casi como un tumor”.⁷⁰ Desde 2005, el festival se realizó en la Comuna de San Roque, en un predio entre el lago y la montaña adquirido por la empresa organizadora. Pero conservó el nombre. El mismo año, la Municipalidad de Cosquín habilitó la Plaza para otro festival de rock, organizado por Jorge Guinzburg, que se llamó Siempre Rock. Pero Palazzo y su empresa habían registrado el nombre. De manera que el festival inició su proceso de deslocalización; había devenido una *marca*.

De hecho, la Comuna de San Roque no fue su última sede. Durante los años de realización en ese sitio, se desarrolló un conflicto judicial con un vecino que reclamaba por la usurpación de parte de los terrenos en los que se hacía el festival. En 2010 la justicia le dio la razón,⁷¹ por lo que los organizadores buscaron otra sede y la

69. José Palazzo, *Cosquín rock*, 312.

70. *Ibid.*, 93.

71. Para mayor información ver <https://stripteasedelpoder.com/2015/02/el-rockero-del-poder/#.XuJARdRKg2w>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

encontraron no lejos de allí, en el aeródromo de la localidad de Santa María de Punilla.⁷² Pero el nombre siguió siendo Cosquín Rock, una marca ya deslocalizada. Y ese proceso se completó a partir de 2017, cuando se inició el proceso de transnacionalización. Según la página oficial del festival:

Desde 2017 recorreremos distintos países generando un gran intercambio cultural y artístico. La expansión del festival logró instalar nuestro espíritu en numerosos países, donde el público puede disfrutar de un encuentro único entre bandas argentinas y de distintas partes del mundo. Sumamos cada vez más seguidores y experiencias al festival más auténtico y convocante. ¡Se vienen nuevas aventuras llenas de música por todo el mundo!⁷³

Según la información de la página, Cosquín Rock ya se ha realizado en Chile (2018), Bolivia (2017), Perú (2017), Colombia (2017, 2018), México (2017, 2018, 2019), EEUU (2019). Y se anuncia la “próxima parada” en España en agosto de 2020, aunque es poco probable que se realice en forma presencial por la situación de la pandemia de COVID 19. Sin embargo, la misma página ya está anunciando una versión online. Es decir, Cosquín Rock en la actualidad es una marca, con un funcionamiento deslocalizado, similar a otros festivales como por ejemplo Lollapalooza o Rock in Río.

4. Palabras finales. Festivales y viajes

Por diferentes que parezcan el desarrollo y la evolución de los eventos analizados, estos casos son pensables en el marco de los dos aspectos constitutivos de los festivales de música popular que planteamos al principio: encuentro ritual, celebración identitaria, y al mismo tiempo, espectáculo. Por un lado, se trata de eventos que se rigen por una lógica comercial. Por más que los discos y las canciones sean una mercancía particular, su producción está orientada al consumo, y cuanto mayor sea ese consumo más exitosas son, y más reconocidos son los artistas que las crean. La publicidad, el gran despliegue técnico de los escenarios, la construcción de la imagen de los artistas y de cierta mística de los festivales, apuntan a generar el consumo masivo. Pero por otro lado, tanto para los seguidores de rock como para los del folclore, esas

72. La convocatoria de Cosquín Rock ha mantenido una tendencia al crecimiento. De los 20.000 asistentes que en la primera edición desbordaron la plaza Próspero Molina, a los más de 100.000 de la edición 2020.

73. Página oficial de Cosquín Rock: <https://www.cosquinrock.net/>. Última fecha de acceso: 20 de junio de 2020.

músicas son mucho más que mercancías, porque están vinculadas a una narrativa identitaria, como he intentado mostrar. Algunos de los rasgos descriptos de cada uno de estos festivales se inscriben ya como posibilidad en esas narrativas, en los universos de sentido del rock y del folclore.

Quisiera cerrar este artículo con una reflexión sobre una metáfora que tiene un peso simbólico importante en ambos campos. Se trata del *viaje*. En el caso del rock argentino, un conjunto de canciones muy representativo de su etapa fundacional, tiene al viaje como principal programa narrativo.⁷⁴ En general, se trata de un viaje desde un mundo de anti-valores, representado simbólicamente por la ciudad, hacia un mundo de valores representado por el campo, el sur, algún lugar lejano, o por la carretera misma como transposición ideal de un deseo de libertad. En plena dictadura, cuando empezó el Festival, ir a La Falda era, antes que nada, un viaje. “Chicas y muchachos nos esperan allá” decía la canción de Almendra “Rutas argentinas” que se usaba en la promoción.

Susan Luckman ha hecho algunas observaciones interesantes sobre la espacialidad en los festivales a cielo abierto. Según ella este tipo de eventos empiezan en realidad con el viaje mismo. Como ocurre en la literatura y en las películas de carretera, tan caras al mundo del rock, el viaje nunca es sólo espacial, sino también un proceso de autodescubrimiento. En ese viaje, en ese peregrinar hacia un lugar fuertemente marcado se va creando una suerte de comunidad, lo que Victor Turner llamó *communitas* espontánea.⁷⁵ Pero además, para el mundo rockero era importante que fuera lejos, en las sierras, en el campo, espacios valorados como símbolos de libertad. Un lugar y algunos días “fuera de la ley” como decía una vieja canción del grupo Los gatos.⁷⁶

Aún cuando Cosquín Rock ha llegado a ser una marca deslocalizada, esos sentidos siguen completamente vigentes. Desde la primera edición, los organizadores señalaban que había gente de todas partes. “Se podía hacer un censo de Ushuaia a la Quiaca”, dice Palazzo parafraseando a León Gieco.⁷⁷ En los años posteriores, cuando se mudó a la Comuna de San Roque, se promocionaba destacando la locación, a cielo

74. Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (Unquillo: Narvaja Editor, 2005).

75. Susan Luckman, “Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals: Doofs as Journey”, en *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Griffith University: Australia, 2014), 195.

76. Sobre las relaciones del rock y la Ley, ver: Claudio Díaz, *Libro de viajes y extravíos*, 180-190.

77. Palazzo, *Cosquín Rock*, 18.

abierto, entre la montaña y el lago. Y esa idea se mantiene hasta el día de hoy, porque el aeródromo de Santa María de Punilla también está al pie de la montaña. En los videos institucionales de los últimos años que pueden verse en la página oficial, se enfatiza el emplazamiento y la llegada del público al predio, con sus banderas identificatorias de lugares de origen. Pero además, desde que se hizo internacional, es el propio festival el que viaja, el que gira, como si fuera una banda de rock. Cosquín Rock no ha dejado de ser un ritual identitario, aunque sea un espectáculo, un negocio, una marca. Y como tal, se mueve, viaja en el mundo del capitalismo global.

El viaje también ocupa un lugar importante en la narrativa identitaria del folclore. Pero es otro tipo de travesía. En primera instancia es el viaje de los migrantes internos, signado por la pérdida del “pago”. El folclore fue, en su etapa fundacional, la práctica del provinciano cantor que con su canto, recupera simbólicamente el pago perdido.⁷⁸ También es el viaje solitario de los oficios rurales. El arriero, el jangadero, el peón golondrina. El viaje mítico de Atahualpa Yupanqui, es otra de sus formas cargadas de sentido. Don Atahualpa es el viajero que, a contramano de la corriente migratoria, se interna en las soledades rurales para conocer la vida y las prácticas de los humildes, las artes olvidadas, para rehacerlas en su poesía y su música. Y también es el que viaja por el mundo dándolas a conocer. Cosquín, simbólicamente, sintetizó todos esos viajes. El valle serrano se convirtió en lugar de peregrinación anual de provincianos de todas partes que van a reencontrarse con esa historia, con esas artes olvidadas. Durante las nueve lunas del festival se instaura un espacio/tiempo otro en el que la música, las danzas, la gastronomía, las artesanías, la vestimenta, todo está orientado a una celebración identitaria que arraiga en esa historia. Pero al mismo tiempo la Plaza Próspero Molina y el escenario Atahualpa Yupanqui son los espacios donde se alza la voz para llevar ese canto a toda la nación y al mundo. De ahí que, desde el principio se transmitió por radio y desde hace ya muchos años por la televisión abierta. La lógica del espectáculo está profundamente imbricada con el deseo de defender una identidad nacional que, por uno u otro motivo, siempre se siente amenazada.

Al Encuentro de San Antonio también se viaja. Y los géneros musicales que se escuchan y se bailan coinciden ampliamente con los del Festival de Cosquín. Sin embargo, se trata de otro viaje y de una narrativa identitaria alternativa. La gente que llega de todos lados acampa en el mismo predio que, a la manera de lo que señala Susan

78. Díaz, *Variaciones sobre el ser nacional*.

Luckman,⁷⁹ se marca ritualmente.⁸⁰ Al haberse eliminado la forma mercancía, es necesario un gran trabajo colectivo, un proceso de apropiación y participación en las tareas cotidianas que refuerza el espíritu comunitario. En los talleres culturales que se desarrollan durante el día aparece una agenda de preocupaciones en las que puede apreciarse esa amplia zona de coincidencias entre el mundo del folclore y el mundo del rock: tradiciones populares y defensa del medioambiente, pueblos originarios y lucha contra la megaminería, aprendizaje de danzas folclóricas y bibliotecas populares. Para quienes asisten al Encuentro, se trata de “El país en el que quisiera vivir, por tres días”. Y algunos, más veteranos, piensan en aquel “país de la libertad”, que cantaba León Gieco en La Falda, hace tantos años.

Bibliografía

- Aricó, Francisco. “Los intelectuales en una ciudad de frontera”. En *Tramas para leer la literatura argentina*, Vol. 3, Nº 7 (1997): 155-161.
- Avellaneda, Andrés. “El discurso de represión cultural (1960-1983)”. *Revista Escribas. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba*, Nº 3 (2006): 31-45.
- Bajtin, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- Bennett, Andy e Ian Woodward. “Festival Spaces, Identity, Experience and Belonging”. En *The Festivalization of culture*, editado por Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 11-27. Griffith University: Australia, 2014.
- Blanco, Oscar y Emiliano Scariaciotoli. *Las letras de rock en la Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1982-2001*. Buenos Aires: Colihue, 2014.
- Bourdieu, Pierre. *Respuestas. Para una antropología reflexiva*. Ciudad de México: Grijalbo, 1995.
- . *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires y Córdoba: Aurelia Rivera, 2003.
- Chamosa, Oscar. *Breve Historia del Folklore Argentino*. Buenos Aires: Edhasa, 2012.
- Díaz, Claudio. *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor, 2005.
- . *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2009.

79. Susan Luckman, “Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals”, 197.

80. Sobre la marcación ritual del espacio en el Encuentro de San Antonio ver Páez, Díaz y Díaz, *Bailar en San Antonio*.

- . “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina”. En *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, ed. Albert Recasens y Christian Spencer, 219-227. Madrid: SEACEX, 2010.
- . “Música popular, investigación y valor”. En *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*, ed. Rubén López Cano y Juan Francisco Sans, 195-215. Caracas: CELARG, 2011.
- . “Folklore alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia”. En *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*, ed. Ricardo Costa y Danuta T. Mozjeko, 161-208. Villa María: Eduvim, 2015.
- . “El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas”. En *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*, editado por Ana María Dupey, 99-119. Buenos Aires: Archivo Digital, 2018.
- . “Introducción”. En *Dossier: Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina*, ed. Claudio Díaz. *Revista RECIAL*, Vol. 10, Nº 16 (2019): 1-11. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/recial>.
- . “Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba”. En *La selva, la pampa y el ande. Vías interiores en la cultura argentina*, ed. Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy, 267-296. Santiago del Estero: EDUNSE, 2019.
- . “Alta Fidelidad. El rock, el folklore... y Mercedes Sosa”. *Ecos del Folklore, Revista de la Academia Nacional del Folklore*, Nº 3 (2019): 37-43.
- Díaz, Natalia. “La argentinidad al palo: el folklore en los años 90”. En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, ed. Claudio Díaz, 52-72. Córdoba, Arg.: Recovecos, 2015.
- Duffy, Michelle. “The Emotional Ecologies of Festivals”. En *The Festivalization of culture*, editado por Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 229-250. Griffith University: Australia, 2014.
- Dupey, Ana María. *Cosechando todas las voces. Folklore, identidades y territorios*. Buenos Aires: Archivo Digital, 2018.
- Durkheim, Emile. *Formas elementales de la vida religiosa*. Buenos Aires: Schapire, 1968.
- Eliade, Mircea. *Mito y realidad*. Madrid: Guadarrama, 1978.
- Falco, Gabriela. “El fomento del turismo social en La Falda-Huerta Grande, Córdoba”. En *VII Congreso Nacional de Geografía de Universidades Públicas y XXI Jornadas de Geografía de la UNLP*. Universidad Nacional de la Plata, 2019. http://jornadasgeografia.fahce.unlp.edu.ar/front-page/actas/ponencias/ponencias-por-titulo-2019/atct_topic_view?b_start:int=20&-C= . 1-16.
- Florine, Jane. *El duende musical y cultural de Cosquín, el festival Nacional de Folklore argentino*. Buenos Aires: Ed. Dunken, 2016.
- Frith, Simon. “Música e identidad”. En *Cuestiones de identidad cultural*, ed. Stuart Hall y Paul Du Gay, 181-213. Buenos Aires y Madrid: Amorrortu editores, 2003.
- González, Juan Pablo. “Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. *Revista musical chilena*, Vol. 55, Nº 195 (2001): 38-64.

- Guerrero, Juliana. "Fusión e innovación en la música de proyección folclórica: sobre el estilo de Eduardo Lagos". *Revista Argentina de Musicología*, N° 18 (2017): 125-142. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/article/view/219>.
- Hesmondhalgh, David. *Por qué es importante la música*. Buenos Aires, Barcelona, Ciudad de México: Paidós, 2015.
- Kaliman, Ricardo. *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Arg.: Comunicarte, 2004.
- , ed. *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvim, 2013.
- Luckman, Susan. "Location, Spatiality and Liminality at Outdoor Music Festivals: Doofs as Journey". En *The Festivalization of culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 189-207. Griffith University: Australia, 2014.
- Madoery, Diego. "Estudios sobre el folklore musical argentino". *Revista Argentina de Musicología*, N° 17 (2017): 15-38. <http://ojs.aamusicologia.org.ar/index.php/ram/issue/view/15>.
- Marx, Karl. *El Capital. Crítica de la Economía Política. Libro Primero. El proceso de producción del capital*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2010.
- Molina, Juan Alberto. *El libro de Cosquín. 1961-1985*. Córdoba, Arg.: Ed. El Oeste, 1986.
- Molinero, Carlos. *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires: Ed. Ross, 2012.
- Molinero, Carlos y Pablo Vila. *Cantando los afectos militantes. Las emociones y los afectos en dos obras del canto folklórico peronista y marxista de los '70*. Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore, 2016.
- Páez, Florencia. "Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)". Tesis de maestría, Centro de Estudios Avanzados, Universidad Nacional de Córdoba, 2015.
- Páez, Florencia, Natalia Díaz, y Claudio Díaz. *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Eduvim, 2012.
- Palazzo, José. *Cosquín Rock*. Córdoba, Arg.: Pilar & Agustina, Ediciones literarias clandestinas, 2009.
- Pousa, Néstor. *La Falda en tiempo de rock*. La Falda: Edición del autor, 2016.
- Pujol, Sergio. *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*. Rosario: Homo Sapiens, 2007.
- Quijano, Aníbal. "Colonialidad del poder y clasificación social". En *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, ed. Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel, 93-126. Bogotá: Siglo del hombre editores; Universidad Javeriana; Universidad Central; Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos, 2007.

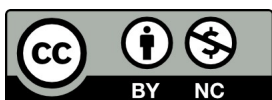
- Rojas E., Juan Sebastián. "From Street *Parrandas* to Folkloric Festivals: the Institutionalization of *Bullerengue* Music in the Colombian Urabá Region". Tesis de maestría, Department of Folklore and Ethnomusicology Indiana University, 2013.
- Salas, Fabio. *El grito del amor. Una actualizada historia temática del rock*. Santiago de Chile: LOM ediciones, 1998.
- Vila, Pablo. "Music, Dance, Affect, and Emotions: Where We Are Now". En *Music, Dance, Affect, and Emotions in Latin America*, ed. Pablo Vila, 1-39. Lanham, Boulder, Nueva York, Londres: Lexington Books, 2017.
- . "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil". En *Los nuevos movimientos sociales*, ed. E. Jelin. Buenos Aires: CEAL, 1985.

**Sobre la festivalización o “festivalitis” en México: Vive Latino y
Corona Capital como manifestaciones contemporáneas de
mestizofilia y anglofilia**

Julián Woodside

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 107-127

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Sobre la festivalización o “festivalitis” en México: Vive Latino y Corona Capital como manifestaciones contemporáneas de mestizofilia y anglofilia

El presente texto problematiza la consolidación y consecuencias de la festivalización en México a partir del análisis de dos de sus festivales musicales más representativos: Vive Latino y Corona Capital, ambos realizados en la Ciudad de México y gestionados por OCESA, principal empresa dedicada al entretenimiento público y masivo en México. A partir de esto, se plantea un análisis de los discursos musicales y lógica curatorial de ambos festivales, los cuales se considera reproducen los ideales de dos de las principales corrientes de la gestión cultural en México: mestizofilia e hispanofilia (la segunda encarnada en una vertiente anglófila). Si bien en apariencia contradictorias, el texto plantea que las dos corrientes forman parte de una tensión identitaria mayor: un “neocriollismo” que promueve discursos de modernización bajo criterios paternalistas, ya sea a partir de la noción de “mestizaje”, encarnada en una identidad musical supuestamente latina, o a partir de una aspiración “cosmopolita”, la cual decide omitir, explícitamente, cualquier expresión musical local. Al final de cuentas ambas perspectivas omiten — implícita o explícitamente— múltiples expresiones musicales locales por considerarles “no modernas”, con la intención de legitimar su propio discurso aspiracional.

Palabras clave: México, mestizofilia, anglofilia, Vive Latino, Corona Capital.

On the festivalization or “festivalitis” in Mexico: Vive Latino and Corona Capital as contemporary manifestations of mestizophilia and anglophilia

This text problematizes the consolidation and consequences of the festivalization in Mexico by means of the analysis of two of its most representative music festivals: Vive Latino and Corona Capital, both held in Mexico City and managed by OCESA, the main company dedicated to public and massive entertainment in Mexico. From this, an analysis of the musical discourses and curatorial logic of both festivals is proposed, which are considered to reproduce the ideals of two of the main tendencies of cultural management in Mexico: mestizophilia and hispanophilia (the second incarnated by means of an anglophilia). Although apparently contradictory, the text proposes that both tendencies are part of a greater identity tension: a “neocreolism” that promotes discourses of modernization under paternalistic criteria, whether from the notion of “mestizaje”, embodied in a supposedly Latin musical identity, or from a “cosmopolitan” aspiration, which explicitly omits any local musical expression. Ultimately, both perspectives —implicitly or explicitly— omit multiple local musical expressions for considering them “non modern” with the intention of legitimizing their own aspirational discourse.

Keywords: Mexico, mestizophilia, anglophilia, Vive Latino, Corona Capital.

A lo largo de la historia, diversos espectáculos en México han contemplado a la música como uno de sus principales atractivos, ya sea para acompañar actos religiosos y políticos o como mero entretenimiento.¹ De hecho, “no había espectáculo, a finales del siglo XVIII y a principios del XIX que no estuviera acompañado en todo momento de baile y música”.² Sin embargo, a inicios del siglo XX el auge de las carpas y del teatro de revista popularizó un formato de espectáculo que ofrecía actos musicales intercalados con otras atracciones, sentando las bases de lo que más adelante se conocería como festival musical.

Como consecuencia de distintos procesos de globalización, la gestión y consumo de este tipo de espectáculos cambió gradualmente, y para finales del siglo XX “todos los continentes no solo fueron testigos de un aumento en el número de festivales anuales, sino también de una diversificación en los tipos de festivales”.³ Este fenómeno se ha definido como “festivalización” de la cultura,⁴ mientras que en México ocurrió desde mediados de la primera década del siglo XXI, y se ha conocido coloquialmente —a veces de manera despectiva— como “festivalitis”, sobre todo en el ámbito del periodismo musical.⁵

La noción de festival suele aplicarse en México tanto a celebraciones con cierta periodicidad, como a eventos únicos o extraordinarios. Para distinguirlo de otro tipo de eventos, Jesús Galindo considera que “[los festivales de jazz] se realizan en auditorios o en espacios más grandes que un bar o un restorán”.⁶ Sin embargo, pareciera que la definición de festival radica arbitrariamente en quien organiza el evento y decide llamarle así. Por ejemplo, el sufijo *-fest* se ha utilizado en fiestas caseras abiertas al público, como Migraña Fest,⁷ en eventos en foros medianos como Lado B Fest⁸ o Indie Fest,⁹ y en eventos masivos como Machaca Fest, que se ha

1. Véase Alejandro Rosas, *200 años del espectáculo: Ciudad de México* (Ciudad de México: Trilce / Océano, 2010); María Elena Hope y María Garibay, eds., *El País de las Tandas: teatro de revista, 1900-1940* (Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, 2005); Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010).

2. Rosas, *200 años del espectáculo*, 44.

3. “All continents not only witnessed a surge in the number of annual festivals, but also a diversification in the types of festivals” Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, “Introduction”, en *The Festivalization of Culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward (Farnham: Ashgate, 2014), 1.

4. Véase Andy Bennett, Jodie Taylor, e Ian Woodward, eds., *The Festivalization of Culture* (Farnham: Ashgate, 2014).

5. Véase Taylor, “Lo mejor de los 2000s /// Festivales”, *Me hace ruido* (4 de noviembre de 2009), <https://www.mehaceruido.com/2009/11/lo-mejor-de-los-2000s-festivales/>; Alejandro Franco, “Editorial: Festivalitis”, *WARP.la* (28 de septiembre de 2012), <http://www.warp.com.mx/editorial/25973-Festivalitis>; Víctor Moreno, “Festivalitis en México”, *ABCNoticias.mx* (23 de diciembre de 2017), <https://www.periodicoabc.mx/opinion/victormoreno/festivalitis-en-mexico-96882/>.

6. Jesús Galindo Cáceres, *El Jazz en la Ciudad de México* (Quito: Razón y Palabra, 2017), 60.

7. Realizado el 15 de agosto de 2015 en una casa, contó con varias decenas de asistentes.

8. Realizado el 14 de marzo de 2019 en Foro Alicia, con capacidad de hasta 400 personas.

9. Realizado el 20 de julio de 2019 en Foro Indie Rocks!, con capacidad de hasta 1.500 personas.

llevado a cabo durante varios años en la ciudad de Monterrey y cuyo número de asistentes ronda en las decenas de miles. Es decir, el concepto es bastante flexible.

México es uno de los principales protagonistas de la festivalización global, pues acoge a cuatro de los veinte festivales de mayor recaudación económica en el mundo: Corona Capital (4º), Electric Daisy Carnival (9º), Vive Latino (11º) y Pa'l Norte (13º).¹⁰ Sin embargo, es importante contemplar que las circunstancias y consecuencias de dicha festivalización no han sido las mismas que en otras latitudes, por lo que resulta pertinente considerar el contexto sociohistórico local. Analizar los discursos y la lógica curatorial de los festivales en México permitirá entonces identificar tensiones con respecto a los rasgos identitarios de la industria musical local, e incluso regional.

El presente texto ofrece un análisis discursivo/musical sobre la festivalización en México, la cual ha implicado la participación de diversos actores públicos y privados que han visto en la organización de festivales una actividad sumamente rentable. Dicha festivalización ha dependido en gran medida de Operadora de Centros de Espectáculos, S.A. de C.V. (a partir de ahora referida como OCESA), empresa dedicada a la organización de eventos y principal promotora de conciertos masivos en el país.¹¹ Como plantea Gustavo Coutiño Soriano, fue después de que OCESA capitalizó en 1998 el éxito de conciertos en solidaridad con el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), mediante la creación del festival Vive Latino, que se forma “una tradición en México en lo que a conciertos masivos al aire libre se refiere”.¹²

Para comprender las implicaciones de dicha festivalización se analizarán dos casos de la Ciudad de México: el Festival Iberoamericano de Cultura Musical Vive Latino, fundado en 1998, y el Festival Corona Capital, fundado en 2010 (referidos aquí como Vive Latino y Corona Capital, ambos operados por OCESA). ¿Por qué estos casos? Porque sus discursos y lógica curatorial se posicionan en los dos polos que, desde finales del siglo XIX, se han consolidado como ejes de la gestión cultural en México: promover una identidad “local” o “latina”, y promover una identidad “cosmopolita” que “esté al nivel de otros países”. Es decir, ambos festivales no sólo se definen discursivamente con respecto a los demás eventos musicales a partir

10. “Highest Grossing Festivals 2019”, *Statista*, <https://www.statista.com/statistics/306095/highest-grossing-festivals-worldwide/>. Último acceso: 4 de julio de 2020.

11. Incluso se le ha cuestionado por prácticas monopólicas. Véase Édgar Sígler, “Lo que no vemos del ‘show’ de CIE”, *Expansión* (21 de octubre, 2016), <https://expansion.mx/empresas/2016/10/21/lo-que-no-vemos-del-show-de-cie>.

12. Gustavo Coutiño Sorian, “Rebeldía, música y consumo cultural. De los conciertos solidarios al Vive Latino”, en *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, ed. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo, y Juan Pablo Zebadúa Carbonell (Chiapas: UNICACH / CESMECA / Juan Pablos, 2014), 143.

de su lógica curatorial, sino que en el proceso retoman tensiones identitarias mucho más profundas en México.¹³

La intención de apelar a una identidad “local” o “latina” tiene que ver con una corriente llamada “mestizofilia”, la cual vincula mestizaje y mexicanidad y responde a una búsqueda de identidad nacional. Como plantea Agustín Basave, la mestizofilia “atribuyó el desorden y la anarquía del México independiente a las diferencias raciales de la población —pugnando en consecuencia por erradicarlas— y que pronto se perfiló como un longevo movimiento intelectual nacionalista que postulaba el mestizaje como quintaesencia de la mexicanidad”.¹⁴ La mestizofilia ha considerado al mestizaje y a la homogeneización de la población como una forma de perfeccionamiento no sólo social, sino también moral y cultural, manteniendo estrecha relación con iniciativas eugenésicas de la primera mitad del siglo XX.¹⁵

Como contraparte, destacar una identidad “que esté al nivel de otros países”, invisibilizando en el proceso lo local, proviene de una corriente “hispanófila”, la cual buscó justificar, a lo largo del siglo XIX, la presencia e intervención de los españoles en la vida política y económica de México, posicionándoles generalmente en el espectro privilegiado de la población.¹⁶ Dicha corriente ha devenido en lo que actualmente se conoce como anglofilia, la cual Frédéric Rouvillois asocia con un esnobismo social bajo nociones como “cosmopolitismo”, “xenolatría” o “anglomanía”; es decir, “el amor sistemático por lo extranjero o lo que viene del extranjero, [donde] el cosmopolita podrá gloriarse de sus relaciones privilegiadas con un grupo, una cultura, una lengua”.¹⁷

Como plantea Olivia Gall, México se fundó “con un pie (el masculino) en el cambio, en la modernidad; pero el otro (el femenino), bien fincado en la tradición, es decir, en el mundo indígena”.¹⁸ La modernidad se asoció inicialmente con lo hispano, y a partir del Porfiriato con lo francés y lo anglo, pero en la actualidad ésta se sustenta en imaginarios predominantemente

13. Por identidad se entenderá al “conjunto de estrategias que un enunciador pone en juego en la producción discursiva, a través de las cuales construye determinada imagen de sí mismo pero también de su relación con el enunciado y con los otros sujetos sociales”. Daniela Rawicz, *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano: Simón Rodríguez y Domingo F. Sarmiento* (Ciudad de México: Universidad de la Ciudad de México, 2003), 35.

14. Agustín Basave Benitez, *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 15.

15. Véase Beatriz Urías Horcasitas, *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)* (Ciudad de México: Tusquets, 2007).

16. Véase Tomás Pérez Vejo, “La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano”, en *Los caminos de la ciudadanía: México y España en perspectiva comparada*, ed. Manuel Suárez Cortina y Tomás Pérez Vejo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2010), 220-221.

17. Frédéric Rouvillois, *Historia del esnobismo* (Buenos Aires: Claridad, 2009), 73.

18. Olivia Gall, “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”, *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, N° 2 (abril-junio 2004): 247.

anglo, como parte de una tendencia global: “el inglés se ha convertido en un símbolo genérico de modernidad, progreso, globalización y libre mercado”.¹⁹ Y si bien la anglofilia se asocia explícitamente con lo moderno, la mestizofilia hace algo similar al plantear una definición acotada de lo “mestizo”, encarnado en este contexto en lo “latino”.

A lo largo del texto se plantea que Vive Latino reproduce aspectos de la corriente mestizófila, mientras que Corona Capital hace lo correspondiente con la corriente anglófila. Esto se hace patente tanto en la lógica curatorial como en los discursos y estilos musicales que contempla cada festival. Surge entonces la pregunta: ¿por qué tomar eventos organizados por la iniciativa privada para hablar, desde una perspectiva musical, sobre corrientes de gestión cultural en México? Porque no se puede comprender dicha gestión en este país sin contemplar la relevancia de la iniciativa privada. Ya sea que se hable de Televisa para discutir buena parte de los productos mediáticos del siglo XX y lo que va del XXI, o de OCESA en cuanto al entretenimiento público contemporáneo, la cultura popular ha dependido, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX, de la iniciativa privada.²⁰

Antes de continuar es importante mencionar que son prácticamente nulas las fuentes que trabajan, desde una perspectiva musicológica, la festivalización en México,²¹ fenómeno que suele ser abordado de manera periférica en textos de corte sociológico, antropológico o histórico. Por esta razón, he recurrido a otras fuentes: comunicaciones personales con gestores culturales, artículos periodísticos y los carteles de cada edición de ambos festivales, teniendo conocimiento sobre las características estilísticas de los actos que se han presentado. Esto tiene que ver con una serie de obstáculos a los que se enfrenta quien investigue sobre este y otros temas afines en México: prejuicios con respecto a la industria del entretenimiento y expresiones populares; publicaciones elaboradas desde una subjetividad acrítica, sin sustento metodológico ni rigurosidad documental; exotización de ciertos estilos musicales populares; así como una importante precariedad en cuanto a la oferta y acceso de fuentes, más cuando existen prejuicios con respecto a fuentes de corte periodístico u originadas en entornos digitales, fundamentales para comprender la creación musical contemporánea.

19. “*English has become a generic symbol of modernity, progress, globalization and the free market*”. Ingrid Piller, *Intercultural Communication: A Critical Introduction* (Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017), 149.

20. Televisa posee actualmente el cuarenta por ciento de las acciones de OCESA.

21. Si uno busca en el repositorio de tesis de la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, no hay una sola entrada que apele a alguno de los dos festivales que aquí se analizan.

Marco teórico y metodológico para el análisis de festivales en México

La noción de industria se concibe aquí desde una perspectiva discursivo-musical, y se entenderá como el conglomerado de nichos y actividades culturales y comerciales relacionadas con la creación y el consumo musical: “cada nicho es un segmento o sub-industria que agrupa identidades, imaginarios y estilos musicales afines”.²² Partiendo de criterios establecidos por la industria discográfica, así como de la manera en la que artistas, medios, foros y público definen segmentos, se puede hablar de los siguientes nichos en México: a) pop/balada, b) regional, c) latin pop/bailable latino/urbano latino, d) tradicional/folclórico, e) música popular alternativa, f) electrónica, g) rock urbano y expresiones “periféricas”, h) sonideros, i) tropical, y j) academia/experimental/ improvisación.²³

Si bien en la introducción se problematizó la noción de festival, ¿qué se entenderá por “festival masivo”? El concepto también es relativo, sobre todo cuando se comparan cifras de asistencia con las de eventos que no suelen ser catalogados así, como la Feria Nacional de San Marcos y el Festival Internacional Cervantino. La primera ha tenido una proyección de hasta ocho millones de visitantes,²⁴ pero no es considerada festival masivo por su nombre, orígenes y motivación, mientras que el segundo apenas se ha discutido si debería ser catalogado así, a pesar de contar con miles de asistentes año tras año.²⁵

Como plantea John B. Thompson, “si se utiliza el término ‘masa’ no debe ser simplemente en términos cuantitativos. La característica más destacada de la comunicación de masas no viene dada por el número de individuos (o una proporción específica de la población) que reciben los productos, sino más bien por el hecho de que los productos estén disponibles, en principio, a una pluralidad de destinatarios”.²⁶ Si bien esto aplica también para los festivales, ¿por qué Vive Latino y Corona Capital son considerados festivales masivos, mientras que la Feria de San Marcos y el Festival Cervantino no? Se trata de un tema de logística y de discurso. De logística porque los últimos dos no concentran a un público masivo alrededor de actos

22. Julián Woodside, “La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis”, *Boletín Música*, N° 48-49 (segunda época) (agosto 2018): 24.

23. Ibid.

24. Xóchitl Álvarez, “Rompe todos sus récords la Feria de San Marcos”, *El Universal* (2 de mayo, 2019), <https://www.eluniversal.com.mx/estados/rompe-todos-sus-records-la-feria-de-san-marcos>.

25. Pablo César Carrillo, “El Cervantino debe ser atendido como evento masivo”, *Milenio* (27 de octubre de 2014), <https://www.milenio.com/opinion/pablo-cesar-carrillo/reporte-de-inteligencia/el-cervantino-debe-ser-atendido-como-evento-masivo>.

26. “If the term ‘mass’ is to be used, it should not be construed in narrowly quantitative terms. The important point about mass communication is not that a given number of individuals (or a specific proportion of the population) receives the products, but rather that the products are available in principle to a plurality of recipients”. John B. Thompson, *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media* (Cambridge: Polity Press, 1995), 24.

musicales mediante la disposición de pocos escenarios, sino que éstos están dispersos entre muchas otras atracciones. Y discursivo porque, si bien ofrecen actos musicales para un amplio público, sus estilos no suelen asociarse con imaginarios “modernos”, típico de un festival masivo, al menos en México. Es decir, Vive Latino y Corona Capital son considerados festivales masivos porque tienen como principal atracción pocos escenarios que agrupan a decenas de miles de personas en torno a distintos actos, a la vez que los estilos musicales que contemplan apelan a imaginarios considerados “modernos” y predominantemente juveniles.

Hay además cierto tipo de “historia oficial” sobre el surgimiento de este tipo de festivales en el país, la cual se ha remedado en distintos contextos periodísticos y académicos y excluye otro tipo de eventos masivos.²⁷ Dicha historia toma como antecedente el Festival Rock y Ruedas de Avándaro de 1971; contempla festivales contraculturales de finales de los ochenta y principios de los noventa, y se consolida con la creación del primer Vive Latino en 1998. Entonces, en México los festivales masivos están estrechamente ligados a la historia del nicho de la música popular alternativa, mientras que eventos como Concierto EXA o Evento 40, que también son masivos, no suelen formar parte de esta narrativa ya que los actos musicales que ofrecen tienden a estar relacionados con el imaginario del nicho pop/balada.

De acuerdo con José Luis Paredes Pacho, músico, investigador y promotor cultural, la primera etapa de los festivales masivos en México tuvo motivaciones contraculturales:

En los años ochenta y noventa en México los festivales respondían a una necesidad distinta a los intereses de las grandes industrias musicales de la actualidad. Antes del Festival 12 Serpiente en mayo de 1995, estuvo el Festival por la Paz y la Tolerancia en febrero de 1995, o el Festival Razteca, que inicia en 1992, así como los festivales prodaminificados del terremoto del 85, los del CEU de la UNAM, que inician en 1987, o los ecologistas, etcétera. Menciono apenas algunos en los que participé tocando o en la organización, pues eran autogestivos. Todos ellos a contrapelo del estatus quo social, cultural y musical.²⁸

27. Como ejemplo véanse los textos aquí citados de Tere Estrada, Deborah Pacini et al., José Luis Paredes y Enrique Blanc, Federico Rubl y Violeta Torres Medina. Si bien se enfocan en el ámbito “rockero”, su narrativa se ha hecho también presente en medios televisivos, radiofónicos e impresos, tomando como referencia inicial de los festivales en México al Festival Avándaro. Si bien el evento fue “parteaguas”, se omiten eventos que le antecedieron, como la Caravana Corona —una feria musical itinerante que incorporó a los pioneros del rock en México—, así como otras iniciativas televisivas como Festival de la Canción Latina, de 1969 y 1970, antecesor del Festival OTI de la canción, que, si bien no fue al aire libre, posicionó en el imaginario la noción de festival. Para profundizar en la historia de la Caravana Corona véase Guillermo Chao Ebergenyi, ed., *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México* (Ciudad de México: Imprenta Madero, 1995). Su historia es pertinente porque fue patrocinado por la misma cervecera que ha financiado varios festivales, incluido Corona Capital.

28. José Luis Paredes Pacho, comunicación personal, 29 de junio de 2020.

Delimitar el origen discursivo/musical de festivales como Vive Latino y Corona Capital requiere considerar que también ha habido procesos de distinción por parte de los realizadores. Por ejemplo, Luis de Llano Macedo, quien fue uno de los organizadores del Festival Avándaro, recuerda lo siguiente:

Las voces del rock, de la juventud y de una generación son imposibles de enmudecer. Logramos hacer nuestro Woodstock mexicano. La banda roquera y el relato de lo que verdaderamente ahí sucedió está vivo y presente Avándaro puso al descubierto la diferencia abismal entre dos generaciones, la de nuestros padres y la nuestra.²⁹

Entonces, los festivales masivos en México están ligados a procesos identitarios predominantemente juveniles y, hasta cierto punto, “heterodoxos”, ya sea por el discurso que manejan los realizadores, o por las expresiones musicales que predominan en sus carteles. ¿Cuáles son estas expresiones? Aquellas provenientes de, o que refuerzan, los imaginarios de nichos cuyos discursos son explícitamente identitarios y de distinción, generalmente vinculados a lo juvenil y teniendo como principal referente el nicho de la música popular alternativa, el cual contempla el rock y estilos discursiva y estéticamente afines.

Aquí se considera que los discursos musicales y la lógica curatorial de Vive Latino y Corona Capital reproducen aspectos de las corrientes mestizófila y anglófila, y para demostrarlo se plantea un análisis que contempla una aproximación intercultural. Como eventos públicos y masivos que son, los festivales sirven como mediadores de distintos procesos culturales, mientras que su lógica curatorial encarna rasgos identitarios del contexto cultural en el que están insertos. Ingrid Piller considera que, desde la comunicación intercultural, insistir en mantener identidades culturales “auténticas” parece haber llegado a un callejón sin salida, razón por la que propone un cambio de aproximación: “en lugar de preguntar ‘¿Cómo se comunica el grupo X?’, hay una pregunta mucho más poderosa que hacer, a saber, ‘¿Quién hace que la cultura sea relevante para quién, en qué contexto para qué propósitos?’”³⁰ OCESA es, y ha sido, el principal promotor de eventos masivos en el país, por lo que el análisis de la curaduría y discurso detrás de dos de sus festivales más importantes ofrecerá elementos para reflexionar sobre la gestión cultural en este país desde una perspectiva musical e intercultural.

29. Luis de Llano, *Expedientes pop* (Ciudad de México: Planeta, 2016), 116.

30. “Rather than asking ‘How does group X communicate?’ there is a much more powerful question to be asked, namely ‘Who makes culture relevant to whom in which context for which purposes?’” Piller, *Intercultural Communication*, 195.

Análisis discursivo y musical de Vive Latino y Corona Capital

Después del Festival Avándaro en 1971, que tuvo una asistencia que se calcula entre los cientos de miles y que trató de emular el modelo de Woodstock,³¹ hubo una prohibición de eventos masivos en el país.³² La situación cambió en la década siguiente, pues en 1981 Rigo Tovar reunió entre 350 y 400 mil personas en un concierto en Monterrey, mientras que en 1983 Menudo convocó a decenas de miles de fans en sus conciertos. La masificación se asimiló en ciertos ámbitos populares, pero no fue sino hasta los noventa que estilos afines al nicho de música popular alternativa se masificaron, lo cual implicó incluso una segunda prohibición en la Ciudad de México, tras un concierto gratuito de Caifanes en 1995.³³

En los noventa hubo varios conciertos masivos, muchos en apoyo al EZLN.³⁴ Su curaduría contempló a exponentes de lo que desde entonces se conoce como “rock latino” o “rock mestizo”, relacionado con lo que la industria discográfica denominó como “rock en tu idioma”. OCESA capitalizó esta tendencia creando en 1998 Vive Latino, cuyo cartel incorporó a los principales exponentes del rock latino de la época.

La idea era hacer un festival de rock en el que participaran diversos géneros musicales alternativos, para dar espacio a las bandas que pudieran exponer sus propuestas sonoras [L]a iniciativa de estos conciertos, con su carga de solidaridad, rebeldía y como alternativa para informar sobre lo que ocurría en Chiapas, fue finalmente cooptada por dicha empresa, que mercantilizó la idea.³⁵

Para 1998, OCESA tenía bastante experiencia en cuanto a la realización de conciertos de aforo multitudinario. Sin embargo, según sus propios creadores Vive Latino significó una nueva forma de vivir masivamente el rock latino en México:

31. Varios festivales en Latinoamérica trataron de emular en aquella época dicho evento, véase Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov, “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”, en *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, eds. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004), 9.

32. Para más información véase José Luis Paredes Pacheco y Enrique Blanc, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en *La música en México: panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2010), 395-485; Federico Rubli, *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll* (Ciudad de México: Chapa Ediciones, 2007); Tere Estrada, *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)* (Ciudad de México: Océano, 2008); de Llano, *Expedientes pop*.

33. Véase Paredes Pacheco y Blanc, “Rock mexicano”, 454-455; María del Carmen de la Peza Casares, *El Rock mexicano: Un espacio en disputa* (Ciudad de México: UAM Xochimilco, 2014), 53-54; y Violeta Torres Medina, *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex* (Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002), 156.

34. Véase Torres Medina, *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*; Coutiño Sorian, “Rebeldía, música y consumo cultural”; y Paredes Pacheco y Blanc, “Rock mexicano”.

35. Coutiño Sorian, “Rebeldía, música y consumo cultural”, 149-150.

La historia del Vive obliga a contar de dónde venimos, porque la música también es un reflejo social, una necesidad de expresión que denuncia y obedece a nuestras carencias pero también a nuestros orgullos y anhelos. Para hablar del Vive hay que remontarse a nuestro contexto cultural, ese que marcó un sino en la juventud desde los años setenta, ochenta y noventa, décadas que, al final, a todos nos tocan, de una manera u otra, por medio de nuestros padres, tíos o nosotros mismos Los 20 años del Vive Latino son el pretexto perfecto para contar la historia del rock en México, un soundtrack que es parte fundamental de nuestra esencia latina y nuestra cotidianidad.³⁶

A partir de entonces hubo una multiplicación de festivales que no sólo apelaron a distintos estilos musicales, casi todos provenientes del nicho de música popular alternativa (rock y derivados, punk, rap, metal, folk, fusión y trip hop), así como expresiones populares y experimentales del nicho de música electrónica, del experimental, y del folclórico (mediante vertientes de World Music), sino que también diversificaron las latitudes para su realización. Desde el año 2000 han surgido festivales como Aural, Bahidorá, Bestia, BPM, Ceremonia, Coordinada, Creamfields, Cumbre Tajín, Domination, Electric Daisy Carnival, ForceFest, Goliath, Hipnosis, KnotFest, Mutek, Nrmal, Ollin Kan, Pa'l Norte, Sonofilia, Sonorama, Vaivén y varios más. Algunos mediante financiamiento privado, otros con financiamiento público o mixto, unos emergentes o de una sola edición y otros consagrados, unos desaparecidos y otros que importaron nombres de festivales provenientes de otros países, e incluso varios afectados por la epidemia de influenza AH1N1 de 2009. Sin embargo, por trayectoria e impacto mediático Vive Latino y Corona Capital son los más populares en la actualidad, cada uno con una proyección anual de más de 150.000 asistentes.³⁷

En cuanto a discurso y lógica curatorial, Vive Latino ha apostado desde sus inicios por destacar una identidad musical latinoamericana “alternativa” al incorporar sobre todo a artistas que tocan variables de lo que se conoce como rock latino, posicionándose así en la corriente mestizófila y convirtiéndose en el principal festival dedicado a ese segmento en el mundo. Por su parte, Corona Capital se sumó a la tendencia de traer artistas extranjeros de reconocimiento internacional, principalmente de origen anglo, que tocan variables de rock alternativo y estilos afines, por lo que festivales como Corona Music Fest (2005), de Ache Producciones, y Motorokr Fest (2008) y Zerofest (2008), ambos de OCESA, son ejemplos que le anteceden. Es decir, Corona Capital apostó por la anglofilia al querer posicionar a México a la par de los grandes

36. OCESA, *20 años del Vive Latino* (Ciudad de México: OCESA, 2019), 15.

37. Si bien Electric Daisy Carnival compite en cuanto a cifras con ambos festivales y está por encima de Vive Latino en cuanto a recaudación, todavía no tiene gran impacto en el imaginario colectivo mexicano.

eventos musicales de occidente mediante una curaduría que da prioridad a artistas de Estados Unidos y de Europa, tal como desarrolló Armando Calvillo, cofundador del festival, en una entrevista radiofónica de 2019:

En 2010 soñábamos con esos festivales, los veíamos muy lejanos ... y ya desde hace algunos años estamos en el top 10, top 15, en Billboard, Pollstar, revistas especializadas, NME, Consequence Of Sound y demás, en donde califican a Corona Capital como de los 20, 15 mejores festivales del mundo. Entonces, ya nos ponen en ese nivel, y ese era el objetivo al final de cuentas: entregar un festival de calidad, entregar un festival de nivel mundial, que trajera los mejores carteles del mundo, o comparado con los mejores festivales.³⁸

La cita de Calvillo refuerza la idea de Frédéric Rouvillois de que la anglofilia se vincula con un esnobismo social aspiracional. Por su parte, Guillermo Parra, cofundador y encargado de la lógica curatorial del festival, planteó lo siguiente en una entrevista en 2014: “es un festival 100% anglo, ningún festival de Latinoamérica cumple con eso”.³⁹

Para dimensionar el contraste discursivo entre Vive Latino y Corona Capital, Natalia Szendro, gerente de Reactor 105.7, la principal estación de radio de contenidos juveniles alternativos en la Ciudad de México, desarrolla:

Vive Latino surgió como respuesta a una serie de fenómenos musicales que nacieron en Latinoamérica durante los noventa, además de la necesidad de las disqueras por tener un escaparate importante, y así contrarrestar el riesgo económico de encumbrar proyectos que resultaron exitosos. Yo diría que el Corona Capital es una respuesta también a la globalización del mercado musical que se cocinaba desde principios de los 2000.

Su diferencia radica en la oferta de sus carteles. Corona Capital comenzó siendo un festival que tendía hacia las propuestas musicales anglosajonas, pero durante sus primeros 3 años trataban de incluir algunas latinoamericanas que a lo mejor estaban más influenciadas por un sonido que se importó Poco a poco estas propuestas se fueron diluyendo con la finalidad de hacerlo un festival 100% internacional, tratando de emular eventos como Coachella o Lollapalooza.⁴⁰

38. W Radio Mexico, “#ExclusivaWFM: Armando Calvillo nos habla del Corona Capital”, *W Radio México* (16 de diciembre de 2019), https://wradio.com.mx/programa/2019/12/16/wfm/1576521256_869656.html.

39. Soups, “Esto es el Corona Capital desde sus entrañas”, *Sopitas.com* (6 de junio de 2014), <https://www.sopitas.com/noticias/esto-es-el-corona-capital-desde-sus-entranas/>.

40. Natalia Szendro, comunicación personal, 1 de julio de 2020.

Corona Capital ha reproducido la corriente anglófila mediante la invisibilización de la oferta musical local en su curaduría. Claro, no tiene la obligación de incorporar exponentes latinoamericanos, pero es importante destacar cómo el festival ha apelado a las tendencias globales, a veces autodenominándose como un festival “internacional” “que hacía falta”, omitiendo que Vive Latino y otros festivales en México son y han sido internacionales desde antes.⁴¹ Sin embargo, Vive Latino ha hecho lo mismo de manera sutil, dando cada vez mayor peso a propuestas de origen anglo como artistas estelares. Como explica Olivia Luna, conductora y locutora con amplia trayectoria cubriendo el nicho de música popular alternativa en México, esto ha implicado una ruptura en cuanto a la identidad del festival:

Fue buenísimo ver que se le estaba dando un lugar importante a esta escena, más allá de capitalizar o comercializar lo que estaba ocurriendo Se ha dejado de dar importancia a difundir la escena y las propuestas. Vive Latino podría contestar “pero tenemos propuestas”, y sí, pero no se les da la misma importancia que a otras bandas que ayudan a vender o comercializar más, y eso lo vemos en la cantidad de festivales cuyos nombres más grandes, las letras negritas, dicen otra cosa. No es parejo, hay muchos cambios de aquel entonces a ahora. El objetivo inicial era capitalizar ese movimiento, y creo que la balanza apunta más hacia la comercialización.⁴²

Si bien tampoco es su obligación, e incluso se podría decir que Vive Latino sigue ofreciendo contenidos predominantemente latinos, estos han dejado de ser el grueso de los actos estelares, salvo algunos cuya consolidación ocurrió hace más de veinte años, como Café Tacvba, Caifanes y Fabulosos Cadillacs, y en su lugar ha apostado cada vez más por actos estelares de origen anglo, curiosamente afines al discurso estilístico de Corona Capital. En ocasiones incorpora artistas provenientes de nichos ajenos al de la música popular alternativa, como Los Tigres del Norte y Bronco del nicho regional, y Los Ángeles Azules y Sonido la Changa de los nichos tropical y sonidero, respectivamente, pero se trata de propuestas que han trascendido su nicho y se han posicionado en el imaginario popular, y pocas veces son contemplados como estelares en el festival.⁴³

41. Véase las declaraciones de Armando Calvillo en Melissa Amezcua, “El hombre que pensó en los festivales”, *Máspormás* (10 de noviembre de 2015), <https://www.maspormas.com/ciudad/el-hombre-que-penso-en-los-festivales/>; y Francisco Muciño, “Este fue el ‘problema’ que dio origen al Corona Capital y así llega al capítulo 10”, *Alto Nivel* (16 de noviembre de 2019), <https://www.altonivel.com.mx/empresas/este-fue-el-problema-que-dio-origen-al-corona-capital-y-asi-llega-al-capitulo-10/>.

42. Olivia Luna, comunicación personal, 30 de junio de 2020.

43. A pesar de su popularidad, Los Ángeles Azules y Bronco no fueron considerados estelares cuando se lanzó el cartel.

A lo largo de su historia, Vive Latino ha mantenido renuencia hacia artistas cuya trayectoria se construye desde otros nichos como el de pop/balada, regional, urbano latino, y tropical, a pesar de que buena parte de sus exponentes encarnan identidades musicales latinas sustentadas en dichos contextos. Bajo una lógica identitaria restrictiva, el festival sólo incorpora a artistas que han trascendido sus nichos y, de alguna manera, dialogan o han tenido aceptación por parte del nicho de la música popular alternativa. Es decir, no todo lo latino cabe en Vive Latino, sin importar su popularidad, sino sólo aquellos artistas que representan una latinidad “modernizada” o, en su defecto, que han sido asimilados por la modernidad musical mexicana, siguiendo los ideales de la mestizofilia.

Por su parte, desde 2014 Corona Capital ha eliminado la presencia de artistas latinos de su cartel,⁴⁴ a pesar de que en sus inicios apostó por una identidad estilística “indie”, sin importar nacionalidades y enfocándose en géneros “cosmopolitas” y “modernos”, lo cual incluía a artistas de origen latinoamericano. El festival se ha consolidado como un replicador de propuestas que, así como Vive Latino, apelan a estilos afines al nicho de la música popular alternativa, pero principalmente de origen europeo y norteamericano. En pocas palabras, el festival se ha convertido en un mediador local de las tendencias anglófilas globales.

Tanto Vive Latino como Corona Capital dialogan con expresiones musicales consideradas “modernas” y “heterodoxas”, pues ambos incorporan en su curaduría a exponentes provenientes del nicho de música popular alternativa, unos latinoamericanos y otros de origen predominantemente anglo. Es decir, la distinción entre ambos radica sobre todo en la nacionalidad de sus propuestas, y en menor medida en los rasgos estilísticos que musicalmente encarnan las regiones a las que apelan. Como plantea Agustín Basave, la mestizofilia plantea la idea de que el fenómeno del mestizaje es un hecho deseable,⁴⁵ pero en la medida de que implique un mejoramiento ya sea social, moral o cultural. Vive Latino plantea una visión cuasi “oficial” y paternalista de dicha noción bajo el concepto de “latino”, pues si bien la mayoría de los artistas que contempla tocan música con rasgos estilísticos latinoamericanos, representantes de los nichos de donde surgen y se consolidan, los estilos a los que apelan son sistemáticamente excluidos o, en su defecto, asimilados bajo cierta exotización. Es decir, el festival reproduce lo que Olivia Gall define como “racismo asimilacionista”,⁴⁶ pues disimula una multiculturalidad a partir de cierta reducción de lo que considera musicalmente “mestizo”/“latino”.

44. Esto se puede confirmar revisando la nacionalidad de los participantes en cada edición.

45. Basave Benítez, *Los orígenes de la corriente mestizófila*, 13.

46. Gall, “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”, 243.

En contraste, Corona Capital representa una corriente que es predominantemente excluyente y aspiracional, pues apuesta radicalmente por lo “global”, sin puntos medios y bajo una constante necesidad de “medirse” con respecto a otras regiones, tal como se puede apreciar en las declaraciones de Armando Calvillo. El festival busca medirse con eventos musicales consolidados en otras latitudes, predominantemente anglo, obviando que dichos festivales sí incorporan propuestas musicales locales. Esta ha sido la postura de un sector de la población en México que, desde hace siglos, ha apostado por desentenderse de las distintas cotidianidades populares del país. Ya sea que hablemos de una parte de la población criolla durante el periodo colonial, o de algunas expresiones de lo que actualmente se conoce como “whitexicans”,⁴⁷ la xenofilia en México tiene larga trayectoria y se manifiesta también en la gestión de festivales masivos.

Lo desarrollado aquí se hace tangible a partir del análisis musical y discursivo de ambos festivales. Basta revisar el devenir de la curaduría de los carteles de Vive Latino y Corona Capital, así como de los discursos que se han desarrollado a su alrededor, para delimitar claramente ambas tendencias. Sí, ninguno de los dos tiene la obligación de cambiar su aproximación, y tampoco se plantea que alguna de las dos posturas sea “correcta” o “incorrecta”. Simplemente se destaca cómo cada lógica curatorial reproduce las dos corrientes aquí desarrolladas. Esta situación hace evidente un problema más profundo en cuanto a la gestión cultural en México: la mestizofilia y la anglofilia omiten lo cotidiano a partir de cierta oficialización o idealización de un “deber ser moderno”.

Reflexiones finales

Los festivales masivos son mediadores de procesos culturales, e incluso encarnan rasgos identitarios del contexto cultural en el que están insertos, siendo uno de estos procesos la invisibilización de la complejidad intercultural de México. Para dimensionar el arraigo de las tensiones entre mestizofilia y anglofilia, manifestadas en la curaduría y discursos de Vive Latino y Corona Capital, retomo una reflexión que Tomás Pérez Vejo plantea con respecto a la tensión entre hispanofobia e hispanofilia a inicios del siglo XIX:

47. “Alude a un orden social que dejó intacto un sistema de castas en el que aquellos que pueden ser identificados como descendientes europeos se sientan en la cima de la pirámide social. Inadvertidamente, los whitexicans abrevan de una corriente de nostalgia colonial que mira con creciente añoranza y proximidad al poder económico y cultural de Estados Unidos, una corriente de identidad arraigada en un imperialismo europeo que deviene hegemonía estadounidense”. Alfonso Forssell Méndez, “Whitexican: hacia una definición crítica”, *Nexos* (19 de julio de 2020), <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20486>.

La herencia colonial resultaba difícil de ocultar, tanto en su pasado arquitectónico como en su presente de una élite blanca que seguía monopolizando la vida política, social y económica de un país en el que la fractura étnica seguía siendo importante sino decisiva [T]ampoco la herencia indígena resultaba fácil de ocultar, tanto en su pasado —ruinas prehispánicas— como en su presente —la realidad de una población indígena mayoritaria.⁴⁸

Tanto la mestizofilia como la anglofilia forman parte de una tensión identitaria más amplia que podría denominarse como “neocriollismo”. Dicha tensión reproduce la polarización que menciona Olivia Gall, donde lo tradicional se asocia con el mundo indígena y lo moderno con lo extranjero, y donde la mestizofilia y la anglofilia forman parte de una aspiración por posicionar a México con respecto a otras latitudes desde una concepción paternalista.

Históricamente, lo tradicional ha contemplado expresiones musicales indígenas y aquellas propuestas desarrolladas por las distintas comunidades originarias, las cuales han sido sistemáticamente invisibilizadas por la industria musical por su supuesta “no modernidad”, salvo cuando han sido capitalizadas por gestores públicos y privados de manera exotizante mediante la consolidación del nicho tradicional/folclórico.⁴⁹ Sin embargo, en la búsqueda por legitimar al nicho de la música popular alternativa como el principal representante de la “modernidad musical” contemporánea en el país, otros nichos como el regional, el tropical y el sonidero, que —recordemos— son etiquetas inspiradas en la lógica de segmentación de la industria, han adquirido también la connotación de “no modernos”, a pesar de ser masivos, mediáticos y sumamente rentables.

Lo anterior tiene que ver con que quienes tienen acceso a los medios de comunicación y de representación en México siguen —o seguimos— siendo miembros de, parafraseando a Pérez Vejo, aquella élite que monopoliza la vida política, social y económica de un país en el que la fractura étnica sigue siendo importante.⁵⁰ Esto ocurre aun con discursos que en apariencia proponen lo contrario mediante una supuesta integración multicultural, como es el caso de Vive Latino, mientras que Corona Capital simplemente lo hace explícito. Coincido con Ingrid Piller en cuanto a que es pertinente preguntar: ¿quién hace la cultura relevante para quién, en qué contexto y con qué propósitos? No cabe duda que OCESA hace ciertas expresiones culturales relevantes para buena parte de la población de este país y de la región, e incluso define aspectos sobre la

48. Pérez Vejo, “La difícil herencia”, 229-230.

49. Véase Marina Alonso Bolaños, *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX* (Buenos Aires: SB Ediciones, 2008).

50. Considero fundamental desarrollar una retórica donde quienes problematizamos estos temas, pero cumplimos con dichas características, también nos incluyamos para empezar a configurar aproximaciones verdaderamente interculturales mediante el reconocimiento explícito de estos privilegios de autorepresentación.

cultura local, segmentando públicos mediante la curaduría de cada festival. ¿Por qué Vive Latino y Corona Capital son tan relevantes? Porque reproducen tensiones identitarias profundas y de largo aliento.

La relevancia de la industria musical mexicana es innegable. México cuenta con cuatro de los veinte festivales más rentables del mundo, además de que en 2017 Pollstar, sitio dedicado a recopilar datos sobre la industria de conciertos global, consideró a OCESA como el tercer promotor más importante a nivel global,⁵¹ al Auditorio Nacional como el mejor foro en el mundo en la categoría *Theatre Venues* con menos de 10.000 asientos, y al Foro Sol, donde se llevan a cabo Vive Latino y Corona Capital, como líder en la categoría *Outdoor Stadium Festival Sites*.⁵² En contraste, son pocos los artistas mexicanos que, en el ámbito musical, han trascendido recientemente hacia el imaginario latinoamericano, y muchos menos hacia el global. Es decir, México es buena plataforma para la proyección de artistas de otras latitudes, y parte de su infraestructura está al nivel de las principales industrias del mundo, pero esto no se ve reflejado en la gestión cultural del ámbito local, la cual vive en constante precariedad. Esto deja ver al menos dos problemáticas: la exclusión de ciertas expresiones culturales por no ser consideradas “modernas”, y la oficialización de un gusto mediante criterios paternalistas.⁵³

Sí, no es obligación de los festivales ni de los promotores apelar a estas circunstancias, pero sus decisiones forman parte de la perpetuación de estos problemas. Se podría alegar que los fines han sido económicos, algo evidente. Pero el análisis aquí propuesto no es económico, sino discursivo y musical, y desde una perspectiva intercultural da estos resultados. Hay mucho que se podría profundizar sobre la festivalización o “festivalitis” en México, como una marcada brecha de género, la omisión de representantes de las distintas lenguas originarias de este país, la centralización de la oferta de artistas, etc. Eso tiene que ver con vicios locales profundos, pero lo importante ha sido establecer que el análisis de la curaduría de festivales permite identificar procesos culturales más complejos.

51. Vicente Gutiérrez, “Ocesa es el rockstar del showbusiness”, *El Economista* (10 de enero de 2018), <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Ocesa-es-el-rockstar-del-showbusiness-20180110-0115.html>.

52. Vicente Gutiérrez, “Foro Sol y el Auditorio, los mejores del mundo”, *El Economista* (9 de enero de 2018), <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Foro-Sol-y-el-Auditorio-los-mejores-del-mundo-20180109-0144.html>.

53. Véase Julián Woodside, “La memoria mediática en México: retos y realidades”, en *Anuario de Investigación 2015*, eds. Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo, y Julián Woodside (Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016), 211-232.

Finalmente, habría que considerar cómo desde 2006 la llamada “Guerra contra el narco”, y la violencia subsecuente, afectaron las prácticas musicales en varias regiones del país,⁵⁴ así como el hecho de que el auge de festivales, ferias y conciertos ha abierto la posibilidad al lavado de dinero por parte de los cárteles del narcotráfico.⁵⁵ Pero sobre todo, habría que contemplar cómo la academia y el periodismo reproducen formas de discriminación y exclusión, siendo una de esas prácticas el etiquetado de expresiones musicales, cuestión que se ha empezado a discutir con respecto al uso de términos como “música urbana” y “grupero”.⁵⁶

Bibliografía

- Alonso Bolaños, Marina. *La “invención” de la música indígena de México. Antropología e historia de las políticas culturales del Siglo XX*. Buenos Aires: SB Ediciones, 2008.
- Álvarez, Xóchitl. “Rompe todos sus récords la Feria de San Marcos”. *El Universal* (2 de mayo de 2019). <https://www.eluniversal.com.mx/estados/rompe-todos-sus-records-la-feria-de-san-marcos>.
- Amezcu, Melissa. “El hombre que pensó en los festivales”. *Máspormas* (10 de noviembre de 2015). <https://www.maspormas.com/ciudad/el-hombre-que-penso-en-los-festivales/>.
- Basave Benitez, Agustín. *México mestizo. Análisis del nacionalismo mexicano en torno a la mestizofilia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Bennett, Andy, Jodie Taylor e Ian Woodward. “Introduction”. En *The Festivalization of Culture*, ed. Andy Bennett, Jodie Taylor e Ian Woodward, 1-8. Farnham: Ashgate, 2014.
- , eds. *The Festivalization of Culture*. Farnham: Ashgate, 2014.
- Carrillo, Pablo César. “El Cervantino debe ser atendido como evento masivo”. *Milenio* (27 de octubre de 2014). <https://www.milenio.com/opinion/pablo-cesar-carrillo/reporte-de-inteligencia/el-cervantino-debe-ser-atendido-como-evento-masivo>.
- Cepeda, Eduardo. “Nota Editorial: Remezcla No Usará Los Términos ‘Urbano’ y ‘Música Urbana’”. *Remezcla* (10 de junio de 2020). <https://remezcla.com/music/remezcla-no-usara-urbano-musica-urbana/>.
- Chao Ebergenyi, Guillermo, ed. *La Caravana Corona. Cuna del espectáculo en México*. Ciudad de México: Imprenta Madero, 1995.

54. Este fenómeno se problematiza, en cuanto al rap en el noreste del país, en José Juan Olvera Gudiño, *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular* (Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018).

55. “Investigan red de lavado de dinero financiada por cártel mexicano en EU”, *Noticieros Televisa* (6 de abril de 2018), <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/investigan-red-lavado-dinero-financiada-cartel-mexicano-eu/>.

56. Véase Eduardo Cepeda, “Nota Editorial: Remezcla No Usará Los Términos ‘Urbano’ y ‘Música Urbana’”, *Remezcla* (10 de junio de 2020), <https://remezcla.com/music/remezcla-no-usara-urbano-musica-urbana/>; y José Juan Zapata, “Urbanos, gruperos y regionales: una reflexión desde La Zona Sucia”, *La Zona Sucia* (15 de junio de 2020), <https://www.lazonasucia.com/urbanos-gruperos-y-regionales-una-reflexion-desde-la-zona-sucia/>.

- Coutiño Sorian, Gustavo. “Rebeldía, música y consumo cultural. De los conciertos solidarios al Vive Latino”. En *Etnorock: los rostros de una música global en el sur de México*, ed. Martín de la Cruz López Moya, Efraín Ascencio Cedillo, y Juan Pablo Zebadúa Carbonell, 143-155. Chiapas: UNICACH/CESMECA/Juan Pablos, 2014.
- De la Peza Casares, María del Carmen. *El Rock mexicano: Un espacio en disputa*. Ciudad de México: UAM Xochimilco, 2014.
- De Llano, Luis. *Expedientes pop*. Ciudad de México: Planeta, 2016.
- Estrada, Tere. *Sirenas al ataque: historia de las mujeres rockeras mexicanas (1956-2006)*. Ciudad de México: Océano, 2008.
- Forssell Méndez, Alfonso. “Whitexican: hacia una definición crítica”. *Nexos* (19 de julio de 2020). <https://cultura.nexos.com.mx/?p=20486>.
- Franco, Alejandro. “Editorial: Festivalitis”. *WARP.la* (28 de septiembre de 2012). <http://www.warp.com.mx/editorial/25973-Festivalitis>.
- Galindo Cáceres, Jesús. *El Jazz en la Ciudad de México*. Quito: Razón y Palabra, 2017.
- Gall, Olivia. “Identidad, exclusión y racismo: reflexiones teóricas y sobre México”. *Revista Mexicana de Sociología*, Vol. 66, N° 2 (abril-junio 2004): 221-259.
- Gutiérrez, Vicente. “Ocesa es el rockstar del showbusiness”. *El Economista* (10 de enero de 2018). <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Ocesa-es-el-rockstar-del-showbusiness-20180110-0115.html>.
- . “Foro Sol y el Auditorio, los mejores del mundo”. *El Economista* (9 de enero de 2018). <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Foro-Sol-y-el-Auditorio-los-mejores-del-mundo-20180109-0144.html>.
- Hope, María Elena, y María Garibay, eds. *El País de las Tandas: teatro de revista, 1900-1940*. Ciudad de México: Dirección General de Culturas Populares, 2005.
- Moreno, Víctor. “Festivalitis en México”. *ABCNoticias.mx* (23 de diciembre de 2017). <https://www.periodicoabc.mx/opinion/victormoreno/festivalitis-en-mexico-96882/>.
- Muciño, Francisco. “Este fue el ‘problema’ que dio origen al Corona Capital y así llega al capítulo 10”. *Alto Nivel* (16 de noviembre de 2019). <https://www.altonivel.com.mx/empresas/este-fue-el-problema-que-dio-origen-al-corona-capital-y-asi-llega-al-capitulo-10/>.
- Noticieros Televisa. “Investigan red de lavado de dinero financiada por cártel mexicano en EU”. *Noticieros Televisa* (6 de abril de 2018). <https://noticieros.televisa.com/ultimas-noticias/investigan-red-lavado-dinero-financiada-cartel-mexicano-eu/>.
- OCESA. *20 años del Vive Latino*. Ciudad de México: OCESA, 2019.
- Olvera Gudiño, José Juan. *Economías del rap en el noreste de México: emprendimientos y resistencias juveniles alrededor de la música popular*. Ciudad de México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2018.
- Pacini Hernández, Deborah, Héctor Fernández L’Hoeste y Eric Zolov. “Mapping Rock Music Cultures across the Americas”. En *Rockin’ Las Americas: The Global Politics of Rock in Latin/o America*, ed. Deborah Pacini Hernández, Héctor Fernández L’Hoeste, y Eric Zolov, 1-21. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2004.

- Paredes Pachó, José Luis, y Enrique Blanc. "Rock mexicano, breve recuento del siglo XX". En *La música en México: panorama del siglo XX*, ed. Aurelio Tello, 395-485. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica/CONACULTA, 2010.
- Pérez Vejo, Tomás. "La difícil herencia: hispanofobia e hispanofilia en el proceso de construcción nacional mexicano". En *Los caminos de la ciudadanía: México y España en perspectiva comparada*, ed. Manuel Suárez Cortina y Tomás Pérez Vejo, 219-230. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010.
- Piller, Ingrid. *Intercultural Communication: A Critical Introduction*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2017.
- Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 2010.
- Rawicz, Daniela. *Ensayo e identidad cultural en el siglo XIX latinoamericano: Simón Rodríguez y Domingo F. Sarmiento*. Ciudad de México: Universidad de la Ciudad de México, 2003.
- Rosas, Alejandro. *200 años del espectáculo: Ciudad de México*. Ciudad de México: Trilce/Océano, 2010.
- Rouvillois, Frédéric. *Historia del esnobismo*. Buenos Aires: Claridad, 2009.
- Rubí, Federico. *Estremécete y rueda: loco por el rock & roll*. Ciudad de México: Chapa Ediciones, 2007.
- Sígler, Édgar. "Lo que no vemos del 'show' de CIE". *Expansión* (21 de octubre de 2016). <https://expansion.mx/empresas/2016/10/21/lo-que-no-vemos-del-show-de-cie>.
- Soups. "Esto es el Corona Capital desde sus entrañas". *Sopitas.com* (6 de junio de 2014). <https://www.sopitas.com/noticias/esto-es-el-corona-capital-desde-sus-entranas/>.
- Statista. "Highest Grossing Festivals 2019". <https://www.statista.com/statistics/306095/highest-grossing-festivals-worldwide/>. Último acceso: 4 de julio de 2020.
- Taylor. "Lo mejor de los 2000s /// Festivales". *Me hace ruido* (4 de noviembre de 2009). <https://www.mehaceruido.com/2009/11/lo-mejor-de-los-2000s-festivales/>.
- Thompson, John B. *The Media and Modernity: A Social Theory of the Media*. Cambridge: Polity Press, 1995.
- Torres Medina, Violeta. *Rock-Eros en concreto. Génesis e historia del rockmex*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2002.
- Urías Horcasitas, Beatriz. *Historias secretas del racismo en México (1920-1950)*. Ciudad de México: Tusquets, 2007.
- W Radio México. "#ExclusivaWFM: Armando Calvillo nos habla del Corona Capital". *W Radio México* (16 de diciembre de 2019). https://wradio.com.mx/programa/2019/12/16/wfm/1576521256_869656.html.
- Woodside, Julián. "La industria musical en México: panorama crítico y coordenadas de análisis". *Boletín Música*, N° 48-49 (segunda época) (agosto de 2018): 21-41.
- . "La memoria mediática en México: retos y realidades". En *Anuario de Investigación 2015*, ed. Moramay Herrera Kuri, Francisco Carrillo, y Julián Woodside, 211-232. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana, 2016.

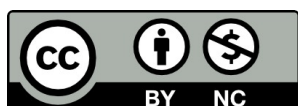
- . “Que haya más mujeres headliners en los festivales”. *Indie Rocks!* (14 de enero de 2020). <https://www.indierocks.mx/columna/que-haya-mas-mujeres-headliners-en-los-festivales/>.
- Zapata, José Juan. “Urbanos, gruperos y regionales: una reflexión desde La Zona Sucia”. *La Zona Sucia* (15 de junio de 2020). <https://www.lazonasucia.com/urbanos-gruperos-y-regionales-una-reflexion-desde-la-zona-sucia/>.

Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente

Camilo Riveros Vásquez, “Kamilo”

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 129-150

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Rasgos de identidad peruana en el sistema limeño de festivales de música independiente

El presente artículo trata acerca de las funciones sociales de los festivales limeños de música independiente. Propongo entenderlos como un sistema complejo de organizaciones de producción artística que generan eventos rituales liminales donde se descubren, negocian, afirman y reinventan insumos culturales asociados a la identidad peruana cosmopolita que participan de disputas en la esfera pública. El texto hace una cronología y trayectoria histórica de los festivales y la fusión en el rock, para situar los casos de los festivales que lideraban el mercado de la música independiente antes de la pandemia, organizados por Selvámonos, Inmortal, Descabellado y la Municipalidad de San Isidro. Asimismo, muestro sus formas de articulación y organización. Posteriormente me detengo brevemente a analizar un ornamento guitarrístico de La Mente, Barrio Calavera y Olaya Sound System, protagonistas de festivales, que incorporan rasgos de la guitarra de la chicha, relocalizando la posición de prestigio de los elementos musicales de peruanidad en la opinión pública. En paralelo, observo cómo las dinámicas de autogestión de festivales independientes inciden en la gestión de festivales públicos. Así concluiré cómo los festivales participan de la reproducción de la sociedad gracias a su capacidad para definir cuáles son los insumos culturales disponibles y los circuitos musicales sostenibles.

Palabras clave: festivales, identidades, rock fusión, música alternativa, autogestión.

Features of Peruvian identity in the independent music festival system of Lima

This article reflects about the social functions of Lima's independent music festivals. I propose to understand them as a complex system of artistic production organizations that generate liminal ritual events where cultural inputs associated with the cosmopolitan Peruvian identity that participate in tense disputes in the construction of the public scene are discovered, negotiated, affirmed and reinvented. I will trace the historical trajectory of the rock festivals and the presence of "rock fusion", to identify the festivals that led the independent music market before the pandemic, organized by Selvámonos, Inmortal, Descabellado and the Municipality of San Isidro. I will show their ways of articulation and organization. Then I will stop to analyze a guitar ornament of La Mente, Barrio Calavera and Olaya Sound System, protagonists of festivals, which incorporate features of chicha, relocating the prestigious position of Peruvian musical elements in public opinion. In parallel, I will observe how the Do It Yourself/Together dynamics of independent festivals affect the management of public festivals. Thus, I will show how festivals participate in the reproduction of society by their ability to define which are the available cultural inputs and the sustainable musical circuits.

Keywords: festivals, identities, fusion rock, alternative music, do it yourself.

Introducción¹

En el Perú, la música independiente se caracteriza por el progresivo protagonismo de bandas de fusión en la escena de rock limeña y el aporte de la autogestión musical a la gestión pública. En este texto analizaré ambos aspectos desde los festivales del rock peruano hechos en Lima, los cuales expresan las funciones sociales de los festivales al incidir en las condiciones sociales de producción y los insumos culturales disponibles para la constitución de identidades. Para conseguir este objetivo utilizaré entrevistas a cultores en un contexto de investigación autoetnográfica, dado que soy parte de estas culturas, me dedico a la investigación aplicada en gestión y he participado de los festivales analizados, validando mis impresiones. Es importante destacar que el artículo busca dar testimonio de procesos antes que sustentar hipótesis y que el marco teórico surge más bien de lo que emerge en la observación.

Esta investigación tiene dos referentes importantes en el estudio de la subalternidad de las culturas populares de raíz indígena y el concepto de liminalidad. Respecto del primero, Chalena Vásquez investigó el carnaval ayacuchano identificando cómo se expresaba éste en tanto inversión del orden establecido.² En un marco en que lo cotidiano es la represión de las culturas autóctonas, el carnaval se afirma como un momento extraordinario durante el cual es socialmente permitido practicar las culturas de las poblaciones andinas subalternas.³ Del mismo modo, en mi tesis acerca de las formas de organización de las escenas musicales alternas,⁴ identifiqué que la suspensión de tabúes cotidianos en la interacción de un concierto generaba estados de liminalidad y *communitas*, propios de todo ritual,⁵ que constituyen tiempos extraordinarios, en el cual aprendemos elementos que son re TRABAJADOS por la gente en la vida cotidiana. Considerando posible extrapolar parcialmente esta característica del carnaval tradicional hacia los festivales,⁶ propongo en este artículo que los festivales de música alternativa en el Perú son un espacio de descubrimiento, negociación, afirmación y disputa de identidades que interactúan con la discriminación limeña de elementos culturales de origen provinciano.

1. Se propone acompañar la lectura del artículo por este playlist: <https://bit.ly/2P1Ib3D>

2. Mijail Bajtín, *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. el contexto de Francois Rabelais* (Barcelona: Barral Editores, 1971), 15.

3. Chalena Vásquez Rodríguez y Abilio Vergara, *Chayraq: Carnaval Ayacuchano* (Huamanga: CEDAP, 1988), 13.

4. Camilo Riveros Vásquez, “Formas de organización de las escenas musicales alternas: El caso de las bandas ska del Bar de Bernabé” (tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012), 356-360.

5. Victor Turner, *Simbolismo y Ritual* (Lima: Departamento de Ciencias Sociales Área de Antropología PUCP, 1973), 53-74.

6. Andy Bennet, Jodie Taylor e Ian Woodward, *The Festivalization of Culture* (Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014): 1.

Considero que la práctica del rock en Perú, como género transnacional cultivado en países pequeños, supone un diálogo que busca una hipotética equidad con la escena de innovación creativa mundial.⁷ Esto se debe a que la articulación al sistema mundo implica una dimensión cosmopolita en la que se valora el capital cultural de poblaciones subalternas, poniéndolo en el mercado, aspecto que también ocurre en el Perú.⁸ En ese sentido la música fue visibilizada como un aspecto identitario entre las “tendencias de marketing” en la valoración de la creatividad peruana, tendencias que tuvieron a la comida como protagonista desde el 2007. Trece años después del proceso de sorpresa y valoración de las músicas populares por las clases altas, observamos cómo dicho proceso de búsqueda de identidad ha trascendido⁹ hasta ser parte de los imaginarios de diversas expresiones de la clase media. Considero que, al ser experiencias rituales de interacción física y simbólica, los festivales tratados en el presente artículo han aportado a los procesos constitutivos de búsqueda de identidad por medio de la música, en particular gracias a la incorporación al rock de elementos de músicas peruanas como la chicha, también llamada cumbia andina o música tropical andina.

En los últimos años se reconfiguraron los imaginarios del rock peruano. En los festivales se tocan elementos musicales que antes eran mal vistos en el rock y las bandas de fusión tienen ahora un prestigio sin precedentes. Así, donde previamente había censura, violencia y disputa, una “definición tensa”,¹⁰ se aprecia ahora consenso gracias a la música tropical, que llegó a liberar esa tensión y a hacer de la identidad una fiesta. Uno de los rasgos musicales donde se aprecia este cambio es el mordente, un tipo de adorno que es interpretado en la chicha por bandas con base de reggae, ska y músicas peruanas, y se ha vuelto representativo de éstas. En este texto me referiré a este elemento porque representa los cambios que vengo mencionando y es un ejemplo de la resolución de esta tensión por medio de la plataforma cultural que ofrecen los festivales. De este modo, las transformaciones musicales presentes en estos festivales permiten observar las disputas por el significado de la escena pública.¹¹

El Perú cuenta con una matriz cultural de raíces andinas, amazónicas, afrodescendientes, asiáticas y europeas, sobre la cual se ha desarrollado una cultura popular plurivocal en la que la

7. Motti Regev, “International festivals in a small country. Rites of recognition and cosmopolitanism”, en *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Nueva York: Routledge Advances in Sociology, 2011), 108.

8. Greg Richards, “The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya”, en *Cultural Tourism: Global and local perspectives*, ed. Greg Richards (Binghampton: Haworth Press, 2011), 229.

9. Fiorella Montero, “La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima”, *Anthropologica*, Vol. 36, N° 40 (2016): 115.

10. Max Peter Baumann, “Festivals, Musical Actors, and Mental Constructs in the Process of Globalization”, *The World of Music: Readings in Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 1/3 (2010): 294-313.

11. Monica Sassatelli, “Urban festivals and the cultural public sphere. Cosmopolitanism between ethics and aesthetics”, en *Festivals and the Cultural Public Sphere* (Nueva York: Routledge, 2011), 12-16.

norma es tanto la diversidad como la discriminación. Se ha generado la identidad mestiza bajo la categoría de “cholo” que a su vez se define en contraposición a lo hegemónico considerado como “pituco”. Este artículo destaca las maneras en que lo cholo participa del rock alternativo, en posición de prestigio mediante la incorporación de elementos de la música desarrollada en torno al eje central de ciudades mestizas, de Lima a Huancayo:¹² la chicha.

La Chicha es la cristalización de una primera generación de hijos de emigrantes andinos, que fusiona la cumbia que se difundió por radio intensamente, expresando la nueva condición de trabajador y/o desocupado y/o informal en la gran ciudad, que se apropia de lo moderno, a través del uso de guitarra, teclado y bajo eléctricos e instrumentos de percusión como el güiro y las timbaletas. Llegando a decirse que “cualquier wayno, con güiro y que se toque en guitarra eléctrica, suena a chicha”. La Chicha se desarrolla en el Perú en los últimos 40 años del siglo XX.¹³

La escena de la música independiente en Lima, puede ser definida como un complejo de circuitos de diversas músicas que no pertenecen a ninguna disquera transnacional y tienen presencia intermitente, esporádica y marginal en medios masivos de comunicación. Si bien estas músicas en otras latitudes cuentan con circuitos marcadamente separados, en el Perú las interacciones entre los agentes de producción distribución y consumo tejen una red, un sistema complejo con nodos y conexiones. Si observamos las formas de organización para la producción y los flujos simbólicos musicales y narrativos, podemos apreciar cómo los límites entre circuitos, concepciones sociales y racionalidades económicas se han ido desdibujando. Las distintas formas de música de fusión son síntesis musicales creadas en función de rasgos de empatía.¹⁴ En este momento las bandas de prestigio del rock peruano que estelarizan los festivales no tocan rock, tocan “fusión” de reggae, ska, dub, dancehall y punk con chicha y cumbia amazónica, norteña o psicodélica, sumando eventuales guiños a la música afroperuana. La nueva fusión del “rock” peruano, por tanto, hace “música”.

Una de las características de esta escena es el practicar estrategias de autogestión basadas en la organización colectiva y el uso estratégico de capital social para el manejo de varios ciclos

12. Fernando Ríos Correa, “La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los andes centrales del Perú”, ponencia *Dirección Desconcentrada de Cultura Huancayo* (agosto 2012), 1-2.

13. Chalena Vásquez Rodríguez, “Rasgos de empatía en fenómenos de síntesis musical. La Chicha o Cumbia Peruana y el Rock en Quechua”, 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), 2.

14. *Ibid.*, 1.

de producción paralelos entre sí.¹⁵ Teniendo esto en consideración, comprendo a los festivales como dinamizadores de las escenas y circuitos que inciden en el trabajo y consumo musical. Los festivales observados en este texto, precisamente, se organizan colectivamente gracias a la cooperación pública, privada y ciudadana, aunque oscilan entre polos de racionalidad económica comercial y alternativa. El concepto de los músicos es que la racionalidad económica alternativa busca la sostenibilidad monetaria, pero no es el principal objetivo de una agrupación musical. La concreción del acto musical, entonces, requiere gestión y procesos de producción artística para que los objetivos no sean comerciales ya que la música integra otras cadenas de producción, aportando valor.¹⁶ Los festivales públicos peruanos se realizan gracias a este “saber hacer” no comercializado de la escena musical independiente.

Trayectorias

Para comprender la trayectoria histórica del rock peruano vamos a definir cinco etapas relevantes de su desarrollo: la primera escena, la escena subterránea ochentera, la escena alternativa de los noventas, la escena del rock peruano de los dosmiles y la música independiente actual. En cada una encontramos músicas asociadas a la identidad peruana y en ellas los festivales son entendidos como una instancia de articulación de las agrupaciones representantes de diversos circuitos, no como una escena aparte.

La *primera escena* del rock peruano (1963-1982) incluye fusión desde que su primera banda, Los Incas Modernos, del puerto del Callao, mezcla carnaval con surf rock; Los Saicos, precursores del garage rock, abren el camino para Jilguero de Huascarán (a quien llaman “el Elvis peruano”); y luego a una tercera generación, Los Yorks, quienes incorporan intencionalmente escalas pentatónicas “porque yo soy serrano, sobrino”.¹⁷ En esta primera escena, la nueva ola se presentaba junto al rock en una dualidad antecesora entre pop y rock subterráneo.

El proceso de reforma agraria del Gobierno Revolucionario de las Fuerzas Armadas de 1968 afirma nuevas identidades en la música, danza, lenguas, imágenes y discursos de identidad peruana del Estado. Antes de ello, la máxima festividad era el tradicional concurso de la Pampa de Amancaes, realizado el mismo día que el Inti Raymi en el Qosqo y la fiesta de San Juan en toda la Amazonía. En ese proceso el Estado organiza los Festivales Inkari en el que se presentan

15. Camilo Riveros, “Formas de organización”.

16. Chalena Vásquez Rodríguez, *Teoría del arte y Economía de la Cultura. Los procesos de producción artística* (Sullana: Caja Sullana y Bicentenario, 2019), 38-42.

17. Carlos Montalvo, conversación personal, 23 de diciembre 2013.

artistas de las músicas y danzas tradicionales —de lo que Chalena Vásquez llamó “el sistema de fiestas del Perú”— compuesto por 6882 festividades,¹⁸ incluyendo a los Danzantes de Tijeras, que serían evocados en el futuro por bandas como Uchpa y La Sarita. Hacia 1978, el curador de arte Jorge Villacorta organizaba el primer festival de arte integral en Barranco, Contacto 78. Para ese momento el rock dejaba ya de ser moda y la exploración giraba hacia la fusión, cuya veta afrocaribeña originó a Black Sugar, precursores del latin funk y a El Polen, precursores de la fusión andina en el rock peruano. Estos últimos organizaron la primera comuna *hippie* en el distrito de Barranco, donde se desarrollaba el festejo por parte de la familia de Don Porfirio Vásquez y el landó por el colectivo liderado por Chabuca Granda.

La transición (1979-1982) es considerada un limbo para el rock peruano, en el cual se da el desarrollo de Frágil, bandas de covers y AMUSI (Asociación de Músicos Independientes). Mientras tanto, el Festival de la Cumbia se realiza tres años seguidos en la Concha Acústica del Campo de Marte. En este tiempo se funda además un referente del rock fusión peruano, Del Pueblo Del Barrio, que será luego incorporado al rock subterráneo.

La escena subterránea (1983-1992) marca el inicio de la escena alternativa del rock peruano y las escenas de música independiente en la actualidad. Festivales de importancia por su poder de convocatoria, organización y agrupaciones participantes fueron El Rock en Río Rímac, Rockacho, Concurso de Rock No Comercial de la Revista Esquina, Ataque Metal, Concierto por La Vida y los inicios del Agustirock. En este contexto surgen, dentro del núcleo de las primeras bandas subterráneas o *subtes*, Narcosis, Autopsia, Guerrilla Urbana (luego Ataque Frontal) Leusemia y Zcuela Cerrada. Esta última incluía elementos del funk y el ska y a su vez compartía espacios con bandas de rock fusión como Soljani, Seres Van y Del Pueblo Del Barrio.

El rock subte y la chicha tuvieron en esta época escasas conexiones. Un rasgo de empatía, sin embargo, fue la precariedad técnica que llevó al desarrollo de una estética de saturación propia.¹⁹ El “sonido de la carretera central” de la chicha contó con Daniel F, líder de Leusemia, entre sus ingenieros de grabación. Este rock subterráneo en ocasiones compartía espacios físicos con la chicha en encuentros universitarios o por medio del alquiler de locales del centro y

18. INEI, Directorio Nacional de Principales Festividades a Nivel Distrital. Subido en septiembre 2013. Disponible en:

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitales/Est/Lib1107/Libro.pdf

19. Entendemos por “estética de saturación” al resultado tímbrico de la saturación de señal producida por la conexión de conectores TRS o TS entre guitarra y consola. Este fenómeno es propio tanto de los subtes como de los chicheros más marginales y se produce porque al no tener amplificadores o pedales emplearon la saturación de señal en la ganancia de la consola de mezcla. De este modo se emulaba el recurso técnico/estético de una distorsión pero sin contar con un amplificador de guitarra eléctrica, un pedal de *fuzztone* u otro tipo de efectos similares. También se empleó para saturación de micrófonos de voz.

periferias de Lima. Los festivales y conciertos estaban separados, pero los subtes rechazaban a los chicheros por ser comerciales. Los espectáculos fueron interrumpidos progresivamente entre 1989 y 1992, cuando el toque de queda y los atentados hicieron imposible que el público asistiera a estos eventos artísticos.

La escena alternativa de los noventa (1992-2000) se inicia con el autogolpe de estado de Alberto Fujimori en 1992. Con la llegada de Fujimori se genera un marco para el consumo de músicas transnacionales y se da una nueva razón de ser a la música crítica, posibilitando la realización de los festivales masivos de esta música. Aparece la telenovela social “Los de Arriba y Los de Abajo”, con el tema fusión de rock, chicha y valse “Triciclo Perú” de Los Mojarras, del colectivo Grupos Rockeros del Agustino Surgiendo Solos, los mismos que organizaban el festival Agustirock. En paralelo, el rock pop explora el sonido afroperuano sumando músicos de la familia Ballumbrosio, en la exitosa banda de ska y post punk de Micky González, Atajo de Negritos. En Ayacucho surge la banda de rock blues en quechua, Uchpa. En 1995 el Agustirock es auspiciado por un nuevo canal de televisión inspirado en MTV: Uranio 15 UHF, cuya existencia venía precedida de la expansión creciente de la televisión por cable en Lima desde 1993. El Agustirock incluye rock subte, grunge, punk, hardcore, post punk, reggae, ska y fusión, lo cual marca un hito fundamental al transmitir rock alternativo desde los cerros de migrantes desplazados por la violencia. En 1997 los músicos de Los Mojarras forman La Sarita, convirtiéndose en una nueva banda de fusión referente. Ese mismo año el Festival de Rock en Punta Rocas termina en saqueos, reprogramándose el concierto de los mexicanos de Maldita Vecindad en la Concha Acústica del Campo de Marte.

En 1998 el Perú sufrió las consecuencias sociales del fenómeno climático de la corriente del Pacífico, conocida como El Niño. La ONG “Mataperro Calle y Cultura” y el Programa de Jóvenes de la Municipalidad de Miraflores, organizaron el festival benéfico Niño Malo en el Estadio Niño Héroe Manuel Bonilla, con una asistencia aproximada de diez mil personas.²⁰ Diversas ONGs organizaron festivales aprovechando la convocatoria y discursos de la escena aún llamada subte, como fueron el 50D98 y el Cambio No Cumbia, ambos en la Concha Acústica del Campo de Marte, con ferias dedicadas a los Derechos Humanos.

En ese momento fuera del rock fusión, la cumbia aún no había sido incorporada al rock y el ska punk tenía una posición de actos de apertura de festivales, con bandas como Carnaval Patético, El Guetto y La Pura Purita. Los discursos eran de disconformidad personal y crítica

20. Sandro Venturo, organizador del Niño Malo. Comunicación personal por Facebook messenger, 7 de junio de 2020.

social, en oposición a la difusión fujimorista de la tecnocumbia.²¹ En 1999 se realizaron los festivales internacionales Antimiseria con Todos Tus Muertos y el aniversario de la revista Inrockuptibles con A.N.I.M.A.L y la F.F.F., ambos en el Estadio Niño Héroe Manuel Bonilla de Miraflores. El alcalde de ese distrito, Alberto Andrade, fue elegido alcalde de Lima Metropolitana, fundando el festival dedicado al aniversario de la ciudad, enfocado —en un inicio— en la música afro-criolla.

La escena del rock peruano de los dosmiles (2001-2007) se inició cuando la presidencia de Valentín Paniagua cambió los medios públicos. Programas como Condorock al Aire y Zona 103 en Radio Nacional junto a Distorsión y TV Rock en TV Perú, proponían al país escuchar rock peruano y configuraban el prestigio que determina las contrataciones de festivales actuales. En paralelo surgieron Radio Insomnio en Radio América en FM y TV Insomnio en Frecuencia Latina en señal abierta. El proceso de masificación de la escena subterránea implicó tanto la comunicación masiva de música alternativa, como la proliferación de nuevas agrupaciones, puntos de distribución, medios de comunicación, apropiación de espacios públicos, y la organización de conciertos y festivales. Esta demanda permitió el desarrollo de la oferta, con puestos de distribución física de discos, casetes, indumentaria, fanzines y merchandising, en espacios como Galerías Brasil, la Calle Quilca, el campo ferial Polvos Rosados y los puestos de casetes piratas de los mercados de barrio. Esta cadena de valor se concretaba en los conciertos y festivales de fines de semana. Para inicios de los dosmiles; los términos, valores y procesos asociados a la música alternativa cambiaron. Si bien se mantenía parte del proceso de subproducción,²² ante la convocatoria masiva y la visibilidad mediática a esta “escena” ya no era posible llamarla “subterránea”.

Los productores de radio y televisión organizaron sus festivales. El Festival Nacional Sale a la Calle, realizado por los programas de Radio y TV Nacional, en la puerta de la radio estatal, convocó doce mil personas. También la producción de Radio y TV Insomnio lanzó El Desgraciado. Estos fueron los principales festivales en su momento. Entre el 2003 y el 2006 los festivales proliferaron principalmente en el centro comercial de Lima Norte: Los Olivos. Esta época formó las identidades juveniles de una nueva generación que se llamaba a sí misma “chikipunk”, con referentes como 6 voltios y Diazepunk.²³ Entre las productoras de festivales de

21. Raúl R. Romero, *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú* (Lima: IDE-PUCP, 2017), 204.

22. Shane Greene, *Punk y Revolución. 7 interpretaciones de la realidad subterránea* (Lima: Pesopluma, 2017), 24-48.

23. Gerardo Silva Valencia, *Por ella, Por La Escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima* (Lima: Secretaría Nacional de Juventudes, 2018), 78.

la época destaca Unión Récorde, y su multitudinario Rock en el Parque (REEP) festival privado inspirado en el festival Rock Al Parque de Bogotá. Si bien realizó ediciones en espacios públicos, al igual que otros festivales de fines de semana, usó recintos dedicados a cumbias, chicha y al huayno moderno con arpa. Se realizaron catorce Rock en el Parque y seis Unión Fest, con un promedio de seis mil asistentes. Este festival fue referente de los dosmiles, cuando los festivales eran de periodicidad semanal. Además MTV contó en esos años con una señal regional que posicionó a bandas como Líbido y Campo de Almas, quienes se sumaban a las radiables bandas Amén y Mar de Copas. Varios procesos coincidieron para el fin de esta etapa en la que los festivales fueron protagonistas de la escena musical del rock peruano: los enfrentamientos contra los *emos*, el marco legal para estimular conciertos internacionales, el cambio de patrones de consumo con el uso de internet, la saturación de oferta en los festivales, la progresiva cancelación de los programas de música alternativa desde el 2003, el alza de alquileres de los locales y las consecuencias económicas del terremoto del 2007.

La música independiente de la actualidad (2007-2020) toma forma en un momento en donde luego de tener varios festivales cada semana, se pasa a no tener ningún festival y se reubica la oferta a conciertos en Barranco y el Centro Histórico. Bareto, la *jam band* de reggae, ska y jazz, hace homenajes a Chacalón y Juaneco, despertando el interés de las clases altas. En paralelo surge una potente movida de cumbia digital con referentes como Dengue Dengue y Deltatrón. Se fundan nuevas bandas que ya no se llaman “rock fusión”, La Mente se autodenomina “electropical”, y Barrio Calavera “skachichanroll”.

A finales de los dosmiles las personas dedicadas a la música en mi generación, crecidas como público de los festivales de los noventa, organizamos nuestros propios conciertos, asumiendo la inversión. Esto ocurre en paralelo a los megaconciertos internacionales y el fenómeno de búsqueda de identidades nacionales mediante el cultivo de fusión de músicas tropicales. Se deja de hablar de “Una” escena y se desdibujan los límites. Barrio Calavera organiza La Barrancumbia llevando por primera vez a Los Mirlos al distrito bohemio hegemónico por excelencia. Al mismo tiempo Bareto, incorpora como cantante a Wilindoro Cacique, sobreviviente de Juaneco y Su Combo. La Sarita incorpora a Marino Marcacuzco en el arpa andina, Henry Condori en el violín andino y Demer Ramírez en la flauta shipiba. Los nuevos festivales, como el Festival por la Memoria (2008), Amo Amazonía (2009) y el Festival de la Muralla (2010) incluyen orquestas clásicas de la cumbia como Los Mirlos y Los Destellos, junto a La Mente y Barrio Calavera, así como la agrupación arequipeña de cumbia psicodélica Los Chapillacs. La Mente invita a la arpista andina Laurita Pacheco. En el 2008 el actor, músico e investigador afroperuano Rafael Santa Cruz funda el Festival Internacional de Cajón y

Percusión (FICP) que ahora lleva su nombre, llevando el cajón afroperuano a espacios públicos en un festival de varios días que se mantiene actualmente. Este festival se basa en la práctica de festivales académicos respaldados por centros binacionales, como el Festival de Guitarra o el Festival de Charango. En el 2009 esta tendencia de fusión es capitalizada, dando pie a la fundación del Festival de Música y Artes de Oxapampa: Selvámonos, quienes se posicionan al ofrecer un festival internacional fuera de Lima. Tanto Selvámonos como el FICP son asociaciones culturales franco-peruanas, con auspicio público y privado.

Entre el 2011 y 2015 la alcaldesa de Lima Susana Villarán implementó la Gerencia de Cultura, liderada por Pedro Pablo Alaiza. Organizaron los festivales Lima Vive Rock y los del Programa Cultura Viva. Lima Vive Rock convocó treinta mil asistentes y sentó un nuevo estándar técnico al darle al acto nacional las mismas condiciones que al extranjero, gracias a que toda la comunidad de técnicos veníamos participando de los megaconciertos internacionales. El programa de festivales de Cultura Viva presentó a bandas de fusión como Barrio Calavera, Olaya Sound System y La Nueva Invasión ante audiencias populares, mediante presentaciones semanales en los Parques Zonales. Las marcas de ropa de artistas independientes dialogaron directamente con las bandas de fusión. La Mente y Olaya Sound System fueron auspiciados por Faite, mientras Barrio Calavera lo fue por Familia Gutiérrez y La Nueva Invasión por Amapolay. Mientras el público usa ropa con diseño vectorial inspirado en imágenes de la historia y cotidianidad peruana, bandas como Barrio Calavera, Bareto y más adelante Olaya Sound System, pasan a usar indumentaria especial para escenario donde destacan “camisas de cumbia”. El espacio público se usa para festivales en la Plaza San Martín y en la Plaza de Armas, con bandas de fusión como La Mente y La Nueva Invasión, alternando con bandas de la escena alternativa como La Raza y con artistas tradicionales como Los Cholos y Chalena Vásquez. Se posiciona el proyecto de fusión Kuntur de Lucho Quequezana. Aparecen los festivales como El Acustirock que usa recintos de megaconciertos internacionales y el Inmortal Fest, quienes retoman locales de la periferia.

Al fin de la gestión de Villarán toman liderazgo el Ministerio de Cultura (MINCU) y la Municipalidad de San Isidro. El 2015 el MINCU capacita a gestores de Trujillo, Cusco, Arequipa y Lima en Colombia gracias a la Organización de Estados Americanos (OEA). En 2015 y 2016 Perú participa de los Mercados de Industrias Culturales del Sur y aparecen los primeros fondos concursables para las artes en nuestra historia. Así surgen el Tambo Fest y Sonora Agencia en Arequipa, el Apu Fest en Qosqo, la agencia de management Zumo Colaboratorio en Trujillo y el fortalecimiento a la empresa de investigación aplicada Cohete Lab, quienes coprodujimos el Festival Cultura Libre en los años 2016, 2017 y 2018.

En el 2017 el Perú se ve afectado por una variación del fenómeno del Niño, llamada El Niño Costero. A raíz de ello se da el Festival Una Sola Fuerza, reabriendo la Concha Acústica del Campo de Marte. Este presentó a las principales bandas de pop, fusión y rock subte, así como las bandas representadas por los organizadores de los principales festivales. El festival Una Sola Fuerza buscó y logró ser el Niño Malo de su generación, consiguiendo la misma cantidad aproximada de asistentes y de donaciones, además de transmitirse a nivel nacional por TV Perú, oficializando este panorama musical.

Estudios de Caso: los festivales Inmortal, Selvámonos, Descabellado y Cultura Libre

He elegido los siguientes festivales porque lideran la música independiente, determinan las condiciones de contratación en sus circuitos musicales y se encuentran interconectados, a pesar de (re)presentar organizaciones, músicas y experiencias diferentes. Como señalé al inicio, estos festivales contribuyen a la reproducción de la sociedad gracias a su capacidad para definir cuáles son los insumos culturales disponibles y los circuitos musicales sostenibles.

Inmortal Producciones trabaja con una estrategia en la que, al integrar circuitos diferentes, se suman audiencias, asegurando convocatoria y sostenibilidad. Inmortal presenta juntas a las bandas estelares del rock peruano de los dosmiles, como Amen, Mar de Copas y Líbido, el pop de los noventas como Río y Raúl Romero, fusión de metal y punk como Difonía y Cuchillazo, fusión tropical como Barrio Calavera, La Mente y Olaya Sound System y más recientemente cumbia propiamente dicha. Además de Los Mirlos o Los Destellos, suma cumbia norteña con Aguamarina, sanjuanera con Corazón Serrano e incluso salsa con Zaperoko y Daniela Darcourt, lo cual genera una fuerte polémica en sus redes sociales. Este “arroz con mango a granel que repite bandas, nunca cambia de diseño gráfico y donde te pueden robar” (para resumir las expresiones de sus detractores en redes sociales) contrata a un equipo de ensueño de técnicos de sonido, luces y escenario, que sumado a los técnicos de las bandas, configura una comunidad de profesionales que son la mano de obra fundamental de todos los festivales en el Perú. Además, Inmortal es la agencia de *management* de las agrupaciones Río (pop de los ochentas) Laguna Pai (reggae) Difonía (metal punk) Zen (rock alternativo) La Nueva Invasión (sonido popular, de la escena del Agustino) Tourista (Indie pop fusión, compositor hijo de El Polen) y Barrio Calavera (skachichanroll). Actualmente es el máximo agente de contratación y servicios, manejando tres festivales (Alternativo, Vivo X el Rock y Día del Rock Peruano) y ofreciendo su equipo técnico a otros festivales, como el Chim Pum Callao.

Cuando los festivales protagonizados por el chikipunk en la periferia de Lima habían cesado, Selvámonos propuso un festival de formato europeo en el territorio entre Andes y Amazonía llamado la “ceja de selva” en el Perú. En el punto medio entre Andes y Amazonía, en la colonia austro-alemana en territorio yanessa, la Asociación Cultural Selvámonos logra fundar el Festival de Música y Artes de Oxapampa. Una experiencia escapista que propone al festival como un *road trip* sensorial, con una narrativa frontal acerca del cuidado del medio ambiente. Se sustenta en un sistema de voluntariado y la contratación a bajo costo, en el que practicantes franceses, peruanos, voluntarios de Lima y Oxapampa, conviven en la organización junto a especialistas de Lima en técnica, prensa y gestión cultural. Selvámonos incluye artistas de convocatoria comprobada, como Quequezana o We The Lion, junto a los artistas de fusión en despegue como La Mente y Olaya Sound System, agrupaciones de ska como Vieja Skina, Danny Zka o La Maldita Costumbre; agrupaciones de rock como Cuchillazo, y de funk como Achkirik y Cristina Valentina, agrupaciones con alto contenido étnico como Novalima e Invasión Asháninka, así como bandas nuevas convocantes y artistas internacionales que aseguraban alta convocatoria o costos mínimos con alto desempeño. El discurso de cuidado al medio ambiente contrastaba con las prácticas de licencia hedonista, por lo que la comunidad evangélica de Oxapampa se enfrentó al festival, tensión social que fue superada —según el análisis interno de impacto de la asociación cultural— gracias al sesenta y tres por ciento de los habitantes que afirma recibir un beneficio de Selvámonos en sus economías familiares. Me constan dos de los principales aportes de Selvámonos: durante el Niño Costero del 2017, Oxapampa no contó con la afluencia turística de Semana Santa; los dos millones de soles que el promedio de cinco mil personas gastan en Oxapampa aportaron al sostenimiento de la localidad.²⁴ Ese mismo año una artesana Asháninka, que cruzó de Ucayali a Oxapampa para ir a Selvámonos, me demostró con su presencia que Selvámonos se ha integrado al Sistema de Fiestas Populares del Perú. Sumado a la composición demográfica de su audiencia de aproximadamente diez por ciento local, treinta por ciento extranjero, treinta por ciento nacional y veinte por ciento limeño, puedo afirmar que Selvámonos participó del posicionamiento a nivel nacional y extranjero (al ser también *booker*) de las agrupaciones limeñas de fusión peruana. Y también de haber generado su propio grupo con adultos mayores: Cumbia All Stars.

El festival Descabellado surge como una reacción de músicos que se proponen llevar la autogestión de conciertos a la escala de festivales a partir de la organización colectiva. Así, al

24. Julio César Castillo Fernández, Presidente de la Cámara de Comercio de Oxapampa. Comunicación personal, 30 de junio de 2017.

núcleo fundado por Cuchillazo (*crossover*) SUDA (skapunk) El Hombre Misterioso (art rock) y Sabor y Control (salsa dura) donde se forma La Mente (electropical) suma a Cimarrones (rock afroperuano) Olaya Sound System (música del mar) M.A.S.A.C.R.E (metal) La Prensa (rock) Los Filipz (reggae) King Cholo Sound System (dub) y Charlie Parra (metal progresivo, celebridad de YouTube) junto a las gestoras de Reproductora, Zumo Colaboratorio (de Trujillo) y Rombos Music (de Trujillo) distribuyendo funciones de producción entre los integrantes y las gestoras. El Festival Descabellado articuló al público de las bandas y a una comunidad de exalumnos del colegio alternativo Los Reyes Rojos. Nació como un concierto temático, festival nominal, en el bar La Noche de Barranco, y creció a ser como un Rock en el Parque, estelarizado por bandas de fusión. En el 2016 sumaron a *media partners*, como el diario La República, para editar la revista Descabellado y regalar alrededor de cuatro mil entradas en quioscos de periódicos, generando doce mil asistentes. En el 2017 hicieron otra edición, con altas pérdidas. Perdieron la marca, que fue registrada por el Grupo La República, y el colectivo se disolvió. Sus bandas pasaron a ser gestionadas por Selvámonos, Inmortal Producciones, Cohete Lab y *managers* independientes.

El Festival Cultura Libre (FCL) es iniciativa de la gestora, rapera y curadora de arte Talía Vega, quien logró que el municipio de San Isidro ofreciera un festival internacional gratuito en espacio público. En el 2015 este festival de música de carácter experimental, diverso e inclusivo, es estelarizado por dos máximos referentes: Dengue Dengue Dengue (global bass, radicados en Berlín) y Sabor y Control (salsa dura, ya retirados de Descabellado). Lamentablemente Talía se enfrentaba a los hábitos e inoperancia estructural local, por lo que terminaron teniendo un accidente y sufriendo el robo de la *laptop* de camerino, lo que impidió la presentación de DJ Spinn (Chicago, leyenda del *footwork*). Este hecho hizo que la municipalidad contratara a organizaciones privadas, eligiendo a Cohete Lab. El objetivo del FCL fue el ejercicio de la ciudadanía mediante la práctica artística en espacio público. La equidad se llevó a la práctica con carteles de diversidad musical, con bandas como 3AM (drone) Kinder (post rock) Cecimonster Vs Donka (post hardcore) Ale Hop (noise) Rapper School (hip hop) y un componente de fusión más tradicional, llegando a incluir al Hatajo de la Familia Ballumbrosio entre la entrañable Juana Molina (argentina) y la leyenda del dubstep Mala (británico) quien grabó un disco con elementos peruanos. Se incorporó una zona electrónica de DJs y una sesión de la Red Bull Music Academy con Jah Shaka (jamaiquino-británico) Se contó con una marcada participación de mujeres en la gestión y el escenario, llegando a la mitad del cartel en el 2018. Además logramos instalar rampas para discapacitados en el parque. El FCL logró generar ser un espacio seguro en varias dimensiones. No solamente para el pogo de mujeres, si no también minimizando cualquier tipo

de robo. Me gustaría pensar que el programar a la Familia Ballumbrosio con dignidad como acto estelar ante el centro financiero donde funcionan empresas denunciadas por discriminación racial, es al menos una declaración de principios. Lideré un equipo técnico que muestra cómo los *roadies* son el vaso comunicante interno de los festivales: *stage manager* Alejandro Juárez (Lima Vive Rock y megaconciertos internacionales), sonidista de sala Raúl Max (de Olaya Sound System, ahora en Inmortal), monitorista Luigi Enciso (sonidista de Selvámonos). Pero el comentario más constante fue que asistentes y agrupaciones, nacionales y extranjeras, se acercaron a decirnos en cada edición, que habíamos logrado las mismas condiciones de producción que un festival europeo.

A continuación ofrezco una tabla con las principales características de los festivales, que ilustran sobre prácticas que complementan las dinámicas hasta aquí señaladas.²⁵

Rasgos de empatía en casos seleccionados

Anteriormente definimos rasgos de empatía como procesos de síntesis y mezcla de elementos musicales distintos, los cuales posibilitan la llamada “fusión”. Chalena Vásquez describe los rasgos de empatía en torno a la chicha del siguiente modo:

Entre los fenómenos musicales que se han desarrollado en el Perú como procesos de síntesis, mezcla o fusión de elementos de distintos lenguajes musicales, se puede apreciar la Chicha (que deviene luego en tecnocumbia) mezcla del wayno andino con la cumbia afrocolombiana.

En el proceso de fusión de ambos géneros, se trabaja sobre rasgos de empatía, es decir elementos comunes que permiten establecer un puente de identificación entre ambos géneros. Un rasgo común, que permite la empatía facilitando la síntesis, se encuentra en los patrones rítmicos utilizados, tanto en el wayno como en la cumbia.

La base rítmica de una corchea y dos semicorcheas, o las cuatro semicorcheas que acompañan en cada pulso, tanto en la cumbia (o porro) como en el wayno, se vuelven las células rítmicas primarias o paradigmáticas, que sustentan el nuevo género “chicha” o “cumbia peruana”. En ésta, a su vez, se utilizan melodías de giros pentatónicos (la mayoría de waynos son pentatónicos o tienen fuerte arraigo en este tipo de escala) logran desarrollar un fuerte contenido de nueva identidad andina urbana, gestada por los migrantes andinos en la gran ciudad capital.²⁶

25. Puede verse la programación de los festivales aquí: <https://bit.ly/3g74GQG>

26. Chalena Vásquez Rodríguez, “Rasgos de empatía.”, 2.

Tabla 1. Características principales de los festivales de rock en la escena alternativa limeña

Organizaciones		Inmortal	Selvámonos	Descabellado	Cohete Lab
Características					
Festivales		Día del Rock Peruano, Vivo X El Rock y Alternativo Music Festival	Festival Selvámonos, ElectroSelvámonos, Primera Parada	Festival Descabellado	Festival Cultura Libre de la Municipalidad de San Isidro
Organizado por		Empresa Sociedad Anónima Cerrada	Asociación Cultural franco peruana	Colectivo de músicos junto a gestoras culturales.	Municipalidad Distrital contratando investigación aplicada en gestión cultural
Objetivos y racionalidades económicas		Promover el rock peruano. Generar la sostenibilidad de la empresa y sus artistas representados. Racionalidad comercial monopólica.	Descentralizar la oferta cultural y promover el cuidado de la naturaleza.	Visibilidad de las bandas del colectivo. Generar un festival propio, Racionalidad no comercial pero discurso comercial.	Fomento de ciudadanía mediante la práctica artística en espacio público. Racionalidad no comercial.
Espacios		Estadios y parques alquilados.	Racionalidad comercial con discurso no comercial.	Sostenible con alianzas mediáticas.	Parques públicos Centro financiero.
Rangos de asistentes		15000 - 30000 (Suele estar <i>sold out</i>)	Fundos campestres alquilados.	Campos deportivos alquilados.	3000 - 6000 (ascendente)
Equipo de trabajo		Equipo de producción con sueldo mensual fijo más equipo técnico de especialistas contratados. Ante condiciones laborales hay intentos de asociatividad.	5000- 9000 (ascendente)	Músicos de las agrupaciones se reparten funciones y coordinan con gestoras especializadas. Reproductora, Zumo Colaboratorio y Rombos Music.	Curadora gestora municipal, equipo de producción gestor privado Cohete Lab, especialistas técnicos contratados y apoyo de voluntarios.
Entrada		Alrededor de S/.30 \$10 USD	Alrededor de S/.50 a S/.70 \$15 a \$20 USD	S/20 \$7 USD y entrada gratis con revista Descabellado.	Entrada liberada. Evento público municipal propio.
Músicas		Pop rock, indie pop, crossover metal punk, punk melódico, fusión, salsa sensual, cumbias andina y norteña.	Pop rock, indie pop, rock, fusión, reggae, ska, cumbia amazónica, salsa dura, dub, global bass y funk.	Fusión, reggae, metal, ska punk, indie pop, dub, surf rock, rock subte y rock afropuertano.	Música experimental, global bass, indie rock, indie pop, post hardcore, shoegaze, fusión, fusión afropuertana, fusión andina.

Al elegir los casos musicales y validar mi trabajo etnográfico con cultores, me encontré con que, según Rodrigo Castillo, baterista de OSS y expercusionista de BC, el rasgo rítmico de cuatro corcheas sobre el pulso, al darse en contratiempo, permitía el vínculo entre los núcleos rítmicos de la música tropical (chicha, cumbias) y la música jamaquina *creole* caribeña (el ska, el reggae, dancehall). Cada agrupación interpreta y vincula esos ritmos haciendo una interpretación propia, pero estos rasgos de empatía entre las tres agrupaciones se observaban con claridad en la guitarra. Al observar la presencia de agrupaciones, examinar su repertorio y oír atentamente su trabajo instrumental, encontré que estos elementos guitarrísticos son identificados por la opinión pública como “peruanos”, lo cual revelaba ciertos rasgos de identidad en la escena. De este modo, revisé la discografía de tres de las agrupaciones que lideraban el mercado de festivales y destaqué tres ejemplos que sonaban marcadamente peruanos,¹ por su uso de elementos de músicas populares del Perú: Radio Funeral de La Mente, Cariñito de Barrio Calavera y Jacarandá de Olaya Sound System.

El elemento en común de estos conjuntos resultó ser un ornamento: el mordente. El mordente es utilizado hasta hoy como un adorno relacionado con el carácter andino de la música peruana, consistente en una melodía descendente que es completada por el propio mordente (ver Ejemplo 1). En efecto, la discografía de la chicha, muestra su presencia en obras que se han integrado al repertorio de varias bandas presentes en festivales, como Cariñito y Soy Provinciano, ambos bajo producción musical del guitarrista y compositor José Luis Carballo, músico de sesión de sellos de chicha como Horóscopo, Infopesa e IEMPSA y fundador de La Nueva Crema.² La presencia de este adorno demuestra un elemento musical que vincula las escenas de chicha, cumbia y huayno a la escena musical de rock peruano, cuyo principal elemento de sostenibilidad y desarrollo escénico han sido los festivales realizados en las últimas dos décadas. A continuación resumimos los principales rasgos identitarios donde se aprecia este elemento. Apreciamos elementos constitutivos de la identidad de cada músico, que le

-
1. La consideración de elementos musicales como “peruanos” se fundamenta en la presencia de éstos en los géneros musicales de poblaciones costeñas, andinas y amazónicas, con orígenes en el mestizaje indígena, afrodescendiente e hispánico como el huayno, el festejo y el valse, así como en géneros transnacionales cuya práctica se ha relocalizado e “indigenizado”, como las diversas formas de cumbia, y en particular la chicha. Los elementos relocalizados son líneas melódicas, patrones rítmicos, formas de acompañamiento en el bajo, ornamentos en las cuerdas y estilos vocales.
 2. En <https://youtu.be/Iu29pCaVtGg> se puede escuchar “Cariñito” por Los hijos del sol. La frase descendente con mordente aparece entre segundos 0:18 y 0:38.

vincula a contextos territoriales, narrativos y culturales, los que ejemplifican la diversidad de posiciones desde donde se reinterpretan estos insumos culturales.

Ejemplo 1. Mordente en “Cariñito”

Los Hijos del Sol

Cariñito

Autor y compositor: Ángel Anibal Rosado García

Guitarrista, arreglista y productor musical: Jorge Luis Carvallo

Transc. Julio Augusto Casas Silva

$\text{♩} = 96$ 0.19 - 0.22

a.

b.

3 3 3 3 3

Conclusiones

La presencia de agrupaciones de fusión con elementos de chicha en festivales de la música independiente, la participación de bandas históricas de cumbia y la incorporación de repertorio y elementos musicales nos permiten concluir que los circuitos de música alternativa consumen elementos musicales identificados como parte de la cultura popular peruana en la ciudad de Lima. Estos circuitos no tenían la misma presencia o valoración dos décadas atrás. Aunque esto no significa que no existan aún elementos de racismo o clasismo en los festivales, sí es cierto que los festivales públicos y su diversidad han aumentado en la capital peruana.

Este ha sido un proceso en el que los festivales han tenido una función protagonista. Luego del proceso de “descubrimiento” de las músicas tropicales por parte de las clases hegemónicas y su posterior abandono en pos del *global bass* o el reggae pop, se reubican oferta y demanda. Selvámonos, paradigmático ejemplo de cosmopolitismo, introdujo con una falacia de autoridad xenofílica a la ONG francesa, enseñando el aprecio a la cultura de los otros. Ocurrió que esos otros eran nuestras poblaciones subalternas. El proceso de gestión cultural en la gestión pública, visibilizó a las agrupaciones de fusión presentándolas ante una amplia base de público. Los eventos

Tabla 2. Elementos identitarios de los creadores e intérpretes de las obras

Elementos identitarios	Obra	“Radio Funeral” La Mente			“Cholita” Barrio Calavera		“Jacarandá” Olaya Sound System		“Cariño” y “Soy Provinciano”	
Contexto de crianza del entrevistado		Nicolás Duarte, compositor y cantante. Dos papás: periodista fujimorista y guitarrista criollo de origen Huancaíno.			Joe Hoyos, compositor y cantante. Padre ingeniero de cultivos alternativos al narcotráfico, que toca boleros y música criolla en casa.		Lorenzo Zolezzi, guitarrista, arreglista y cantante. Padre ítalo-arequipeño, gestor público del gobierno revolucionario de las F.F.A.A.		José Luis Carballo: compositor, guitarrista y arreglista. Padre de Sullana, Piura cultor de música criolla.	
Formación		Arte para Crecer y Los Reyes Rojos. Publicista.			Autodidacta, acompañando al padre. Abogado especialista en propiedad intelectual.		Arte para Crecer y Los Reyes Rojos, Comunicador para el desarrollo.		Autodidacta de rock y sesionero de música tropical. Graduado del conservatorio.	
Declaraciones acerca de la inspiración de la composición		La música que escuchaba donde su padastro, “y la música que escuchaban las empleadas en las azoteas” en el barrio de su padre biológico, Nicolás Duarte.			“Estaba leyendo un poema de Benedetti y de ahí surgió la canción”. “Es como un huayno rápido con guitarra cumbia”, Joe Hoyos.		“Las flores de los árboles de Barranco de madrugada”, Matteo Bonora.		Provinciano es de Juan Rebaza, dedicada al migrante. Carballo hizo que Chacalón la grabara, al tratarse de la temática social vigente luego de la Reforma Agraria.	
Respuestas destacadas acerca de los arreglos de guitarra a partir de los ejemplos observados		“Yo sólo sé tocar dos cosas, lo que me enseñó el Tapla, que es huancaíno y lo que aprendí viendo a Cachorro de Narcosis”, Nicolás Duarte.			“Yo busco que mi guitarra suene como un saxo andino, que te haga bailar... uso muchos ligaduras de tónica con tercera”, Pablo “Skacore”.		“Desarrollo de bicordios, pentatónicas y ligados de las notas ... La necesidad de conectar con la raíz”, Lorenzo Zolezzi.		Énfasis de detalles técnicos para destacar la pericia instrumental y uso de fuzztone para generar un sonido nuevo para la época.	
Ocupación de involucrados		Compositor mantiene de la música y la publicidad. Guitarrista de la ejecución y de ser sonidista.			Compositor se mantiene de la música y venta de ropa escolar. Guitarrista es productor audiovisual.		Se mantiene exclusivamente de la música.		Se mantiene exclusivamente de la música.	

de Inmortal, el principal contratante de la música independiente, encuentran su sostenibilidad en una oferta que vincula características de los festivales de los dosmiles con el amplio espectro de la música tropical peruana; el punto medio es la fusión. A nivel productivo estos festivales, además de implicar la formación de públicos, han implicado la optimización de las condiciones de producción para la realización de festivales. Así, las gestoras culturales en la administración pública del Festival Cultura Libre o el Una Sola Fuerza, han permitido que especialistas en organización y técnica provean servicios al Estado para poder hacer festivales, desde una perspectiva política que propone afirmar la dignidad de nuestras propuestas artísticas locales. Por ello, los festivales públicos en el Perú son parte de la escena musical independiente, siendo una inusual posibilidad que quienes son subalternos en el polo comercial de los festivales estén en posición de prestigio y poder.

Efectivamente, la condición liminal de los carnavales se puede extrapolar a los festivales, en tanto permiten la negociación. La observación en Perú del caso del sistema limeño de festivales nos permite hablar acerca de cómo las prácticas de gestión, es decir los procesos de producción artística, inciden en cuáles son los insumos culturales disponibles para la construcción de identidades y la definición de música peruana en los ámbitos públicos, privados y ciudadanos. Paradójicamente se consume chicha en el rock, ejecutada no por bandas de chicha sino por bandas de fusión con base reggae.

Paralelamente a estos procesos identitarios, ante la carencia de condiciones favorables preexistentes para la producción artística, los mismos agentes culturales que producen festivales hemos tenido que gestionar nuestras condiciones, con aliados y participación dentro del Estado. Los agentes de la música independiente compartimos soluciones y problemas, bajo lógicas donde las mismas personas realizamos distintas funciones en diversos contextos. Así también se comparten recursos escasos y se superponen intereses, desarrollando dinámicas de coexistencia. Por ello propongo entender estos festivales como un sistema complejo interdependiente que existe en la tensión entre mercado, sociedad y estado, entre el cultivo del arte y la mercantilización capitalista de la circulación de música, pero en el cual se comparten recursos y circulan elementos musicales afines. Ocurre que la sostenibilidad de estos festivales, así como de las mismas agrupaciones, está en la negociación de las contrataciones, la presencia en los carteles y las condiciones de trabajo que aquí se presentan.

La observación de estos procesos nos demuestra que la gestión cultural, pública o privada, incide en la construcción de la sociedad mediante la dinamización de cadenas productivas que aportan a la construcción de identidades de mestizaje peruano y de visiones dignas de las poblaciones subalternas. Éstas a su vez, desarrollan diversas propuestas, negociaciones, tensiones y disputas, en ámbitos de la escena pública acerca de definiciones fundamentales: qué músicas respalda el financiamiento estatal, cuál es el uso de espacios públicos, cuáles son las narrativas acerca de la peruanidad, la presencia de música peruana en los medios, la influencia de Lima en el resto del Perú, la definición de cuáles son las agrupaciones referentes del rock peruano y cuán peruano es nuestro rock. Todo ello se debate y reconstruye en estos procesos de festivales, abriendo diversos ejes de investigación.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la edad media y el renacimiento. el contexto de Francois Rabelais*. Barcelona: Barral Editores, 1971.
- Baumann, Max Peter. “Festivals, Musical Actors, and Mental Constructs in the Process of Globalization”, *The World of Music: Readings in Ethnomusicology*, Vol. 52, No. 1/3 (2010).
- Bazo, Fabiola. *Desborde subterráneo*. Lima: MAC, 2017.
- Bennet, Andy, Jodie Taylor e Ian Woodward. *The Festivalization of Culture*. Surrey: Ashgate Publishing Limited, 2014.
- Cornejo Guinassi, Pedro. *Alta tensión. Breve historia del rock en el Perú*. Lima: Contracultura, 2018.
- Earls, John. *Introducción a la Teoría de Sistemas Complejos*. Lima: IDE-PUCP, 2007.
- Giorgi, Liana, Mónica Sassatelli y Gerard Delanty. *Festivals and the Cultural Public Sphere*. Nueva York: Routledge, 2011.
- Greene, Shane. *Pank y Revolución. 7 interpretaciones de la realidad subterránea*. Lima: Pesopluma, 2017.
- Montero, Fiorella. “La música fusión, ¿verdadera inclusión? Una exploración de la escena fusión en Lima”, *Anthropologica*, Vol. 36, N° 40 (2016).
- Plesch, Melanie. “La música en la construcción de la identidad cultural argentina: el topos en la producción del primer nacionalismo”, *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 1, N° 1 (1996).
- Silva Valencia, Gerardo. *Por ella, Por La Escena: la construcción de la identidad juvenil de los (chiki)punks en Lima*. Lima: Secretaría Nacional de Juventudes, 2018.
- Regev, Motti. “International festivals in a small country: Rites of recognition and cosmopolitanism”. En *Festivals and the Cultural Public Sphere*, ed. Giorgi, Liana, Mónica Sassatelli y Gerard Delanty. Nueva York: Routledge, 2011.

- Riveros Vásquez, Camilo. “Formas de organización de las escenas musicales alternas: El caso de las bandas ska del Bar de Bernabé”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2012.
- Ríos Correa, Fernando. “La chicha no es limeña. La música chicha como una variante de cumbia de los andes centrales del Perú”. Ponencia DDC, Huancayo, 2012.
- Romero, Raúl R. *Todas las músicas. Diversidad sonora y cultural del Perú*. Lima: IDE-PUCP, 2017.
- Richards, Greg. “The Festivalization of Society or the Socialization of Festivals? The Case of Catalunya”. En *Cultural Tourism: Global and local perspectives*, ed. Greg Richards. Binghampton: Haworth Press, 2011.
- Vásquez Rodríguez, Chalena. “Rasgos de empatía en fenómenos de síntesis musical. - La Chicha o Cumbia Peruana y el Rock en Quechua”. 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)
- . *Teoría del arte y Economía de la Cultura. Los procesos de producción artística*. Sullana: Caja Sullana y Bicentenario, 2019.
- Vásquez Rodríguez, Chalena y Abilio Vergara. *Chayraq: Carnaval Ayacuchano*. Huamanga: CEDAP, 1988.
- Torres Rotondo, Carlos. *Demoler: un viaje personal por la primera escena del rock en el Perú 1957 -1975*. Lima: Revuelta Editores, 2009.
- Torres Rotondo, Carlos. *Se acabó el show: 1985, el estallido del rock subterráneo*. Lima: Mutante, 2012.
- Turner, Victor. *Simbolismo y Ritual*. Lima: Departamento de Ciencias Sociales Área de Antropología PUCP, 1973.
- Velarte, Ernesto. “(Re) Producción de imaginarios de lugar a través de festivales musicales. El caso de Oxapampa y la música country”. Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2018.
- Zang, Xiaoming. “The meaning of festivals: reconfiguring the semiotic aproach”. En *The Routledge Handbook of Festivals*, ed. Judith Mair. Nueva York: Routledge, 2019.

Representaciones musicales de la Argentina: Desmesura y pesadumbre en “La casa desaparecida” de Fito Páez

Martín Liut

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 153-181

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Representaciones musicales de la Argentina: Desmesura y pesadumbre en “La casa desaparecida”

En el marco de una investigación en curso sobre representaciones musicales de la Argentina durante la actual era democrática, presentamos como estudio de caso la canción “La casa desaparecida”, de Fito Páez, incluido en su álbum *Abre* (1999). Para su reflexión musical sobre aquella Argentina Páez opta por la desmesura. La canción despliega durante casi 12 minutos una narración que alterna viñetas sobre personajes “al lado del camino” y una larga lista de asociaciones libres entre personas, sucesos y productos culturales de la historia y el presente de la nación. El tono general de la canción es catártico y verborrágico, aunque su estribillo es apesadumbrado. Páez define a la Argentina como una “Casa desaparecida”. La canción es estudiada aquí tanto como una “pluralidad de textos” (Juan Pablo González), cuanto el producto de la encrucijada entre el devenir de la historia política de la Argentina, la trayectoria de Páez y del rock, el género desde el cual se produce la obra. Se incluyen, además del análisis de la versión del álbum, las presentaciones en vivo de ese mismo año y, posteriormente, su reversión en el marco de una serie de conciertos realizados en el Salón Blanco de la Casa Rosada, en 2006.

Palabras clave: Fito Páez, Argentina, Rock nacional, La casa desaparecida, 1999.

Musical Representations of Argentina: Excess and grief in Fito Páez’s “La casa desaparecida”

Within the framework of an ongoing research on musical representations of Argentina during the current democratic era, we present a case study of the song “La casa desaparecida”, by Fito Páez, included in his album *Abre* (1999). For his musical reflection on that Argentina Páez opts on disproportion. The song unfolds for nearly 12 minutes a narrative that alternates between vignettes of “roadside” characters and a long list of free associations between people, events and cultural products of the nation’s history and present. The general mood of the song is cathartic and verbose, although its chorus is sorrowful. Páez defines Argentina as a “disappeared house”. The song is studied here both as a “plurality of texts” (Juan Pablo González), and as the product of the crossroads between Argentina’s political history, Páez’s career, and the rock situation, the genre from which the work is produced. It includes the analysis of the version of the album, the live presentations of that same year and, later, its new version in the frame of a series of concerts carried out in the White Hall of the Casa Rosada, in 2006.

Keywords: Fito Páez, Argentina, Rock nacional, La casa desaparecida, 1999

Introducción¹

En el marco de una investigación en curso sobre representaciones musicales de la Argentina durante la actual era democrática,² tomamos aquí como estudio de caso la canción “La casa desaparecida” de Fito Páez. El tema, incluido en el álbum *Abre*, de 1999, forma parte de este corpus que se caracteriza por abordar de modos diversos el “tema-problema” de definir qué es la Argentina. Para cantar a la nación, en 1999, Páez opta por el camino de la desmesura temporal: compone el tema más largo de toda su carrera creativa.³ Son once minutos y medio de una narración ininterrumpida que combina microhistorias en la que abundan frases crudas y desbordadas sobre personajes “al lado del camino” y una larga lista de asociaciones libres entre sujetos, sucesos y productos culturales de la historia y ese presente de la Argentina. El tono general de la canción es catártico y verborrágico, aunque su estribillo es apesadumbrado y hasta melancólico. Allí Páez define a la Argentina como una “casa desaparecida”.

Para el análisis asumimos que una canción es “una pluralidad de textos” que integran música, poesía, performances, videos, discos, discursos y que estudiamos no como “objeto” sino como “proceso”.⁴ Tomamos aportes del campo de la sociología de la cultura y la musicología crítica para poner en contexto a estas creaciones. Postulamos que las canciones son producto de la intersección entre la posición social del creador, el momento de su trayectoria artística y ambas en diálogo o tensión con el devenir histórico del campo musical específico en que interviene. También incorporamos la propuesta de Simon Frith para analizar a la voz, en múltiples capas que coexisten durante la *performance* en música popular.⁵ Tomamos como caso este tema porque consideramos que conjuga dos aspectos destacables dentro de nuestro corpus: 1) la desmesura temporal como una forma de evidenciar la imposibilidad de trazar un retrato sintético y homogéneo de la Argentina 2) la pesadumbre como un testimonio temprano

-
1. Una primera versión de este artículo fue presentada en la X XIII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XIX Jornadas Argentinas de Musicología del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, La Plata, agosto de 2018.
 2. Dentro del marco del proyecto “Territorios de la música argentina contemporánea, etapa II”, con sede en la Universidad Nacional de Quilmes.
 3. El promedio de todos los temas registrados en discos de estudio de Páez ronda los cuatro minutos y medio. Sobre los temas más extensos en la carrera de Páez ver Anexo I.
 4. Juan Pablo González, *Pensar la música desde América Latina* (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013).
 5. Simon Frith, *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular* (Buenos Aires: Paidós, 2014), 330.

de la percepción crítica sobre la propia identidad nacional, la que tendría su clímax alrededor del colapso de 2001.

Comenzaremos reponiendo brevemente el contexto histórico de final del milenio, de la década neoliberal y la finalización del gobierno de Carlos Menem, la situación del rock en la Argentina y, dentro de éste, la posición de Fito Páez. Luego daremos cuenta de parte del análisis que realizamos acerca del tema tal como fue editado en el disco *Abre* su versión original, haciendo foco en la función que el arreglo cumplió para sostener, exitosamente según nuestra perspectiva, un texto tan extenso y complejo. Luego haremos un contrapunto del tema grabado en estudio con dos versiones en vivo. La primera corresponde a la presentación del disco en el Teatro Gran Rex en 1999 y la segunda registrada en el marco de una serie de conciertos realizados en el Salón Blanco de la Casa Rosada en 2006.

Contexto 1: Argentina 1999

1999 fue un año electoral intenso. El por entonces presidente peronista Carlos Menem, que había logrado la reelección a partir de la reforma constitucional de 1994, intentó hasta último momento forzar la posibilidad de postularse a un tercer mandato. Descartada esa opción, y tras diez años de gobierno, se inició la contienda que se resolvería en octubre a favor de una alianza entre la Unión Cívica Radical (UCR) y el Frente País Solidario (Frepaso), con la fórmula De la Rúa-Chacho Alvarez, que se impuso a Duhalde y Palito Ortega, los candidatos peronistas. En tercer lugar quedó la lista encabezada por Domingo Cavallo, el ministro de economía de Menem y autor del sistema de convertibilidad entre el peso argentino y el dólar. Ese sistema económico había servido inicialmente para frenar la hiperinflación en la que había terminado el gobierno de Alfonsín en 1989 pero, combinado con un régimen neoliberal de apertura comercial y privatizaciones había derivado en una profunda recesión económica.⁶ La desocupación y la caída por debajo de la línea de pobreza de grandes capas de la población comenzó a hacerse visible también en la Ciudad de Buenos Aires, el distrito más rico de la Argentina, donde Fito Páez habitaba desde hacía una década.

El sistema de convertibilidad, asociado a la apertura sin restricciones de la importación produjo consecuencias paradójicas para el campo de la música. Mientras la

6. Sobre diferentes aspectos de la historia social y política de este período que se consignan a lo largo del presente texto me basé en trabajos de Ezequiel Adamovsky, Marina Franco, Marcos Novaro y Juan Suriano, los que se encuentran consignados en detalle en la bibliografía.

infraestructura productiva del país se desmantelaba, aumentaba el desempleo y con él caía el consumo; el dólar barato permitía a los músicos comprar instrumentos y equipos importados a bajo costo. Esto, sumado al abaratamiento que había producido el desarrollo de la tecnología digital, posibilitó una modernización del parque musical-tecnológico nacional. La revolución tecnológica del CD permitió, además, todavía en tiempos pre-internet, un acceso inusitado a músicas del mundo. Los artistas populares que para esos años contaban con apoyo de compañías multinacionales, tenían la posibilidad de viajar a estudios del primer mundo a grabar sus discos, contar con músicos sesionistas, arregladores y productores de primera línea.⁷ Para nuestro estudio de caso constatamos que los éxitos de ventas que tuvo Fito Páez en discos anteriores le permitieron, por caso, montar su propio estudio de grabación. El presupuesto destinado por Warner Argentina para producir el disco *Abre* le posibilitó incluir una temporada de grabaciones en Nueva York en los estudios *Right Track* de Frank Filipetti y contar con Phil Ramone (1934-2013) para que fuera directamente el productor del CD en el que se incluye “La casa desaparecida”. Ramone era ya un legendario productor, que había trabajado, entre otros, con Frank Sinatra, Ray Charles, Bob Dylan, Liza Minelli y Madonna.

Contexto 2: El rock nacional en el centro de la escena

Tanto en la literatura académica como periodística hay consenso acerca de que, para finales de los años 90, el rock nacional había consolidado su centralidad en la escena musical argentina.⁸ Esta centralidad es material y simbólica. Se produce en el marco del *boom* del negocio discográfico desde el inicio de la era digital, a través del formato CD. El abaratamiento del costo de producción que fomentó esta nueva tecnología posibilitó al rock crecer simultáneamente tanto a nivel del *mainstream* de la industria discográfica multinacional como a través de la autogestión. La legitimación popular de toda esta producción se vio además fuertemente acompañada por el crecimiento de los espacios específicos de difusión, comentario y crítica en los medios masivos de difusión tradicionales como la televisión, la radio y los medios gráficos.

-
7. Basta mirar las condiciones de producción de bandas de rock como Divididos o La Bersuit, o recordar que Soledad Pastorutti fue a grabar a Miami con Emilio Stefan. La relación entre economía y desarrollo tecnológico y música durante la década de 1990 merece un estudio específico que excede el marco de este artículo.
8. Dentro del campo académico ver Miguel A. García, ed., *Rock en papel* (La Plata: Edulp, 2010), o Sergio Pujol *Cien años de música en argentina* (Buenos Aires: Biblos, 2013).

La producción musical estaba integrada en ese momento por diferentes generaciones de rockeros que fueron haciendo más compleja la trama de estilos, estéticas, modos de circulación y apropiación. A modo de ejemplo muy sintético, y más allá de sus altas y sus bajas, coexistían los “históricos” músicos de rock como Charly García, Alberto Spinetta, Lito Nebbia, Pappo, etc., con la generación surgida en la década del 80 —Fito Páez, Andrés Calamaro, Gustavo Ceratti—, sumados a nombres más nuevos, como los de las bandas Redonditos de Ricota (coloquialmente también llamada “Los Redondos”) o Divididos. A todos ellos se habían ido agregando bandas que persistieron en el tiempo y abrieron nuevos modos de hacer rock o subgéneros, del punk al heavy metal, de la fusión a la mezclas con el pop. etc. El rock también se hizo fuerte en el conurbano bonaerense, conviviendo con otras culturas musicales como la cumbia. En esa combinación, nos interesa apuntar un dato relevante para poner en contexto el tema de Fito que analizamos, y es el cambio en el uso poético de las letras. Cada vez más bandas comenzaron a usar un lenguaje crudo, vulgar, prosaico y procaz. El punk, la cumbia villera, pero también bandas como La Bersuit Vergarabat, La Renga, Divididos, Los Redondos.

Contexto 3: Mientras miro las nuevas olas, yo ya soy parte del mar

Está bien, tengo muchos pares y gente a mi lado con la que me enrollo muchísimo. Y esas relaciones son las que a mí me interesan y me parecen importantes porque me permiten tener un punto de vista de la Argentina que no es el de[l diario] Clarín. ¿Podemos decirlo de esa manera? Podemos decir que el punto de vista oficial es siempre ¿y éste quién carajo se cree que es? Yo no me creo nada. Yo no me creo nada. *La casa desaparecida* la escribí en media hora. Preguntale a Ceci, que estaba al lado mío. En media hora. Esa es mi manera de hacer las cosas. No me creo nada. Sólo que ése es mi punto de vista luego de vivir 36 años en este país. Por ahí te interesa, por ahí no te interesa. Pero acusarme de pretencioso ya es algo fuerte. Porque ¿con qué sostenés esa acusación? Con obra, no. Con reflexión, no. Con una crítica elaborada, no. Entonces, chito la boca.⁹

9. Claudia Acuña, “Entre el cielo y el infierno”, *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801>. Último acceso: 18/02/2020.

En 1999 Fito Páez ocupa un lugar central en la escena musical argentina. Tiene tras de sí el récord de ventas histórico para el rock nacional con su disco *El amor después del amor* y el apoyo de la multinacional Warner Music. Habiendo entrado al mundo del rock a finales de la dictadura sumaba el prestigio de haber sido uno de los artífices del éxito del desembarco en Buenos Aires de la trova rosarina con Juan Carlos Baglietto a la cabeza luego de su vínculo con las dos leyendas del rock nacional: Charly García, que lo llamó para ser parte de su banda, y Luis Alberto Spinetta, con quien grabó en conjunto *La, La, La*.¹⁰ Parafraseando la canción de su admirado Charly García, Páez sabe en 1999 que mientras mira las nuevas olas, él ya es parte del mar.

Desde esa centralidad Fito Páez asumió un rol público abiertamente crítico del régimen político neoliberal al tiempo que entablaba nuevas alianzas musicales y buceos dentro de espacios culturales por fuera del mundo del rock. Su cercanía con la filósofa y folclorista Liliana Herrero y su marido el sociólogo Horacio González fue de hecho física: se mudó al mismo edificio de la Avenida Caseros, en el barrio de San Telmo, donde ellos vivían. La popularidad de Páez y su alto perfil lo llevaron también a circular por las escenas de la cultura, el espectáculo y los medios masivos. Su vida en pareja con la actriz Cecilia Roth con quien habían adoptado a Martín, su primer hijo, era noticia mucho más allá del campo del rock. La cinefilia y la pasión literaria tendrían correlatos en su producción musical. Para el primer caso basta mencionar su tema “Thelma & Louise”, y para el segundo, el tema que aquí estudiamos, “La casa desaparecida”, que —como en todo el disco— tiene como telón de fondo el comienzo de su lectura de la obra de Osvaldo Lamborghini. Del escritor, Páez incorpora el uso de un léxico directo, procaz, y el interés por incluir en forma cruda historias de personas marginalizadas o integrantes de disidencias de género.¹¹ A través de Lamborghini, Fito Páez produce en su poética una articulación entre la corriente metafórica que había tomado de Charly García y Spinetta, y el lenguaje de las bandas que ya habían abierto sus textos a la “vulgaridad” (con La Bersuit, los grupos punks y de *rock chabón* dentro del rock, pero también, con la emergente cumbia villera).

Las lecturas y apropiaciones culturales diversas de Páez iban a contracorriente de fans y críticos de rock. Como se desprende de la cita de Páez que inicia este

10. Editado en 1986 por EMI Music.

11. Páez le puso música a un texto de Lamborghini “El niño Proletario” pero recién lo incluiría en su siguiente disco. Sobre esa canción ver Abel Gilbert, “Hay un niño en la calle”, en *Las mil y una vidas de las canciones*, ed. Abel Gilbert y Martín Liut (Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019), 138-139.

apartado, la crítica de rock de los medios cuestionaba como veleidades intelectuales y políticas sus intereses, en continuidad con una tendencia normativa respecto de qué podría y qué no ser definido como cultura rock. Se puede sintetizar la tensión de Páez con cierta parte de la escena rockera en dos versos del tema de corte de ese disco. Sin falsas modestias Páez cantaba: “Yo puse las canciones en tu walkman / el tiempo a mí me puso en otro lado”.¹² Fito Páez compone entonces “La casa desaparecida” como resultado de una combinación de elementos que señalamos aquí:

1. La situación Argentina en 1999 hacía evidente que el país estaba llegando a una crisis socioeconómica y cultural que ponía en cuestión los valores identitarios compartidos como propios del país forjados a lo largo del pasado siglo XX.

2. El rock nacional asumió cada vez con más firmeza la idea de que era capaz de hablar de “la Argentina”, de tratarla como tema-problema.

3. Fito Páez se sintió interpelado por la crisis política nacional y, a la vez, con capacidad y madurez artística para volcar su opinión desde la composición musical sobre qué estaba pasando con la Argentina del fin de siglo y de milenio.

Un disco de texto

Abre (1999) es el décimo álbum de estudio de Fito Páez. Sucedió al problemático proyecto compartido un año antes con Joaquín Sabina (*Enemigos íntimos*) y fue el primero en solitario desde su álbum *Circo Beat*, de 1994. Contiene 12 temas:

1. Abre (6:42)
2. Al lado del camino (5:28)
3. Dos en la Ciudad (5:42)
4. Es Sólo Una Cuestión de Actitud (4:50)
5. La casa desaparecida (11:28)
6. Tu Sonrisa Inolvidable (5:20)
7. Desierto (7:19)
8. Torre de Cristal (4:04)
9. Habana (5:47)

12. En su canción “Al lado del camino”.

10. Ahí Voy (5:53)

11. La Despedida (4:57)

12. Buena Estrella (4:26)

Definido por Páez como un disco de texto,¹³ la extensión de los poemas contribuye en buena medida a una mayor duración en promedio de todas las canciones respecto de sus discos anteriores.¹⁴ Como se observa en la lista, los temas van desde los 4:04 minutos a los 11.28. El más extenso de todos es “La casa desaparecida”. Se trata de una duración inusitada dentro del disco (tiene cuatro minutos más que “Desierto”, el segundo mas extenso) y también respecto de toda su producción previa y posterior.

Abre muestra la madurez artística y la experiencia profesional de Fito Paéz. Hay en el disco un arco dramático pensado cuidadosamente en el que se alternan baladas y rockanroles con asuntos y temas diversos. En el caso que estudiamos, se compensa la tensión dramática de “La casa desaparecida”, que se ve sucedida con la luminosa y madrileña “Tu sonrisa inolvidable”.

El generoso apoyo de Warner se observó también en el lanzamiento, el martes 27 de julio, cuando Páez reemplazó la tradicional conferencia de prensa por un recital en vivo en el Teatro Maipo. Allí, la noche anterior al comienzo de las ventas y con la presencia de fans en la platea y periodistas y amigos en palcos y pullman, se tocaron, con banda completa y en el orden correspondiente, los 12 temas del disco. La presentación en formato de concierto sirvió para que los críticos se pronunciaran en esa misma semana tanto sobre el nuevo disco de Páez, como como de su presentación performática.

La expectativa alrededor del nuevo álbum llevó a que los medios gráficos disputaran la primicia de su escucha. Así, Carlos Polimeni, del diario *Página/12*, se anticipó dos días a dicha función, en una nota que combina la entrevista con el compositor y el comentario propio respecto de los temas. Polimeni señala sobre “La casa desaparecida”:

La canción es un intento monumental: contar la historia de la tragedia argentina, desde adentro, en un juego de libres asociaciones, con una dosis de Lamborghini. Dura más de once minutos, lo que obliga a suponer que no será muy pasado por radio y que

13. Citado en Martín Pérez, “Era hora de salir a la cancha”, *Página/12*, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-28/pag27.htm>. Último acceso: 12/02/2020.

14. Para más detalles sobre la duración promedio de los temas de Páez por disco ver anexo II.

cansará a más de un oyente. Es uno de esos típicos temas que encantarán a los fans de Páez, dejará afuera a muchos de los que no lo sean y cosechará adhesiones de quienes lo descubran, lejos de los prejuicios. También es una canción muy post: de final de siglo, de final del menemismo.¹⁵

Entre los cronistas que asistieron a la presentación en el Teatro Maipo, Adriana Franco del diario *La Nación* señaló el contraste del tema que se presenta luego de “Es solo una cuestión de actitud”, mostrando tanto el esfuerzo emprendido por Páez, como la exigencia probable para su público:

Luego el sosiego, el amargo sosiego de *La casa desaparecida*. Un texto extenso, extensísimo, que incluye la directa invocación a los “argentinos”, a este país y sus horrores, olvidos y lugares comunes y que probablemente no se convierta en standard de sus recitales a fuerza de demasiada palabra y densidad de sentido.¹⁶

En la serie de recitales y giras que acompañaron la salida del álbum, “La casa desaparecida” formó parte del repertorio. Posteriormente, como anticipó Adriana Franco, la canción salió de los conciertos de Páez. Salvo, como analizamos al final de este artículo, cuando la recuperó, significativamente, al ser invitado a cantar en la Casa Rosada en 2006.

Una canción expandida

La longitud del texto y la forma musical elegida explican la extensa duración de “La casa desaparecida”. A partir de esta desmesura temporal Páez informa que cantar sobre esa Argentina que se derrumbaba no era una tarea fácilmente sintetizable.

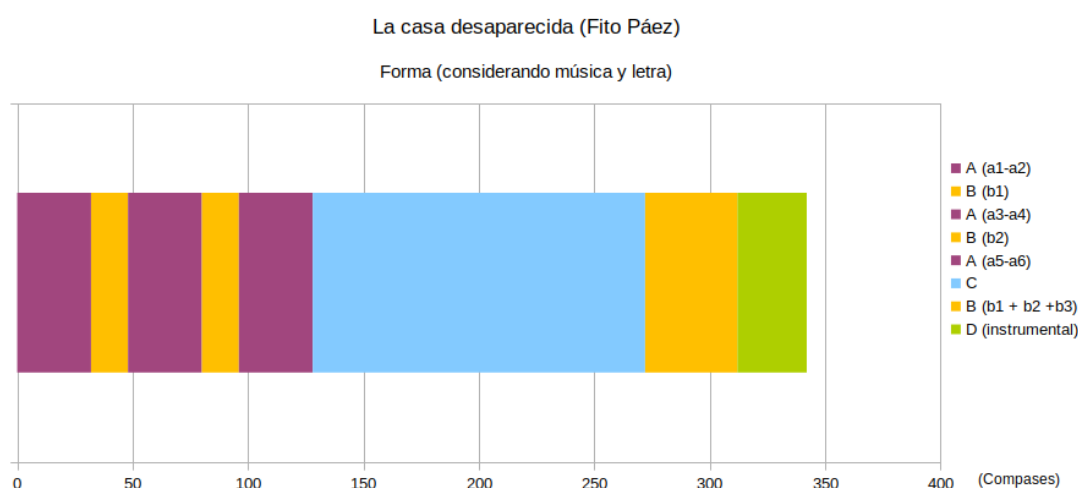
El tema está organizado con la típica alternancia estrofa-estrofa-estribillo. Son estrofas y estribillo de cuatro versos con una extensión de dieciseis compases cada uno. Esta canción se ve expandida temporalmente gracias a la inserción de una extensa sección C en la que Páez cambia el canto por un incesante estilo *rapeado*. Esta sección C podría ser un tema en sí mismo (cuatro minutos y medio), que se introduce cuando hubiera debido sonar, por tercera vez, el estribillo. Tras la expansión temporal que

15. Carlos Polimeni, “Reuniendo los pedazos”, *Página/12*, 25 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>. Último acceso: 18/02/2020.

16. Adriana Franco, “Pocas palabras, muchas canciones”, *La Nación*, Suplemento Espectáculos, 28 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-pocas-palabras-y-muchas-canciones-nid147510>. Último acceso: 18/02/2020.

provocó el aluvión textual de C, la canción completa su ciclo con la presentación del estribillo que había quedado pendiente. Cuando todo fue dicho, Páez agrega una coda puramente instrumental, de un minuto de extensión, donde aparece por primera vez un bandoneón asumiendo la voz solista.

Figura 1: Esquema formal de “La casa desaparecida” de Fito Páez, realizada por el autor del artículo en base a la grabación en estudio del tema.



Varios elementos contribuyen a la distinción entre los segmentos correspondientes a las estrofas (A) y estribillo (B) respecto de esta sección *rapeada* (C). El más evidente es la relación texto-música: en A y B hay un equilibrio entre ambas. En C predomina lo textual por sobre lo melódico. La canción, en la menor, utiliza sus grados pilares: I-IV-V en las partes A, y se agrega una dominante de la dominante en las partes B. En C, se producen dos cambios: una clara disminución del ritmo armónico y el uso de agregados a los acordes —sobre todo en la sección de vientos y la guitarra— de novenas, séptimas y el sexto grado ascendido sobre el primer grado.

La base rítmica también ayuda a distinguir lo que ocurre en A y B respecto de C. El tema se inicia con un teclado tocando a contratiempo. Cuando se suma el bajo y la batería, se termina de percibir una base de estilo reggae, que involucra a las secciones Ay B. En C se observa la fuerte presencia de la sección de metales, la continuidad del *rapeo* y el modo de toque de bajo y guitarra, que le da a toda esta sección un aire *funky*.

Páez elige empezar no por la historia de los grandes hombres de la patria sino por microhistorias del presente. No hay un prelude instrumental previo a la entrada de la voz, a diferencia de “Abre” (el primer tema del álbum) o “Al lado del camino” (el tema de corte para difusión y que al año siguiente ganó, en la primera edición del

Grammy Latino el premio a la mejor canción de rock.¹⁷ Páez entra sin espectacularidad, cantando solo y acompañándose con un teclado tocando a contratiempo de unas pezuñas. El tono trágico se advierte rápidamente en la melodía, debido a que el mi con el que se inicia es una nota exigida para la voz de Páez, quien luego realiza por grado conjunto un amplio descenso que abarca una décima:

Ejemplo 1: Comienzo del tema. Primer verso de “La casa desaparecida” de Fito Páez.¹⁸

En el tercer verso del tema, vuelve a tomar ese mismo mi, para luego ascender aún más hacia el sol agudo (es la anteúltima nota más aguda que usa a lo largo de todo el disco). La melodía cierra sobre el mi, pero que es ahora la novena de re menor, lo que aumenta la tensión del pasaje.

Ejemplo 2: Tercer verso de “La casa desaparecida” de Fito Páez.

Simon Frith propone analizar el papel de la voz en la música popular desde cuatro ángulos “como instrumento, como cuerpo, como persona, como personaje”.¹⁹ No alcanza con estudiar la melodía *per se*, para comprender lo que ocurre en estos primeros momentos de un tema que se propone hablar de un país al que se define como una “casa desaparecida”. Vista como un instrumento, la voz de Páez suena sobreexigida contribuyendo así al efecto dramático que requiere esa misma voz que está funcionando

17. La información oficial de nominados y ganadores de la Primera Edición de los Premios Grammy Latinos se encuentra accesible en el sitio oficial:

<https://www.latingrammy.com/es/nominees/search?year=2000>. Último Acceso: 1/8/2020.

18. Todas las transcripciones musicales han sido realizadas por el autor de este artículo.

19. Simon Frith, *Ritos de la interpretación*, 330.

como personaje, ya que, como se analiza luego, Páez canta en primera persona, asumiendo el rol de un veterano de Malvinas con sus piernas amputadas durante el conflicto bélico ocurrido en 1982.

La Argentina, como “casa desaparecida” tal como se propone en el estribillo, tiene un tono de lamento, y también algo de himno, si pensamos en la sucesión armónica I-IV6/4-I, que soporta la línea. Se trata una combinación entre el tópico proveniente de la música romántica europea, con el uso que del IV grado ha hecho buena parte del rock en general, incluyendo al argentino.²⁰

La tercera vez que suena el estribillo, luego de finalizado el extenso soliloquio de la parte C, muestra la novedad de ser cantado como coro, al unísono. Parece una invitación al público a sumarse como canto colectivo a la letanía que promueve el estribillo, en particular en el modo en que la melodía de Páez le otorga a la palabra Argentina. Páez respeta su agógica, pero dista de cualquier tono eufórico o chauvinista, por la duración que le da a la sílaba “ti” y por la alternancia I-IV-I en modo menor:

Ejemplo 3: Estribillo B2, de “La casa desaparecida”.

Voz

Ar-gen - ti - na, Ar-gen - ti - na que pa

Piano

En cuanto a la sección C, la cantidad de información que pretende hacer llegar con claridad lo lleva a reducir a una mínima expresión lo melódico, una insistente alternancia de sólo dos notas: la y do. Se trata, para la voz de Páez como “instrumento”, de una zona aguda del registro, lo que hace que su voz suene en tensión continuada.²¹

20. Sobre el uso del IV grado durante el Romanticismo europeo, ver Leonard Meyer, *Style and Music. Theory, History and Ideology* (Chicago: Chicago University Press, 1989), 272-336; en el rock, ver Trevor Clercq y David Temperley, “A corpus analysis of rock harmony”, *Popular Music*, Vol. 30, N° 1, (2011): 47-70; y en el rock argentino en Diego Madoery, “Charly García: entre el rock y la armonía clásico-romántica”, *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 126-129. Algunos ejemplos se encuentran en la versión del Himno Nacional de Charly García, “Banderas” de los Redonditos de Ricota y “Los argentinitos” de Miguel Mateos.

21. Ese do es el mismo que Páez usa como altura principal en “Al lado del camino” que es un tema de “una nota sola”. Hay más nexos entre ambas canciones, incluyendo una cita del texto en el estribillo que comentamos más adelante.

Ejemplo 4. Comienzo de sección C. “La casa desaparecida”.

En contraste con la extensión y complejidad que se despliega en el texto, la sencillez de la música, en su estructura melódica, armónica y su periodización estable en grupos de 16 compases, podría representar un problema para sostener la atención y la tensión. Es aquí donde juega un papel clave el arreglo del tema. El principio rector del arreglo es el de la dosificación estratégica en el uso de los instrumentos utilizados a lo largo de los 11.28 minutos que dura “La casa desaparecida”. Encontramos dos criterios principales: por una parte el cambio y la rotación en la cantidad de instrumentos que suenan en forma simultánea, no sólo a nivel de partes, sino incluso de secciones y frases breves. Por otra parte, varios de los instrumentos utilizados como así también la propia voz de Páez, modifican su forma de emisión y/o son procesados por medios de efectos diversos, a lo largo del tema.

Los créditos de los arreglos de la canción están compartidos entre Fito Páez, el bajista de la banda, Guillermo Vadalá, y el encargado de escribir la sección de vientos, el norteamericano Rob Mathes. Como ocurre en el álbum *Abre* en general, el tema tiene un instrumental amplio:

- Dos Teclados
- Guitarra eléctrica con efectos diversos, incluyendo particularmente el wah-wah y el pedal de volumen
- Bajo eléctrico (muy presente a lo largo de todo el tema en una mezcla que lo ubica generalmente en primer plano dentro de la parte instrumental)
- Batería
- Set de percusión
- Sonidos electrónicos
- Sección de Metales (trompetas, trombones, saxos)
- Bandoneón

El criterio de dosificación se inicia con la lenta y progresiva incorporación de los instrumentos. Esta acumulación progresiva no se estabiliza en un *tutti*, por el contrario hay un juego continuo de adición y sustracción de componentes instrumentales que acompañan a la voz:

A (a1, a2): Voz, teclado, sonidos de electrónica y pezuñas.

B1: se suma un teclado que duplica la voz principal con sonidos en *portato*.

A (a3, a4): voz con teclado, más bajo y batería. Los metales hacen su primera entrada con un único ataque, al unísono sobre la nota la. La guitarra eléctrica aporta un par de acordes cada cuatro versos.

B2: Ídem **B1**.

A (a5): Se corta el teclado en contratiempo. Y el bajo disminuye su actividad. Los vientos cierran la primera estrofa con un breve motivo.

A (a6) vuelve el teclado en contratiempo. Los metales vuelven a sonar brevemente sobre el final del segmento.

C: Alternancias entre *tutti* y combinaciones reducidas de los diferentes instrumentos, yuxtaposición de efectos digitales y naturales diversos sobre la voz.

B1 y B2: Se suma un coro al unísono.

D: Ingresa por primera y única vez el bandoneón. Salen metales, batería y guitarra.

La dosificación es un criterio que también se aplica a cambios dentro de las diferentes partes en el modo de tocar y/o en los planos de la mezcla. Esto es clave en la sección C. Allí mientras la voz *rapea* ininterrumpidamente, hay distribuidos cambios armónicos, melódicos y de cantidad de instrumentos. El *tutti* de la banda nunca termina de establecerse durante demasiado tiempo. La voz avanza y avanza con sus enumeraciones, los instrumentos entran y salen de la escena, cambian de planos y de modos de emisión y/o procesamiento del sonido.

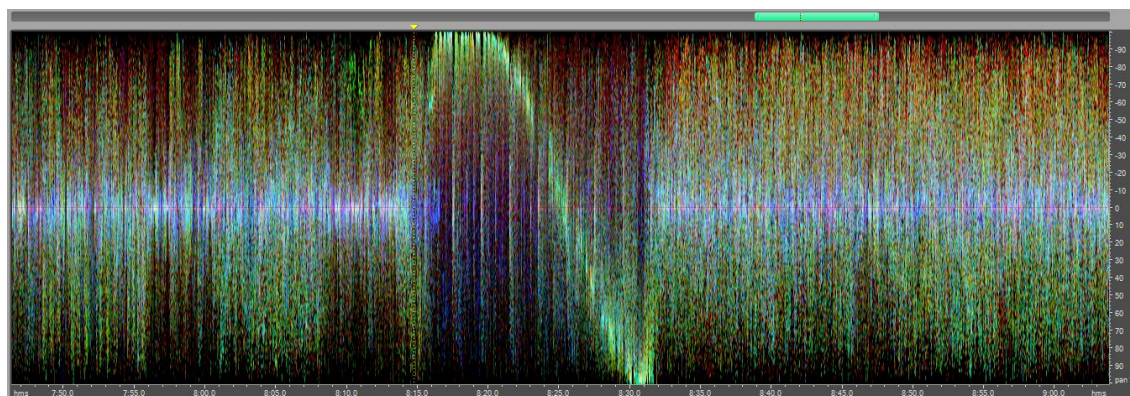
Otro elemento para mantener la variedad sonora se encuentra en los cambios en el canto, ya sea a partir de la *performance* como a través del procesamiento digital del sonido, particularmente en C. Los enumero, tomando como referencia el verso que se está cantando:

- “Nada personal naturaleza humana” está dicho y no cantado.
- “Nadie se puede salvar”, la voz está duplicada y procesada.

- “Argentino hasta la muerte”, Fito Páez canta una octava arriba en falsete y tono grotesco. La frase que le sigue:
- “Y seguís comiendo mierda” suena una octava abajo del registro natural de la voz de Páez, a partir de un proceso de modificación digital de la señal sonora.
- “Hoy la casa de mi infancia”, se escucha con un sonido *avejentado* del audio por medio de un filtro que reduce significativamente la energía de los extremos inferior y superior de la altura espectral de la señal,²² que podría asociarse de este modo tanto con un archivo de audio proveniente del pasado, como con una emisora de radio AM o un megáfono.

Sobre este último verso se produce además, un único proceso de movimiento espacial de una fuente sonora en toda la canción. La espacialización de la voz, de izquierda a derecha, ocurre cuando, al recordar la casa de su infancia, la voz se percibe como un documento sonoro del pasado. El efecto es clarísimo si se lo escucha con auriculares, o si se observa el siguiente gráfico:

Figura 2. Fragmento en el que se observa el movimiento espacial de la voz (el resto de los instrumentos permanece fijo).



El arreglo para la sección de metales, escrito por Rob Mathes, y su correspondiente *performance* merecen una consideración aparte. La precisión en la ejecución (tanto en el ajuste rítmico como en la afinación) producen el máximo contraste con esa imperfección característica del modo de canto de Fito Páez. El músico era plenamente consciente de las limitaciones de su voz en cuanto a emisión y

22. La señal modifica su altura espectral, pero conserva su altura tonal, tal como explica Gustavo Basso en su libro *La transformada de Fourier en música* (La Plata: Edulp, 2001), 101.

afinación,²³ a la que pone, precisamente en contraste con músicos de altísimo nivel tanto en sus discos como en sus presentaciones en vivo.

Páez en su rol de co-arreglador, toma lo escrito para la sección de vientos por Mathes y le otorga un papel central en la sección C. Mientras la voz no cesa de narrar, acompañada por la banda, los vientos que sólo se habían presentado en la tercera estrofa con un solo ataque, y luego se escucharon brevemente en la quinta y la sexta, ahora abordan el contrapunto musical privilegiado con la voz. Como si se tratase de acotaciones de una persona que escucha el discurso de Páez, hay más de una veintena de pequeñas células melódico-rítmicas que se pueden agrupar en cuatro grandes núcleos:

- Ataques al unísono
- pequeños *riffs* acórdicos y rítmicos
- melodías al unísono y/o en octavas paralelas
- *intervenciones solistas con usos de blue notes o efectos de sonido*

A su vez, como contraste interno, también se incluyen acordes prolongados por varios compases, con agregados de sextas, séptimas y novenas. Del análisis de estas acotaciones se desprende tanto la mano del arreglador como lo que ocurrió en la sesión de mezcla: las intervenciones de los vientos se distribuyen en forma variada a lo largo de toda la sección. Sólo hay un núcleo de seis de los fragmentos que tocan los vientos que se repiten en secuencia dos veces, pero en la audición global lo que predomina es la percepción de que los vientos no están en *loop* sino variando, aunque mínimamente, sus apariciones.

23. Carlos Polimeni le preguntó a Páez si Andrés Calamaro cantaba mejor que él y respondió: “Puff, mucho mejor. Es un cantante en serio”. Ver Carlos Polimeni, “Reuniendo los pedazos”, *Página/12*, 25 de julio de 1999. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>. Último acceso: 01/08/2020.

Ejemplos 5 y 6. Fragmentos transcritos de los arreglos de vientos en la sección C.

En todos los casos la base armónica es siempre la menor con séptima menor, 9 y sexta #

Un último aspecto para señalar acerca de lo musical. Para hablar de la Argentina, Páez se vale de géneros musicales no oriundos del país, como el reggae, el funk y el *rapeo*. Sin embargo para el cierre de la canción, la voz cede su lugar protagonista a un bandoneón. Esa Argentina que es una casa desaparecida concluye con una coda instrumental a cargo del instrumento ícono del tango. El ingreso del bandoneón altera levemente la presentación de la secuencia armónica: aunque sin modificar la tonalidad de la menor, el bajo descendente remite a los temas lentos de Astor Piazzolla. Y al tango, como tópico de la Argentina melancólica. A cargo de este cierre estuvo Néstor Marconi. Marconi es un virtuoso del instrumento que tiene, además, el *plus* de sus reconocidas —y poco frecuentes entre bandoneonistas— dotes como improvisador.²⁴ Tras diez minutos de canto ininterrumpido, la intervención de Marconi funciona como una coda reflexiva, que evita una salida brusca luego de diez minutos de una abundante información textual, sonora y emocional.

En síntesis, si —como aseguraba Fito Páez— componer esta canción le llevó menos de una hora, su camino al disco requirió de un largo y pormenorizado trabajo de arreglos que se caracterizaron por una meticulosa estrategia de dosificación de recursos. La desmesura textual contó así con un soporte sonoro que la mantendría encauzada durante once minutos y medio. Sin ese ropaje, la efectividad del tema recaería sobre el contenido de su poesía, como ocurriría en la versión para piano solo de 2006.

La letra, la voz, la representación

En este apartado proponemos hacer un contrapunto entre el texto y la voz como representación. Siguiendo la propuesta de Simon Frith consideramos más productivo pensar a la narrativa de la canción como más próxima a una obra teatral que a la

24. Agradezco a Andrés Serafini por esta referencia.

poesía.²⁵ El poema de una canción despliega todos sus sentidos durante la *performance*. Por esta razón, para el análisis combinamos aquí la propuesta de Frith respecto de la voz con los diversos modos en que se puede comprender el concepto de representación desde el campo teatral, según la propuesta del investigador español José Antonio Sánchez.²⁶

Para Fito Páez, la Argentina de 1999 se ha transformado en una “casa desaparecida”. La metáfora del título de la canción, que se canta en el estribillo, es una definición política. La actual era democrática en la Argentina se inició en diciembre de 1983 con un gobierno que se propuso restañar el daño provocado por la dictadura militar, no sólo llevando a juicio a las Juntas Militares,²⁷ sino proponiendo una democracia que fuera capaz de curar, educar y alimentar a su pueblo.²⁸ En esos primeros años de primavera democrática se creó una canción con fines solidarios, interpretada colectivamente por cantantes melódicos del pop y el rock local y que se llamó “Argentina es nuestro hogar” (1985).²⁹

En 1999, la superación de la barrera del veinte por ciento de desocupación y sus correlatos de marginación social y hambre hacían tambalear la idea de que el país fuese capaz de dar contención a sus habitantes. La retirada del estado de sus obligaciones esenciales operada durante la última década del siglo XX es puesta por Páez en mayor tensión al reunirla con lo que representa para la Argentina la figura del “desaparecido”.³⁰ Las leyes de “obediencia debida” y “Punto Final” sancionadas en el

25. Simon Frith, *Ritos de la interpretación*, 300 y 370.

26. Sánchez recuerda que, en español, el concepto “representación” reúne nociones que en otros idiomas tienen palabras diferentes para expresarlas. Los cuatro conceptos que utiliza y que aplicamos a todo el corpus de obras de nuestro proyecto de “representaciones musicales de la nación” son 1) “representación teatral”, como puesta en escena, 2) Representación como mimesis (la actuación en sentido tradicional, esto es ponerse en el lugar del otro), 3) Representación de una identidad o rasgos comunes identitarios (la representatividad), 4) la representación política de un grupo, una población. José Antonio Sánchez, “Ética de la representación”, *Artes La revista*, N° 18 (2013): 180.

27. El juicio a las cúpulas militares de la última dictadura cívico-militar argentina (1976-1983) condenó a los principales jerarcas militares en 1985.

28. El presidente electo Raúl Ricardo Alfonsín hizo su campaña con un lema que aseguraba: “con la democracia, se come, se cura, se educa”. Una de las primeras acciones de su gobierno fue anular el decreto de auto-amnistía y promover el juicio a las juntas militares, que tuvo lugar en 1985 condenando a los principales jerarcas del régimen dictatorial.

29. La canción, que formó parte de un disco con fines benéficos, tomó como modelo al tema “USA for Africa”. Participaron entre otros, Jairo, Valeria Lynch, Miguel Cantilo, Silvana Di Lorenzo. La canción tuvo una sobrevida al ser incorporada al repertorio de cantos de las hinchadas de fútbol argentino. Video de la presentación: <https://www.youtube.com/watch?v=4SLDTLRCEXU>. Último acceso: 20/02/2020.

30. Una práctica sistemática de la última dictadura militar argentina y replicada en el último cuarto del siglo XX en varios países de la región que llevó a que, en 1994, la Organización de Estados

final del Gobierno de Alfonsín y luego los indultos a los responsables de la dictadura y de dirigentes guerrilleros, que fueron otorgados por el presidente Menem a principios de su mandato habían truncado una experiencia inédita a nivel mundial del empeño, desde el propio estado, por obtener “Memoria, verdad y justicia”. Fito Páez canta que, en 1999 es la Argentina, en tanto morada, la que se encuentra desaparecida. A la par de esta idea, Fito Páez propone una perspectiva de la Argentina que discute la idea de homogeneidad del “ser nacional”, reponiendo alteridades y confrontando la historia tradicional no sólo con sus revisiones críticas sino desde la microhistoria. Por eso elige contar historias de personajes pertenecientes a minorías invisibilizadas.

La representación musical que Páez hace de la Argentina se despliega en diferentes escenas, a través de estrategias narrativas: ,

A. Estrofas: Narración en primera persona de tres microhistorias; un ex-combatiente de Malvinas, una chica que asiste a la cancha de Boca, un travesti de origen paraguayo.

B. Estribillo: Interpela tanto a la Argentina como a los argentinos basculando entre la tercera persona singular y la primera del plural.

C. Un narrador omnisciente hace una enumeración y/o listado crítico de personas, personajes, referencias culturales, políticas, sociales de la historia Argentina, combinados con recuerdos personales, en primera persona.

Pasamos a detallar las tres historias desplegadas en las estrofas de la primera parte de la canción:

Tabla 1: estrofas de la primera parte de “La casa desaparecida”.

a1	a2
Madre ponme en la chaqueta las medallas los zapatos ya no me los puedo poner, mis dos piernas se quedaron en Malvinas el mal vino no me deja reponer.	De la nítida y oscura pesadilla de Valeria Mazza besando al cordobés que murió estaqueado, solo, entre los cuervos desangrado, en Resistencia, aquí en los dos de abril, brindamos por él.
a3	a4
Abrazada en la tribuna con cualquiera cuando Boca está en mi boca, en mi boca de mujer. Entre el tetra hirviendo, el porro y las anfet dale Boca, dale Boca, dale Boca, dale Boca, tenga fe.	Que la guerra está perdida y de esto ya hace tiempo. y esto todos lo sabemos, que le vamos a hacer. Te regalo la bombacha transpirada si hoy ganamos la copa 4 a 3.
a5	a6
Soy paragua de la Villa 21 yo te la mamo, yo te hago todo lo que vos querés. El sargento Ibarra se me ha enamorado los domingos paga el whisky y el hotel.	Y yo le robo la pistola cuando duerme y me voy a Godoy Cruz, a Godoy Cruz y Santa Fe, a cuidar de la Ramona y de los pibes que te besan, te roban, te cuidan entre las vías del tren.

Páez *representa*, porque “se pone en el lugar de”,³¹ un veterano de la guerra de Malvinas, una mujer y un travesti a través del uso de la primera persona. Estas no son personas concretas, con nombre, sino arquetipos. Estas tres figuras son, a su vez, *representativas* de esa otra Argentina que Páez elige contraponer al mito de la historia de una nación blanca y venida de los barcos. Páez, como figura popular, y como persona pública, intenta aquí ser la *voz representante* de esas alteridades pugnando por su reconocimiento e inclusión social que formaba parte de incipiente debates en el terreno de los estudios postcoloniales, y las críticas al proceso neoliberal de la globalización.

Es ilustrativo ya no sólo en términos teóricos, sino como documento de época, el artículo de Rita Segato “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global” escrito en 1998. Allí, Segato recuerda que para la conformación de la identidad nacional en la Argentina, el estado, a través de “la escuela, la salud pública y el servicio militar obligatorio e ineludible, fue una verdadera máquina de aplanar diferencias de extrema e insuperable eficacia”. Páez contribuye con su

31. José A. Sánchez, “Ética de la representación”, 180.

canción a reponer en escena las alteridades invisibilizadas por el proyecto iniciado por la Generación del 80 mencionado por Segato.³²

Respecto de la elección de los personajes, en sí, comencemos recordando que Páez nació el mismo año que los combatientes de Malvinas, como ya lo había cantado públicamente en el tema “Del 63”. Páez no sólo representa a este personaje gracias al uso de la primera persona, sino que se erige en *representante* identitario de una generación, que es la suya. Un giro en el último verso de la segunda estrofa le permite señalar, además, que la primera escena de esta canción sobre la Argentina está descentrada ya que tiene lugar en la ciudad de Resistencia (provincia de Chaco).³³

Sobre la hinchada de Boca, hay que señalar que Joaquín Sabina grabó ese mismo año el tema “Dieguitos y Mafaldas”, cuya protagonista era también una fanática de dicho club. En el caso de Páez, al seguir cantando en primera persona, continúa con el juego de representación múltiple, como mimesis y como portavoz; a lo que le suma seguir usando su voz masculina mientras habla como mujer.

En cuanto travesti de origen paraguayo, la elección de la figura y el efecto performático de su enunciación cantada ofrece varias aristas. Por una parte, se discute directamente la idea esencialista de la nación. Si se quiere, retoma la matriz liberal de nuestra constitución que, en su preámbulo, se ofrece como morada “a todos los hombres de bien que quieran habitar el suelo argentino”. La inclusión de esta personaje fue criticada por *snob* en algunos medios. Páez explicó que, por el contrario, no estaba construyendo en abstracto sino a partir de la experiencia del contacto directo con una pequeña comunidad que vivía en unos edificios tomados en la zona de Palermo:

También te puedo decir que sí, que estoy conectado con los paraguayos, porque hace tres o cuatro años atrás filmé una película en las Bodegas Giol, antes del desalojo, y conviví una semana con ellos. Todo eso queda. Todo eso es parte de tu memoria de los tiempos. Pero claro, vos no me ves cuando estoy ahí. Vos no me ves todo el tiempo. Y la vida no es sólo lo que aparece en los medios. La vida es la vida. Lo otro es solamente la pantalla.³⁴

32. Rita Segato, “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”, *Serie antropológica*, N° 234 (1998): 17.

33. En el tema de La Bersuit Vergarabat “La argentinidad al palo”, la representación de la Argentina se inicia desde Buenos Aires (“La calle más larga, el río más ancho”).

34. Claudia Acuña, “Entre el cielo y el infierno”, *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801/>. Último acceso: 1/08/2020.

Al asumir nuevamente en primera persona el papel del travesti paraguayo, Páez afirma performativamente el carácter heterogéneo de la Argentina. Pone su cuerpo y su voz en el lugar de ese otro invisibilizado.

En cuanto al estribillo, éste bascula entre invocar/convocar a los “argentinos” y asignar a la “Argentina” su condición de casa desaparecida.

Estribillo 1:

Argentinos, argentinos
 qué destino mi amigo, argentinos
 nadie sabe responder.
 Argentinos, argentinos
 caminando siempre al lado del camino³⁵
 la ventaja de no pertenecer.

Estribillo 2:

Argentina, Argentina
 qué pasó en la Argentina
 es la casa desaparecida.
 Argentina, Argentina
 bienvenidos a casa Argentina,
 a la desaparecida.

Un año antes del lanzamiento de *Abre*, Fito Páez, encontraba en el carácter periférico de la Argentina no un problema sino una posibilidad.

¡Uy! Las personas que nos gustan han entendido a la Argentina como un país periférico en el mundo. Y a la periferia como un espacio donde uno se siente cómodo. Sin territorios demarcados; un espacio libre donde no hay que ser de ninguna manera en especial y donde no habría un decálogo para responder a determinadas preguntas de determinada manera. En ese aspecto, ser argentino es una ventaja.³⁶

35. En el tema “Al lado del camino”, es el propio Páez quien se ubica allí. Aquí, el verso ubica a todo el pueblo argentino en su misma posición.

36. Sin autor, entrevista a Fito Páez, *Revista Rolling Stone*, 1 de agosto de 1998. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-paez-nid587373>. Último acceso: 20/02/2020.

En el texto del primer estribillo, por medio de la autocita (“Al lado del camino”, el tema de corte del CD), Páez da cuenta de cómo metabolizó musicalmente esta idea sobre el carácter periférico de la nación. Un año más tarde, la mirada positiva cede paso a la pesadumbre y la crítica. En cada presentación del estribillo la voz de Páez es la del personaje público quien, desde su posición de rockero con reconocimiento masivo, lanza su definición de una Argentina de fin de los 90 como casa desaparecida. Su representación musical de la Argentina funciona como una declaración pública de tipo político a través del arte, que sintonizó tempranamente con el clima social que terminaría desembocando en el colapso económico y político de diciembre de 2001.

La canción en vivo (1999 y 2006)

Cuando vemos a Fito Páez cantando en vivo “La casa desaparecida” constatamos que tiene la letra en el atril. La mira de reojo en las presentaciones de 1999 en el Teatro Gran Rex³⁷ y, en 2006, en la actuación en piano solo que hizo en el Salón Blanco de la Casa Rosada.³⁸ Mientras que en las partes de estrofas y estribillo el formato canción parece ayudarlo, la longitud del texto en la sección C supera su capacidad mnemónica.

Hay diferentes registros en video accesibles online de los conciertos del Teatro Gran Rex de la presentación del álbum *Abre*. En uno de ellos es interesante observar lo que pasa entre la canción previa y *Casa desaparecida*. El teatro y los músicos están viviendo un recital de carácter festivo. Por eso, cuando Páez anuncia el tema, los gritos celebratorios no parecen corresponderse con la temática que se está por abordar. El propio cantante se toma un vaso de agua, como para poder entrar en el clima y la extensión de lo que lo espera.

Para la performance en vivo Páez utiliza el mismo arreglo que el de la versión discográfica, con las únicas salvedades de que los vientos están reducidos a un trío de trompeta, trombón y saxo y de que el solo de bandoneón es tocado por uno de los tecladistas de la banda, con un sonido sampleado de dicho instrumento. La perfecta reproducción en vivo de la versión discográfica permite comprobar la calidad de los músicos que integraban la banda del cantautor rosarino. Por otra parte se constata la

37 .Versión en vivo en el Teatro Gran Rex 1999 disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=b4uB8y7f5ao>.

38 .Presentación en el Salón Blanco de la Casa Rosada, 2006: Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=OnNjJr5llTc>.

efectividad del arreglo también en la versión en vivo de la que, además, participa un ajustado diseño de luces.

Hay un elemento performático más para señalar: Páez comienza la canción sentado al piano. Pero se para cuando llega el momento del rapeo C, deja de tocar los acordes en contratiempo de su teclado que se escucharon en A y B. Y regresan, cuando se sienta para cantar el estribillo y acompañar luego la coda instrumental.

En 2006, Fito Páez participó en el ciclo “Música en el Salón Blanco” de la Casa Rosada. El ciclo, inspirado en el que realiza la Casa Blanca, la sede del gobierno de los Estados Unidos, les abrió las puertas a las principales figuras históricas del rock y otros géneros populares.

La situación no puede ser más simbólica: cantar “La Casa desaparecida” en la Casa del Gobierno de la Nación Argentina funciona, a la vez, como una recuperación y reflexión crítica. Son los primeros años del ciclo kirchnerista que Fito Páez apoya públicamente.³⁹ Antes de cantar el tema Páez aseguró:

Hay canciones que a veces hubiera preferido no haber hecho. Ésta siempre fue una canción incómoda, fue un parto, la hice cuando tenía 37 años, creo que me llevó 37 años escribirla. Y creo que la escribí en una hora. La música ya la tenía media guardada en un rincón, en un cajón. Y en un momento sucede esto que no sé exactamente de qué se trata, pero creo tampoco sabemos bien el lugar en que vivimos de qué se trata, pero a lo mejor puede ser una pista para intentar comprenderlo.⁴⁰

El recital era en *solo piano*, por lo que Páez tuvo que enfrentar la extensión de “La Casa” desaparecida en un contexto sumamente expuesto para su voz. No casualmente, llega al final del tema con su garganta literalmente desgastada por el canto sin pausas durante más de diez minutos. El foco en el texto lo lleva a que el piano sea básicamente un soporte, sin cambios en su modo de tocar, aunque sí respetando las variantes armónicas establecidas en la versión grabada en el CD. Cansado, luego del regreso del estribillo, Páez no traspasa al piano el solo de bandoneón del original y

39. Según Martín Graziano “Páez suscribió abiertamente el proyecto político y social del Kirchnerismo. No casualmente firmó aquella contratapa de Página 12 cuando se produjo la reelección de Macri”. Martín Graziano, “La voz cantante”, en *Composición Libre*, comp. Sergio Pujol (La Plata: EDULP, 2014), 27.

40. Versión completa del recital disponible en youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dYvLy1GEHO0>. Último acceso: 18/02/2020.

cierra directamente la canción. Estamos en 2006 y la canción que Páez estrenó en 1999 adquiere retrospectivamente su carácter premonitorio del colapso socioeconómico que atravesó la Argentina en diciembre de 2001.⁴¹ En la Casa Rosada, ante funcionarios del nuevo gobierno, la canción recuerda el pasado y funciona como advertencia de las deudas sociales de la democracia argentina.

Conclusiones

Mauricio Kagel sostuvo alguna vez que los artistas son como las veletas: las primeras en anunciar el cambio del viento, aunque luego no puedan modificar esa dirección. Páez anticipa el tono que predominaría en una parte de la sociedad argentina alrededor del colapso de diciembre de 2001. Cantar para comprender. Fito Páez compone “La casa desaparecida” a sus 36 años. Él ocupa un lugar central en el rock argentino y de la región y es consciente de ello. Su lugar de enunciación es el rock nacional que, para esos años tiene la potencia simbólica y los canales de difusión como para hacer su aporte a la discusión pública respecto de la idea de país. Aunque el rock se ha expandido hacia el conurbano bonaerense, su núcleo duro sigue siendo la clase media porteña. Es desde este lugar, también, donde Páez se constituye como uno de los artistas que denuncia que la Argentina no funciona como proyecto de país, dos años antes de diciembre de 2001.

Su apuesta, ambiciosa, de explicar la Argentina a través de una canción lo llevó a una composición que desbordó la temporalidad habitual de su repertorio y el del campo del rock en el período, según se ocuparon de señalar los críticos de los medios que asistieron a la presentación del CD. Se trata de un texto ambicioso que alterna tres historias breves de personajes marginales, con un estribillo metafórico y la inserción de una extensa enumeración catártica y crítica sobre la construcción del “ser nacional”. La medida de la Argentina, según Páez, de la “La casa desaparecida” es su falta de medida. Y la Argentina tuvo allí, en esa desmesura que se avecinaba en uno de sus periódicos colapsos, quien la cante.

41. Las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 culminaron con decenas de muertos por la represión, la caída del gobierno de Fernando de la Rúa y posteriormente la declaración de cesación de pagos de la deuda externa. Luego de un gobierno interino a cargo de Eduardo Duhalde, desde 2003 por medio de las elecciones asumió el gobierno de la Argentina el peronista Néstor Kirchner en cuyo mandato se realizaron estos conciertos en el Salón Blanco de la Casa Nacional de Gobierno.

Bibliografía

- Adamovsky, Ezequiel. *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión 1919-2003*. Buenos Aires: Editorial Planeta, 2009.
- De Clercq, Trevor y David Temperley. “A corpus analysis of rock harmony”. *Popular Music*, Vol. 30, N° 1 (2011): 47-70.
- Frith Simon. *Ritos de la interpretación: sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- García, Miguel A., ed. *Rock en papel: bibliografía crítica de la producción académica sobre el rock en Argentina*. La Plata: Edulp, 2010.
- Gilbert, Abel. “Hay un niño en la calle”. En *Las mil y una vidas de las canciones*, ed. Abel Gilbert y Martín Liut. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2019.
- González, Juan Pablo. *Pensar la Música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2013.
- Graziano, Martín. “La voz cantante”. En *Composición Libre*, comp. Sergio Pujol. La Plata: EDULP, 2014.
- Liut, Martín. “Del éxtasis a la agonía. La canción ‘La argentinidad al palo’ y la configuración cultural de una nación”. En *Actas de la XXII Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVIII Jornadas Argentinas de Musicología*, ed. José Ignacio Weber, 377-404. Buenos Aires: AAM/INM, 2016.
- Lezcano, Walter. *Días distintos. La fabulosa trilogía de fin de siglo de Andrés Calamaro*. Buenos Aires: Gourmet Musical, 2018.
- Madoery, Diego. “Charly García: entre el rock y la armonía clásico-romántica”. *Revista musical chilena*, Vol. 73, N° 231 (2019): 120-136.
- Meyer, Leonard. *Style and Music. Theory, History and Ideology*. Chicago: Chicago University Press, 1989.
- Novaro, Marcos. *Historia argentina 10. Argentina en el fin de siglo. Democracia, mercado y nación (1983-2001)*. Buenos Aires: Editorial Paidós, 2013.
- Pujol, Sergio. *100 años de Música en Argentina*. Buenos Aires: Biblos/Osde, 2013.
- Sánchez, José Antonio. “Ética de la representación”. *Apuntes de Teatro*, N° 138 (2013): 9-25.
- Segato, Rita. “Alteridades históricas/identidades políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global”. *Serie antropológica*, N° 234 (1998): 5-28.
- Suriano, Juan, ed. *Nueva Historia Argentina. Dictadura y democracia (1976-2001)*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2005.

Medios gráficos

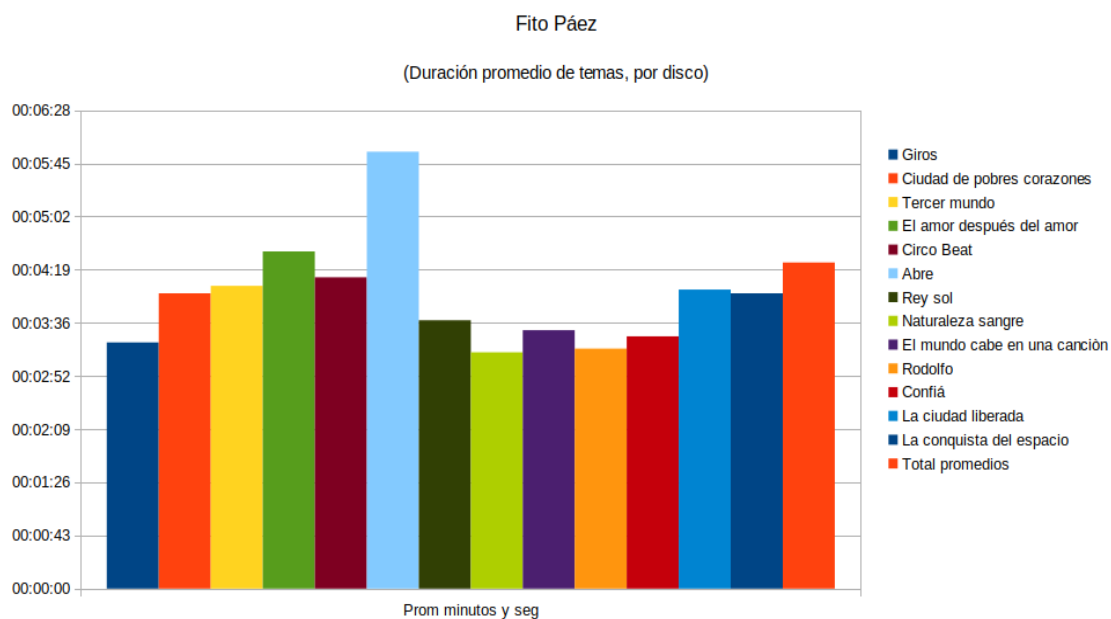
Acuña Claudia. “Entre el cielo y el infierno”. *Revista Rolling Stone*, 1 de septiembre de 1999. Disponible online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/entre-el-cielo-y-el-infierno-nid585801>. Último acceso: 18/02/2020.

Franco, Adriana. “Pocas palabras, muchas canciones”. *La Nación*, Suplemento Espectáculos, 28 de julio de 1999. Versión online: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/fito-pocas-palabras-y-muchas-canciones-nid147510>. Último acceso: 18/02/2020.

Pérez Martín. “Era hora de salir a la cancha”. *Página/12*, 28 de julio de 1999: 27. Versión online: <https://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-28/pag27.htm>. Último acceso: 12/02/2020.

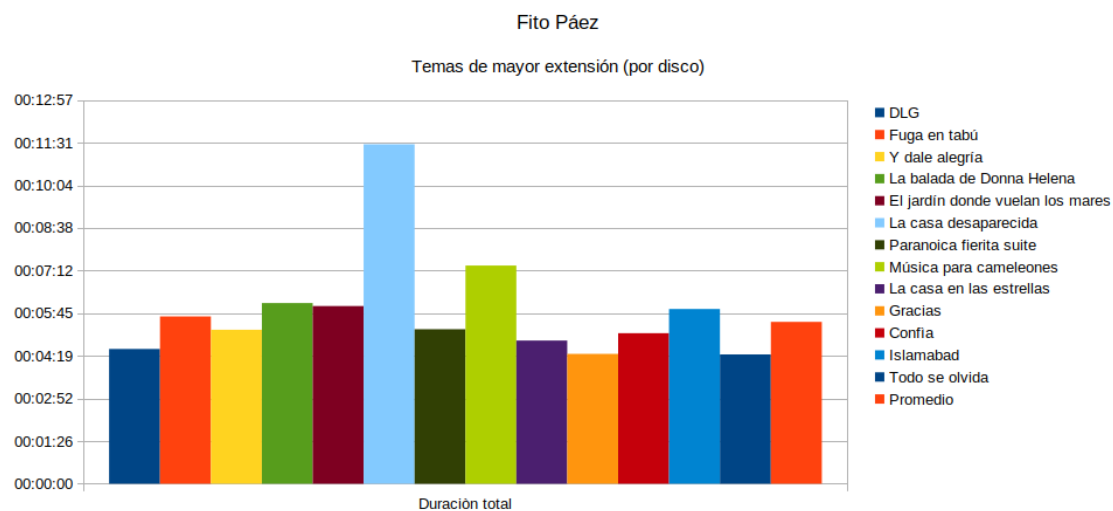
Polimeni, Carlos. “Reuniendo los pedazos”. *Página/12*, 25 de julio de 1999. Versión online: <https://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-07/99-07-25/nota1.htm>

Anexo I



Fuente: basado en la información disponible tanto en el sitio oficial de Fito Páez como en el de la plataforma Spotify. No se incluyen discos en vivo, en colaboración o bandas sonoras.

Anexo II



Fuente: basado en la información disponible tanto en el sitio oficial de Fito Páez como en el de la plataforma Spotify. No se incluyen discos en vivo, en colaboración o bandas sonoras.

Polirritmias, hemiolas y flexibilización del ritmo y la métrica en tangos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX

Ana Belén Disandro

Revista Argentina de Musicología, Vol. 21 Nro. 2 (2020): 183-212

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



Los trabajos incluidos en esta revista se encuentran publicados bajo la Licencia
Creative Commons Atribución-NoComercial 4.0

Polirritmias, hemiolas y flexibilización del ritmo y la métrica en tangos de fines del siglo XIX y principios del siglo XX

En tangos de finales del siglo XIX y principios del siglo XX consultados, encontramos una tendencia a la flexibilización del ritmo y la métrica a través del uso de hemiolas verticalizadas o consecutivas, síncopas y polirritmias, que evidencian una “ascendencia afro” y que creemos vale la pena analizar para una adecuada reconstrucción de la etapa gestacional y de la “Guardia Vieja” del tango. Nos centramos en conductas rítmicas atípicas dentro de lo que el género luego va a privilegiar, ya que lo que abordamos son tangos de entre 1880 y 1915, reconociendo rasgos propios de un proceso de binarización de los ternarios africanos en América Latina, siguiendo a Pérez Fernández. El enfoque que proponemos es el análisis musicológico de los registros escritos. Tendremos en cuenta, para visualizar los elementos afro y efectuar una oportuna comparación, contradanzas, guarachas y habaneras cubanas decimonónicas, que son, ciertamente, las antecesoras de las habaneras que llegan a nuestro suelo importadas desde Europa.

Palabras clave: tango, influencias afro, hemiolas, síncopas

Polyrhythms, hemiolas and the flexibility of rhythm and metrics in tangos from the late 19th and early 20th centuries

In tangos from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century, we find a tendency to relax the rhythm and the metre through the use of vertical or consecutive hemiolas, syncopations and polyrhythms that are evidence of African descent and which we believe are worth analyzing for a proper reconstruction of the formative stage and “Guardia Vieja” of tango. We focus on atypical rhythmic behaviors of what the genre will later privilege, since we are dealing with tangos between 1880 and 1915, by recognizing features that are characteristic of a binarization process of African ternary rhythms in Latin America, following Pérez Fernández. We approach this study through a musicological analysis of written sources. In order to visualize the Afro elements and to make a suitable comparison, we will take into account contredanses, guarachas and nineteenth-century Cuban habaneras, which certainly are the ancestors of the habaneras that reached our country from Europe.

Keywords: tango, Afro-influences, hemiolas, syncopation

Introducción

En tangos consultados de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, encontramos una tendencia a la flexibilización del ritmo y la métrica a través del uso de hemiolas verticalizadas o consecutivas,¹ sínkopas y polirritmias, que evidencian una ascendencia afro y que creemos vale la pena analizar para una adecuada reconstrucción de la etapa gestacional y la “Guardia Vieja” del tango.² Nos centramos en conductas rítmicas atípicas dentro de lo que el género luego va a privilegiar, ya que lo que abordamos son tangos de entre 1880 y 1915,³ reconociendo rasgos propios de un proceso de binarización de los ritmos ternarios africanos en América Latina, siguiendo a Pérez Fernández.⁴ El enfoque que proponemos es el análisis musicológico de los registros musicales escritos. Tendremos en cuenta, para visualizar los elementos afro y efectuar una oportuna comparación, contradanzas, guarachas y habaneras cubanas decimonónicas, que son ciertamente, las antecesoras de las habaneras que llegan a nuestro suelo importadas desde Europa.

Lo afro en el tango

La polémica en torno a las influencias de la música negra en el tango es extensa. No es el objetivo de este trabajo ahondar en ese punto, pero haremos un breve repaso. Este repaso va desde la negación de la africanía en el tango por parte de Carlos Vega,⁵ de Novati y Cuello⁶ y de Matamoro,⁷ ya sea porque los documentos no lo prueban, porque consideran que los afrodescendientes se habían extinguido o representaban un

-
1. Uno de los recursos utilizados en la música africana es el de ejecutar pulsaciones ternarias y binarias de forma consecutiva o simultánea lo que recibe el nombre de “hemiola o sesquiáltera”. Armando Rolando Pérez Fernández, *La binarización de los ternarios africanos en América Latina* (La Habana: Edición Casa de Las Américas, 1986).
 2. García Brunelli, al precisar sobre la terminología, expresa que “El término “afro” implica africanía. Es decir, no necesariamente un elemento africano trasplantado a América sino africanía en el sentido que le reconoce Fernando Ortiz, como el ingrediente africano de una “transculturación blanquinegra” (en Omar García Brunelli, “Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango” *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 96).
 3. En casi todos los casos se trata del análisis de los registros escritos ya que hay muy pocas grabaciones de la época. Asimismo, en su mayoría son tangos instrumentales, debido a que las letras, que no descartamos pudieron tener, no llegaron a la actualidad.
 4. Pérez Fernández, *La binarización de los ternarios*.
 5. Carlos Vega, *Panorama de la música popular argentina* (Buenos Aires: Edición Losada, 1944).
 6. Jorge Novati e Inés Cuello, “Aspectos históricos musicales I. Primeras noticias y documentos”, en *Antología del Tango Rioplatense. Desde los comienzos hasta 1920. Vol. 1*, coord. Jorge Novati (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980).
 7. Blas Matamoro, *La ciudad del tango. Tangos históricos y sociedad* (Buenos Aires: Editorial Galerna, 1982).

bajo porcentaje de la población, hasta las insinuaciones un tanto irónicas por parte de Binda y Lamas, que se preguntan: “¿O el mitológico Negro Casimiro con su raquíptico violín, se bastó solo para dejar tamaña impronta?”.⁸ Todo esto conforma el grueso de quienes descartan esa posible influencia. Sin embargo, otra serie de estudios más recientes, como los de Pablo Cirio,⁹ Gustavo Goldman¹⁰ y García Brunelli,¹¹ han trabajado con seriedad la presencia de parentescos musicales y componentes de africanía en el tango.

Sobre lo que más se ha debatido es acerca del origen del vocablo “tango” y las relaciones con la voz “tam tam” del tambor o “tambo” como lugar o reunión en donde se bailaba. Las conjeturas son variadas y contrastantes. Goldman lo resume acertadamente así:

Es decir, bajo la denominación “tango” se conocieron, en distintos períodos históricos, distintos hechos sociales y culturales que no necesariamente debieron tener —en principio— relaciones directas. Partiendo de los “tangos” o “tambos” acerca de los cuales se establecían reglamentaciones y prohibiciones en la época colonial, pasando por el indescifrable “tango” al cual se refiere el artículo de “La Matraca”, pasando luego por los “tangos” que las comparsas de afrodescendientes interpretaban durante el carnaval; por los “tangos” que traían las compañías de zarzuela españolas, hasta llegar al “tango”, conocido como “tango rioplatense”, se está —en principio— ante distintos fenómenos cuyas relaciones de parentesco aún falta probar.¹²

Una revisión reactiva también opera, actualmente, de parte de activistas y afrodescendientes que interpelan la historia argentina y, por derivación, la de la cultura

8. Enrique Binda y Hugo Lamas, *El tango en la sociedad porteño (1880-1920)* (Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci, 1998), 139.

9. Pablo Cirio, *La presencia del negro en grabaciones y géneros afines*, en *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, comp. Leticia Maronese (Buenos Aires: comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006), 25-59; Pablo Cirio, “Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?”, en *Músicas populares. Aproximaciones teóricas. Metodológicas y analíticas en la Musicología Argentina*, ed. Federico Sanmartino y Héctor Rubio (Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 2008), 81-134; Pablo Cirio, *La historia negra del tango. Todo tiene su historia negra pero de ésta estamos orgullosos*. (Buenos Aires: Museo Casa Carlos Gardel, 2010).

10. Goldman, *Lucamba, Herencia africana en el tango. 1870-1890*. (Montevideo, Uruguay: Perro Andaluz, 2009).

11. Omar García Brunelli, “Bases para una aproximación razonable”, 91-124.

12. Goldman, *Lucamba*, 150.

afroargentina, esa última, negada durante muchos años por discursos que privilegiaron la “blanquedad”.

En el presente trabajo, escogiendo como material para el análisis lo que la propia música nos dice, vamos a considerar algunos tangos de entre 1880 y 1915 que evidencian elementos o componentes de corte afro en el marco de un proceso de binarización de los ternarios africanos. Nos interesa la mirada de Pérez Fernández¹³ y de Rodríguez Ruidíaz,¹⁴ quienes proponen análisis pertinentes de esas transformaciones rítmicas en diversos estilos. Serán esos dos trabajos los pilares bibliográficos sobre los que se basará nuestro análisis.

Binarización del ternario y el “patrón de la habanera”

En primer lugar, cabe resaltar que el “ritmo de habanera” o “patrón de la habanera” (corchea con punto-semicorchea-dos corcheas) es el modelo de acompañamiento por excelencia de casi todos los tangos de la “Guardia Vieja” (si es que cabe esa denominación) o de aquellos que van desde 1880 a 1915, aproximadamente, e incluso unos años más. El patrón de la habanera no constituye una excepción a la regla, sino la regla misma, en cuestiones estilísticas para el modelo de acompañamiento que es, además, el motor de la danza.

En caso de aceptar la hipótesis de Pérez Fernández sobre la ascendencia afro del “ritmo de habanera”,¹⁵ estaríamos ante la certeza de que uno de los elementos más importantes en un género musical danzario, como es la base del acompañamiento, tiene conexión directa con la música negra. Repasemos esa conceptualización brevemente. El autor, interpelando algunas tesis que considera erróneas y que vinculan los cancioneros “ternarios” o el “cancionero ternario occidental” a un origen solo de corte hispano, se propone estudiar las fases del proceso de transformación que, en América Latina, habría convertido a los ternarios africanos en binarios, llamándolo “proceso de binarización”. Dentro de ese proceso, incluye al “ritmo de habanera”. Emplea, además, el “método comparativo” o “histórico comparativo” y, en ese sentido, no se va a limitar a comparar una especie determinada, sino que va a poner en juego un gran número de casos de diversas procedencias para que el resultado tenga, entonces, mayor validez. Pero, así y

13. Pérez Fernández, *La binarización*.

14 . Armando Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza cubana* (2015), disponible en: https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana

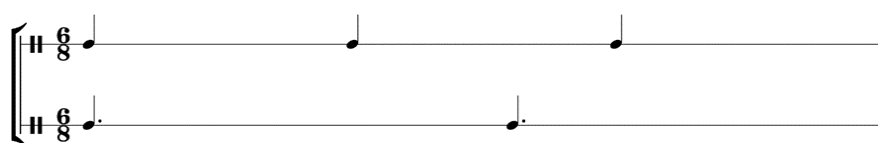
15. Pérez Fernández, *La binarización*.

todo, el tango no aparece entre los géneros que compara, por lo que creemos que el aporte que brindamos en el presente trabajo es significativo.

Rodríguez Ruidíaz,¹⁶ basándose en la binarización de los ternarios de Pérez Fernández,¹⁷ explica cómo la “sesquiáltera o hemiola” (superposición de una pulsación ternaria y otra binaria) se transforma en el tresillo cubano, el cual, combinado con una pulsación binaria, forma el “ritmo de habanera”. A continuación, citamos el cuadro explicativo de esas transformaciones rítmicas:

Ejemplo 1. Transformaciones rítmicas

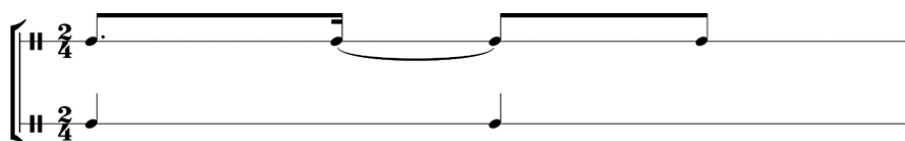
Hemiola vertical



Reducción sonora de la hemiola



Tresillo cubano



“Ritmo de habanera” o tango



Lo que hemos reconocido en varios tangos consultados es que la repetición de la nota o del acorde, en el centro del diseño de la habanera, muestra la propensión a la síncopa que formaría el tresillo cubano (corchea con punto-corchea con punto-corchea), de donde derivaría. Es decir que, si esos acordes o notas del mismo nombre se ligaran, tendríamos el típico 3-3-2 sobre el que Pérez Fernández afirma que muestra una manera aditiva de organizar los valores,¹⁸ lo cual, es un sello característico de la música africana. Los ejemplos son varios, ya que es un rasgo recurrente: “Cara dura, ¿De quién es eso?” y “Ataniche” de Ernesto Ponzio; “El entrerriano”, “La entrerriana”, “Final de

16. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza*.

17. Pérez Fernández, *La binarización*.

18. *Ibíd.*

una garufa”, “Alberto”, “La reina de Saba”, “Don José María” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “La C...ara de la L...una” y “Ahí nomás” de Manuel Campoamor; “La Viruta”, “Ojos negros”, “Rodríguez Peña”, “Racing Club”, “El Pato de la Z”, “Tiene la palabra”, “El perverso” y “El saladillo” de Vicente Greco; “La Catrera” de Arturo De Bassi; “Espiga de oro”, “Armenonville”, “Sábado inglés” y “Margot” de Juan Maglio; “Alice”, “Lágrimas”, “Batarás”, “La Cabrera”, “El Marne”, “Maipo”, “Moñito”, “Rawson”, “Retintín”, “La guitarrita”, “Bien tirao”, “Nariz” y “Anatomía” de Eduardo Arolas; “Yunta Brava” de Ángel Villoldo; “Aguardate China”, “El afamado”, “El pretencioso”, “La coqueta del plata” y “Tomale el tiempo” de Alfredo Eusebio Gobbi; “Ricurita” de Emma Silvia Troisi; “El burro” de Carlos Minotti: “¿A la vuelta?” De Próspero Cimaglia y “Don Justo” de Rafael Fracassi.¹⁹ Transcribimos un ejemplo a continuación:

Ejemplo 2. “El entrerriano” de Rosendo Mendizábal. Compases 1 a 6.



Inclusive si despojamos la armonía en el diseño y solo observamos la línea de bajo, la posibilidad de ligar esa nota repetida central es más evidente:²⁰

Ejemplo 3. “Don Justo” de Rafael Fracassi. Compases 1 a 4.



Reproducimos debajo la danza cubana decimonónica de Ignacio Cervantes llamada “Picotazos”,²¹ en donde puede observarse que en este caso efectivamente están ligadas las notas repetidas del diseño, obteniendo así el modelo sincopado.

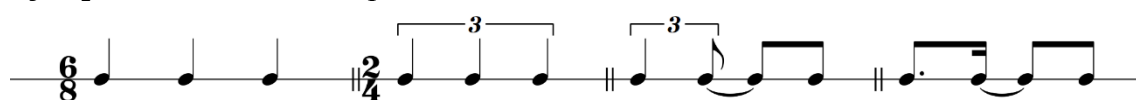
19. Es preciso aclarar que en el tango “La C...ara de la L...una” de Campoamor grabado por la orquesta de Vicente Greco en 1911, la guitarra que realiza el acompañamiento, según lo que podemos apreciar en la grabación muy defectuosa, pareciera ligar algunos de los bajos generando el tresillo cubano. Lo mismo sucede con “La Viruta”, tango grabado por Arolas y su orquesta típica entre 1913 y 1918. Sin embargo, la tendencia se inclinaba a generar la repetición de esos acordes en el centro. Los enlaces para escuchar son <https://www.youtube.com/watch?v=dLUSJP-VxNQ> y <https://www.youtube.com/watch?v=9Ccbr1X4giw>

20. En la grabación de época a cargo de la Cattani’s band no se perciben esos diseños ligados.

21. Consultado en [https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_\(Cervantes%2C_Ignacio\)](https://imslp.org/wiki/Danzas_Cubanas_(Cervantes%2C_Ignacio))

Ejemplo 4. “Picotazos” de Ignacio Cervantes. Compases 17 a 20.

Pero Pérez Fernández analiza que ese “patrón de la habanera”, con las notas internas ligadas, es el resultado de la binarización del “moloso” (sucesión de tres negras en un compás de 6/8).²² Y explica la evolución de la siguiente manera:

Ejemplo 5. Desarrollo del “patrón de la habanera”.

El hecho es que esa forma particular en la disposición del “patrón de la habanera” con notas u acordes repetidos en el centro daría cuenta de un estadio previo ternario y de ascendencia afro.

“Patrón de la habanera” invertido

Otra disposición de los sonidos en el “patrón de la habanera” genera la posibilidad de separar en dos el diseño, obteniendo una “clave” sincopada. Veamos un ejemplo en “Don Juan” de Ricardo Podestá.

Ejemplo 6. “Don Juan” de Ricardo Podestá. Compases 1 a 4 (diseño original de mano izquierda)**Ejemplo 7.** “Don Juan” de Ricardo Podestá. Compases 1 a 4 (bajo separado en dos líneas).

22. Pérez Fernández, *La binarización*.

Queda sugerida esa división, como vemos, por el uso de una octava o un bicordio en el primer y tercer tiempo y una nota repetida sin armonizar, que da más la sensación de un bajo en contratiempo para el segundo y cuarto tiempo. En “El otario” de Gerardo Metallo, en “De pura yerba” de Augusto Berto y en el tango del afrodescendiente Carlos Posadas titulado “Retirao”, se plantea el diseño de la habanera con las mismas características señaladas en el ejemplo anterior.

Rodríguez Ruidíaz apunta que, en algunas contradanzas cubanas del siglo XIX, ese tipo de “sincopación” es, generalmente, pasada por alto.²³ El ejemplo que incluye es de la contradanza “La Matilde” de 1829, en donde los sonidos del bajo están desplazados de los tiempos fuertes por el uso del contratiempo. Pero hay otras de Manuel Saumell Robredo,²⁴ como “La Linda”, “El Bazar”, “La gota de agua”, “La territorial”, “La Trenita” o “La Veleta”, en donde encontramos la habanera invertida, tal como en los ejemplos de los tangos propuestos.

Flexibilización rítmica

Rodríguez Ruidíaz asevera que uno de los recursos utilizados en la música africana es el de ejecutar pulsaciones ternarias y binarias de forma consecutiva o simultánea, generando texturas que han sido denominadas “ritmos compuestos o cruzados”.²⁵ Esa práctica, decíamos, recibe el nombre de “hemiola o sesquiáltera”. El análisis que ese autor hace de las contradanzas cubanas del siglo XIX nos interesa, debido a la relación consanguínea con la habanera que, luego, será importada a nuestro país.

Un breve pantallazo del recorrido histórico de la habanera lo aclara. La contradanza inglesa del siglo XVI se hizo famosa en el siglo XVII en varios países europeos. En primer lugar, en Francia y, recién en el siglo XVIII, en España. Desde allí se proyectó en las colonias americanas. En Cuba, la música de la contradanza fue transformada debido a la introducción de patrones rítmicos de origen africano, convirtiéndose en una auténtica “contradanza acriollada”.²⁶

Es decir, la característica que se les ha imprimido a los modelos europeos en Cuba tiene que ver con una flexibilización del ritmo. El autor observa, en la contradanza

23. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza*.

24. Consultado en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL,_CONTRADANZAS.pdf

25. Ibid.

26. Ibid.

“La Matilde”, la presencia de hemiolas y, además, de un recurso que denomina “microtiempo”, es decir, desplazamientos micrométricos de las subdivisiones del compás, lo que determina una ejecución imprecisa y fluctuante. El caso más común ocurre por la superposición del tresillo de corcheas en la mano derecha y la corchea con punto semicorchea en la mano izquierda (primera célula del “patrón de la habanera”), debido a que no es posible una interpretación exacta de esas dos células superpuestas.

En algunas contradanzas cubanas decimonónicas de Manuel Saumell Robredo se observa ese mismo recurso:²⁷ “Las Quejas”, “La Cuelga”, “La piñata habanera”, “El jigote de Trinita”, “La trenita”, “¿Pero por qué?”, “El pañuelo de Pepa”, “La veleta” y “El último golpe”. La consulta en la Biblioteca Digital Hispana arroja un ejemplo del uso del “microtiempo” y de hemiolas, pero en una “danza habanera” titulada “La cubana” de entre 1850 y 1868.²⁸

Ejemplo 8. La cubana de F. Lahoz. Compases 17 a 24.



Para nuestra sorpresa, en varios tangos tempranos, observamos el ritmo sesquiáltero o la hemiola, que, sin embargo, será abandonado rápidamente a medida que el género se vaya consolidando. ¿Son vestigios de aquella ascendencia africana lo que aparece en los tangos también? Novati y Cuello afirman que la habanera llegada desde Cuba a Europa sigue dos caminos: el primero, en donde continúa con el nombre de “habanera” y se convierte en una danza de salón tomando la coreografía de la pareja enlazada; y el otro, en donde toma el nombre de “tango americano”, se difunde a merced de la representación teatral sin coreografía y los argumentos o ambientación que

27 . Consultado en http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/98/IMSLP311511-PMLP503210-SAUMELL,_CONTRADANZAS.pdf

28. Consultado en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000174866&page=1>

exhiben están ligados a los negros.²⁹ Sobre lo musical resaltan: “...una de las características principales de la habanera: la alternancia de tresillos sobre ritmo binario, que hemos visto vinculada al tango americano y que acompañó, aunque muy fugazmente, las primeras plasmaciones del tango rioplatense”.³⁰

Adjuntan un ejemplo de “El tango del mate” de Pedro Palau de 1891, el cual fue introducido en 1894 en una zarzuelita en un acto denominada *De Madrid a Buenos Aires*, en donde se observa el tresillo de corcheas sobre el ritmo de habanera. Los autores marcan que “existen además varios pasajes en compás ternario alternando con el binario. Si bien el texto tiene carácter local, se trata de una habanera o un tango americano, como bien lo evidencian sus características”.³¹ Es decir, advierten el uso de la hemiola como una característica primordial de la habanera o del tango americano, pero sin vislumbrar en ello un componente afro.

Se puede observar el uso de hemiolas y del recurso de “microtiempo” en tangos de la etapa de gestación y Guardia Vieja (entre 1880 y 1915), como: “La entrerriana” de Anselmo Rosendo Mendizábal, “La Morocha” de Enrique Saborido, “A la gran flauta” de Alberto Poggi, varios tangos de Miguel Tornquist, como “El Maco”, “El estopín”, “El chinchorro”, “El Batarás” y “El ñato” y también en otros de Leopoldo Corretjer, como “Apuntá pa otro lao”, “El argentino”, “Don Viruta y Chicharrón”, “Mate amargo” y “El afilador”.

Ejemplo 9. “La Morocha” de Enrique Saborido. Compases 37 a 42.



En “Recuerdos de Alzaga” de Alberto Bachmann-Arnel de 1914, que en la portada figura como “habanera-tango”,³² hay presencia también de los tresillos de corcheas en la mano derecha y el ritmo de habanera en la izquierda. Datos nos faltan sobre el compositor, pero denota el parentesco de ese recurso con la habanera.

29. Novati y Cuello, “Aspectos históricos musicales”.

30. Ibid., 7.

31. Ibid., 13.

32. La referencia digital para escuchar “Recuerdos de Alzaga” es

https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=ywOJ7uD7aYo&feature=emb_logo

Ejemplo 10. “A la gran flauta” de Alberto Poggi. Compases 33 a 40.



Ejemplo 11. “Recuerdos de Alzaga” de Alberto Bachmann-Arnel. Compases 25 a 28.



Dentro de los últimos años del siglo XIX, localizamos el tango “Sargento Cabral” de 1899, de Manuel Campoamor, en donde se visualizan polirritmias mucho más osadas, ya que se superponen células rítmicas que aluden a una acentuación completamente diferente.

Ejemplo 12. “Sargento Cabral” de Manuel Campoamor. Compases 16 a 18.



La superposición del quintillo y las dos corcheas seguida de una hemiola marca una acentuada propensión hacia la ambigüedad métrica. Incluso, es dado pensar, que lo que intenta hacer el compositor con la escritura, es reproducir una idea de fraseo que corre libremente por encima de las corcheas más rígidas en el acompañamiento. Pero en el mismo tango, unos compases más adelante, Campoamor redobla la apuesta:

Ejemplo 13. “Sargento Cabral” de Manuel Campoamor. Compases 28 a 30.

La seguidilla de seis quintillos sobre un bajo sincopado es realmente un desafío comparable a los estudios para piano Op. 7 de Stravinsky de 1908, o a los estudios para piano Op. 8 (1894) de Scriabin, o los 5 preludios Op. 15 (1895/1896) del mismo compositor.³³ Pero más allá de lo que pareciera sonar a broma, lo cierto es que la complejidad polirrítmica es notable. Lo que sucede es que aquí, a diferencia del planteo de Stravinsky o de Scriabin, no se trata de un estudio de la independencia de manos, sino de un tango popular, e incluso, editado para el consumo del músico aficionado que tocaba en su hogar. Inclusive, los contrarritmos que serían más típicos de la música africana son aquellos que combinan unidades binarias y ternarias en múltiplos de la relación 2:3, por ejemplo 4:3 o 4:6. Pero en el caso de “Sargento Cabral”, la combinación es de 5:2.

En caso de querer hacer una posible lectura de un proceso de binarización, el resultado sería que esos quintillos derivan de los seisillos de semicorcheas propios de un 6/8 y que el hecho de escribirlos como quintillos, tenga que ver con algún silencio (de cualquiera de esas seis semicorcheas), que en la práctica de la ejecución generaría la sensación de un quintillo. O podría tratarse de las cuatro semicorcheas con una apoyatura. Pero son hipótesis. Lo que está anotado rítmicamente es otra cosa, y tiene una particular dificultad. Pero la Banda de la Guardia Republicana de París interpreta el tango de Campoamor convirtiendo el quintillo en corchea-dos semicorcheas, en donde la corchea tiene una bordadura.³⁴ Alfredo Gobbi estaba entre los músicos de la banda y quizás colaboró en la resolución de ese pasaje.³⁵ El tema, de todos modos, es si Campoamor lo concebía o lo tocaba de esa manera.

Cuando nos adentramos en la historia biográfica de Campoamor, sin embargo, descubrimos que desconocía la escritura musical, por lo que a sus tangos se los

33. Agradecemos las observaciones aportadas por Héctor Rubio en este punto.

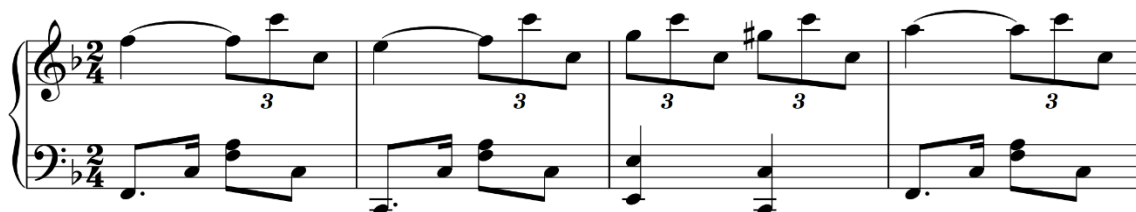
34. La referencia digital para escuchar “Sargento Cabral” por la Banda Republicana de París es <https://www.youtube.com/watch?v=WDXtVLiZFbE>

35. Esta valiosa observación nos fue aportada por Omar García Brunelli.

escribían “expertos de la firma Breyer”,³⁶ lo cual podría indicar, efectivamente, que se trataba de un esfuerzo por pasar a la escritura musical una complejidad rítmica que Campoamor expresaba en sus ejecuciones. De todos modos, en los tangos de su autoría de unos años después, como “L... C...ara de la L..una” de 1901, “Muy de la garganta” de 1903, “Mi Capitán” de 1905, esas complejidades desaparecen. Esto podría deberse a que la persona que escribió esos otros tangos no consideró transcribir cuestiones de fraseo o porque él mismo ya escribía sus propios tangos más simplificados.

Las crónicas relatan que estudió piano “de oído”, pero que también, uno de sus profesores fue el compositor Leopoldo Corretjer, a quien Campomar dedicó justamente su tango “Sargento Cabral”. Es de extrañar que un músico formado como Corretjer le haya dado clases sin recurrir a los conocimientos de la lectura musical que, incluso, estaban muy instalados en la época. Al revisar los tangos de su profesor Leopoldo Corretjer, tropezamos con el uso de hemiolas verticalizadas y consecutivas en “Don Viruta y Chicharrón”,³⁷ “Apuntá pa otro lao”,³⁸ “Mate amargo”³⁹ y en “El afilador”,⁴⁰ pero, en ningún caso, con la dificultad rítmica de los de Campoamor. Esto resalta, sin embargo, una tendencia de Corretjer a la flexibilización del flujo rítmico. Veamos un ejemplo:

Ejemplo 14. “Apuntá pa otro lao” de Leopoldo Corretjer. Compases 21 a 24.



A Campoamor, sus íntimos le apodaban “el Negro”, pero no tenemos conocimiento de una posible ascendencia afro en la familia; Cirio no lo nombra entre los músicos negros que hacían tangos.⁴¹ Acompañó en el piano a Gabino Ezeiza, que sí

36. Consultado en <https://www.todotango.com/creadores/biografia/507/Manuel-Campoamor/>

37. La referencia digital para escuchar “Don Viruta y Chicharrón” es <https://www.youtube.com/watch?v=B4KAachShqM>

38. La referencia digital para escuchar “Apuntá pa otro lao” es <https://www.youtube.com/watch?v=RxrWwyEeGKc>

39. La referencia digital para escuchar “Mate amargo” es <https://www.youtube.com/watch?v=FHN4cloOV4A>

40. La referencia digital para escuchar “El afilador” es <https://www.youtube.com/watch?v=aAhya73AUg8>

41. Cirio, “La historia negra del tango”, 2010.

era afrodescendiente, y existe un registro de ese dúo de 1905 de “El cochero”.⁴² Allí, lo que ejecuta Campoamor, casi con seguridad, se trata de una improvisación. Ahora, si bien hay una libertad agógica, no se escuchan superposiciones rítmicas o métricas complejas. Esto se podría deber al hecho de estar supeditado a desarrollar el acompañamiento al payador Gabino Ezeiza y haber sentido coartada la libertad que pudiera tener al tocar como solista.

Hay otro tango “El bollitero”, de Próspero Cimaglia, en donde encontramos el uso de quintillos superpuestos al “ritmo de la habanera” y también a una corchea y dos semicorcheas. Pocos datos hay de ese compositor. De todos modos, quizás no era un ejemplo tan aislado el tango de Campoamor, en relación con el uso del quintillo sobre ritmos binarios.

Respecto de las formas de ejecución plagadas de complejidades rítmicas o métricas, hay un dato interesante sobre la interpretación de las contradanzas cubanas. El periodista francés Jean Baptiste Rosemond de Beauvallon escribió en 1844:

Los aires de danza están plenos de frescor y originalidad; pero erizados de síncopas y de medidas a contratiempo que para quienes la ejecutan es de una dificultad inaudita. El célebre violonchelista Behrer me ha confesado haber ensayado inútilmente de descifrar una parte del contrabajo ejecutado todas las noches en La Habanera por un negro que no conocía ni una sola nota.⁴³

A este tipo de interpretaciones en Cuba se las llama “toque con sandunga” (fluctuaciones micrométricas de la melodía).⁴⁴ En el siguiente tango de Eloísa D’Herbil, titulado “Que sí que no” (de fines del siglo XIX, aproximadamente), puede observarse que el tresillo de corcheas tiene un puntillo en la segunda corchea y, por ende, una semicorchea que le sigue; y eso debe tocarse superpuesto a la primera célula del “ritmo de la habanera”. Para un pianista que debe resolver interpretativamente esa propuesta, resulta un tanto engorrosa, no sólo a nivel de la lectura y su resolución sino, incluso, en el intento de generar una versión de esa idea rítmica original de la compositora. Se correspondería, sin dudas, con el concepto de “microtiempo”, ya que cualquier

42. La referencia digital para escuchar “El Cochero” es <https://www.youtube.com/watch?v=j5qgz0m57HY>

43. Rodríguez Ruidíaz, *La contradanza cubana*, 2.

44. Según Rodríguez Ruidíaz a esa “sensación voluptuosa” de gran flexibilidad y soltura a nivel rítmico, en Cuba se la denomina “sabor a Sandunga” y se la encuentra estrechamente relacionada, en sentido general, con las manifestaciones de la música afro- hispana (*La contradanza Cubana*, 10).

ejecución posible tendría una cuota de libertad (lamentablemente no hay grabaciones de época de este tango).

Ejemplo 15. “Que sí que no” de Eloísa D’Herbil. Compases 1 a 3.



Pero, a diferencia de Campoamor, Eloísa D’Herbil no tocaba de oído el piano y sí sabía escribir música. Había nacido en Cádiz España en 1842, y era hija del marqués de Saint Tomas José D’Herbil y de la duquesa portuguesa Raquel Ángel de Cadia. Estudió piano nada más y nada menos que con Franz Liszt quien, según relatan, la apodó la “Chopin con faldas”. Consagrada como niña prodigio, a los 13 años dio un concierto de piano en el Teatro Real de Madrid y así comenzó su brillante carrera.

La parte biográfica que arroja luz acerca de las conexiones musicales que establecemos entre sus tangos y la música negra refiere que, en 1860, se estableció en Cuba debido a las haciendas azucareras de su padre (actividad que nucleaba esclavos negros por excelencia). Siete años después, arribó a Buenos Aires. En 1872, realizó un concierto benéfico en el teatro Colón donde estrenó su habanera “Vente a Buenos Aires”, y que se convirtió en un éxito. Luego compuso más de cien tangos que permanecieron durante muchos años en el anonimato.⁴⁵ Algunos títulos son “Calote, ¡Che, no calotiés! El queco”,⁴⁶ “El mozo rubio”, “Evangélica” (que figura como “tango cubano”), “La multa”, “Yo soy la rubia o El Maco” (homónimo del que hizo Miguel Tornquist). Lamentablemente, no hemos podido hallar registros escritos de esos tangos (a excepción de “Que sí que no”) o incluso de la habanera, que serían de gran utilidad a los efectos comparativos. Pero, podemos atribuir al repertorio de conductas rítmicas que utiliza influencias de música que pudo haber frecuentado en tierras cubanas. La búsqueda de esas posibilidades nos topó con algunas guarachas cubanas para piano de

45. Consultado en https://www.clarin.com/viva/eloisa-d-herbil-tanguera-esperada_0_VgjHgUHL.html

46. Al no poseer la partitura no sabemos si se trata del homónimo del anónimo “El Queco”.

mitad y fines del siglo XIX, que exhiben las mismas estructuras rítmicas. El fragmento que transcribimos a continuación es de “La niña tropical” de 1895.⁴⁷

Ejemplo 16. “La niña tropical” de Uamir. Compases 1 a 4.

tiempo de guaracha cubana



Vemos que la estructura rítmica del acompañamiento es la misma que usara D’Herbil, pero para la línea del canto.

De 1888, hay otra guaracha cubana titulada “La Mulata Rosa”,⁴⁸ en donde en el patrón de acompañamiento, tenemos el tresillo más las dos corcheas. De igual manera, lo encontramos en la contradanza de Manuel Saumell “Saludo a Cuba”. Es decir, se trata de un patrón en el que, a diferencia de los dos que exhibimos anteriormente, las tres corcheas no están sometidas al proceso de binarización.

Ejemplo 17. “La Mulata Rosa” de Gotós. Compases 38 a 45.



Esa combinación ternaria-binaria tiene un origen africano, según lo explica detalladamente Pérez Fernández y se da tanto en los toques de tambor como en el canto.⁴⁹ Además, se sometió a un proceso de binarización que hizo que derivara en “un

47. La referencia digital de la partitura de “La niña tropical” puede consultarse en <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000066468&page=1>

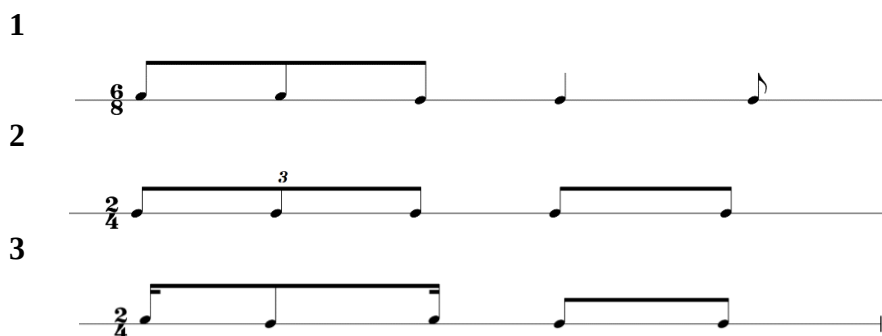
48. La referencia digital de “La Mulata Rosa” es <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000046603&page=1>

49. Pérez Fernández, *La binarización*, 80.

patrón rítmico muy característico de la franja negra compuesto de semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas”.⁵⁰ Lo va a analizar en guarachas, contradanzas, danzas cubanas, danzas puertorriqueñas, el sucu-sucu, el son cubano, el tamborito, la plena, el carabiné y otras especies del Caribe. “Carlos Vega la identificó como la principal fórmula de pie del cancionero binario oriental, aunque le atribuye erradamente un origen ibérico”.⁵¹

Nos interesa particularmente la hipótesis de Wilkes y Guerrero (que adjunta en su libro Pérez Fernández) sobre la evolución del “ritmo sincopado de la milonga”,⁵² que se debería a las influencias recibidas de la habanera cubana y debido al abandono del 6/8 original para asumir, finalmente, un 2/4. Proponen los autores, el siguiente cuadro evolutivo que esclarece el proceso.

Ejemplo 18. Proceso de binarización.



Pérez Fernández sugiere, en el primer ejemplo, que es más adecuada la corchea-negra (yambo) en vez de la negra-corchea (troqueo), debido a que considera que el yámbico es sumamente común en la música africana, de donde procede. “... si Wilkes hubiera tenido algún interés en tomar en consideración los posibles aportes realizados por los africanos a la música argentina, habría descubierto sin dudas, el origen del referido patrón rítmico, tan escaso en la música española”.⁵³

Debido al hallazgo del tango de D’Herbil (y los ejemplos cubanos), agregaríamos al cuadro una fase intermedia más, con el tresillo de corcheas, en donde se

50. La franja negra de la que habla el autor coincide con el área que Carlos Vega asignó al “cancionero binario oriental” en donde se concentra el mayor poblamiento africano. Abarca la región porteña de Argentina, Uruguay, Brasil, llega también hasta Venezuela y Colombia a lo largo del litoral atlántico alcanzando las islas del Caribe e incluso México. Tiene como centro Río de Janeiro.

51. Ibid., 82.

52. J.T. Wilkes e I. Guerrero Cárpena, *Formas musicales rioplatenses* (Buenos Aires: Publicación Estudios Hispanos, 1946) citado en Pérez Fernández, *La Binarización*.

53. Pérez Fernández, *La binarización*, 88.

alarga la corchea del medio (célula rítmica que tampoco la encontramos en ningún ejemplo de Pérez Fernández o Rodríguez Ruidíaz). Esa célula se situaría casi a un paso de conseguir el anfibraco binarizado. El cuadro se completaría así:

Ejemplo 19. Proceso de binarización (extendido).

El diagrama muestra cuatro niveles de binarización de una célula rítmica. Nivel 1: Una línea con una corchea (8va) y una corchea (8va). Nivel 2: Una línea con una corchea (3va) y una corchea (3va). Nivel 3: Una línea con una corchea (3va) y una corchea (3va). Nivel 4: Una línea con una corchea (3va) y una corchea (3va).

“Patrón anfibraco” en la línea melódica

La forma binarizada final, o el “patrón anfibraco”, es ciertamente un rasgo muy recurrente dentro de la línea melódica de los tangos de la “Guardia Vieja”, e incluso de tangos posteriores. Es una característica que prevaleció, sin dudas. “La entrerriana”, “Don José María”, “Somos de línea” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “La C...ara de la L...una” de Campoamor; “Don Juan” de Ernesto Ponzio; “Don Justo” y “Alma Argentina” de Rafael Fracassi; “El caburé” de Bassi; “El anatomista” y “La paica” de Vicente Greco; “Apuntá pa el otro lao”, “Don Viruta y Chicharrón” de Leopoldo Corretjer; “Artigas” y “Un copetín” de Juan Maglio; “Lágrimas” y “Catita” de Eduardo Arolas; “Chiquita”, “El cachorrito”, la milonga “El más pesao” de Ángel Villoldo; “¿A la vuelta?” De Próspero Cimaglia; “El botón” de Carlos Minotti; y en “Bajo el alero” de Gerardo Metallo tienen el “patrón anfibraco” original (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas) en la melodía. Transcribimos un ejemplo:

Ejemplo 20. “La Paica” de Vicente Greco. Compases 9 a 12.

La transcripción musical muestra los compases 9 a 12 de "La Paica" de Vicente Greco. La melodía principal está en la parte superior, con una línea melódica que incluye corcheas y corcheas. El acompañamiento está en la parte inferior, con una línea de bajo que incluye corcheas y corcheas.

Incluimos, a continuación, las variaciones que afectan a la estructura rítmica referida en distintos tangos: “A la luz de los faroles”, “Don José María”, “Somos de línea”, “El entrerriano” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Ca-ra-ca-fú” de Juan Maglio; “Un reculé” de Carlos Posadas; “Anatomía” y “Bien tirao” de Eduardo Arolas incluyen el “patrón anfibraco” con la variación N° 1.

Ejemplo 21. Variación N° 1.



En “Brujo” de Domingo Greco; “Ojos Negros” (con la primera semicorchea en silencio) de Vicente Greco; “La catrera” de Arturo De Bassi; “A la gran flauta” de Alberto Poggi; “A la luz de los faroles”, “Final de una garufa”, “Alberto”, “Arrabalera”, “Don José María”, “Somos de línea”, “Z club” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Artigas”, “Sábado inglés”, “Un chico bien” y “La pareja” de Juan Maglio; “Lágrimas”, “Bataraz”, “Cardos”, “Catamarca”, “Retintín”, “Una noche de garufa”, “Viborita”, “La guitarrita” de Eduardo Arolas; “El biguá”, “Marta”, “El simpático”, “Retirao” y “Guanaco” de Carlos Posadas; “El Botón” de Carlos Minotti y “La Requetericona” de Próspero Cimaglia, encontramos la variación N° 2.

Ejemplo 22. Variación N° 2.



En “La Viruta” y “Rodríguez Peña” de Vicente Greco; “La pareja” de Juan Maglio; “Lágrimas” y “Anatomía” de Eduardo Arolas; “El bollitero” de Próspero Cimaglia y “Sacame una película gordito” de Ángel Villoldo, localizamos el diseño con la variación N° 3.

Ejemplo 23. Variación N° 3.



En “Che chambacita” de Domingo Greco; “El anatomista” de Vicente Greco; “Final de una garufa” y “El torpedero” de Rosendo Mendizábal, “Armenonville” y “La pareja” de Juan Maglio; “Maipo” y “El rey de los bordoneos” de Eduardo Arolas; “El choclo” de Ángel Villoldo; “La coqueta del Plata” y “Tomale el tiempo” de Alfredo Eusebio Gobbi; “Pacho” de Carlos Minotti; “El biguá”, “Marta”, “El simpático”,

“Retirao” y “Guanaco” de Carlos Posadas y “Ahí nomás” de Manuel Campoamor, encontramos la variación N° 4.

Ejemplo 24. Variación N° 4.



En “Adiós pueblo” de Agustín Bardi; “El caburé” de Arturo De Bassi; “Reina de Saba” de Rosendo Mendizábal; “Armenonville” y “Un chico bien” de Juan Maglio; “Catamarca”, “Place Pigall” y “Viborita” de Eduardo Arolas; “La blanqueada” de Carlos Minotti; “El porteñito” de Ángel Villoldo, hallamos la variación N° 5.

Ejemplo 25. Variación N° 5.



En “Apuntá pa el otro lao”, “Don Viruta y Chicharrón” y “Mate amargo” de Leopoldo Corretjer; “El torpedero” de Rosendo Mendizábal; “Sábado inglés” de Juan Maglio; “Prendete del brazo nena” de Ángel Villoldo, tenemos la variación N° 6.

Ejemplo 26. Variación N° 6.



Como vemos, muchos tangos albergan más de una de las variaciones posibles del “patrón anfibráco” o sincopado dentro de la línea melódica.

“Patrón anfibráco” en el acompañamiento

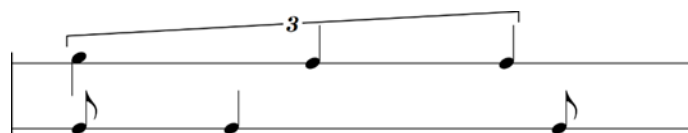
El “patrón anfibráco” en el acompañamiento supuso menos casos, debido al predominante “ritmo de la habanera”. En los tangos “Don Clemente” y “A la gran flauta” de Alberto Poggi; “La tejedora” de Arturo De Navas; “De Raza” y “El Mejicano” de Vicente Greco (que en la portada está ilustrado con un afrodescendiente); “Moñito (Marrón Glacé)”, “Catamarca”, “Colorao” y “Tupungato” de Eduardo Arolas; “Retirao” de Carlos Posadas o “La carbonada” de José Martínez (el título y la ilustración de la portada aluden a los afrodescendientes), observamos ese modelo en el acompañamiento.

Ejemplo 27. “De raza” de Vicente Greco. Compases 34 a 37.

En el siguiente tango de Ernesto Nazaret de 1910, también figura el patrón anfibráco. Novati y Cuello aclaran que la denominación “tango brasileiro” es sólo de procedencia, y se trata de una especie coreográfico-musical de la generación de la habanera.⁵⁴ Aquí se vuelve a resaltar el parentesco de ese recurso con la danza cubana. Incluso ese compositor tiene una pieza denominada “Tango habanera”,⁵⁵ en donde se hace uso del “patrón anfibráco” tanto en el acompañamiento como en la línea melódica.

Ejemplo 28. Ernesto Nazareth (Odeón), “Tango brasileiro”. Compases 17 a 20.**El tresillo de negras y su versión binarizada**

Al igual que en “Sargento Cabral” de Campoamor, en el siguiente tango, denominado “El Ñato” (que podría aludir a un rasgo facial de los afrodescendientes) de Miguel Tornquist, se incluye como patrón de acompañamiento una base sincopada de corta-larga-corta que derivaría de la conversión del tresillo de negras al contexto binario:

Ejemplo 28. Conversión del tresillo de negras.

54. Novati y Cuello, “Aspectos histórico musicales”.

55 . Consultado en http://ks.petrucmusiclibrary.org/files/imglnks/usimg/4/47/IMSLP614010-PMLP488270-en_tango_habanera.pdf

A ese tipo de base sincopada la encontramos, también, en el tango “Alma Argentina” de Rafael Fracassi y en “Don Viruta y chicharrón” y “El argentino” de Leopoldo Corretjer.

Ejemplo 29. “El ñato” de Miguel Tornquist. Compases 1 a 6.



Ejemplo 30. “El argentino” de Leopoldo Corretjer. Compases 37 a 42.

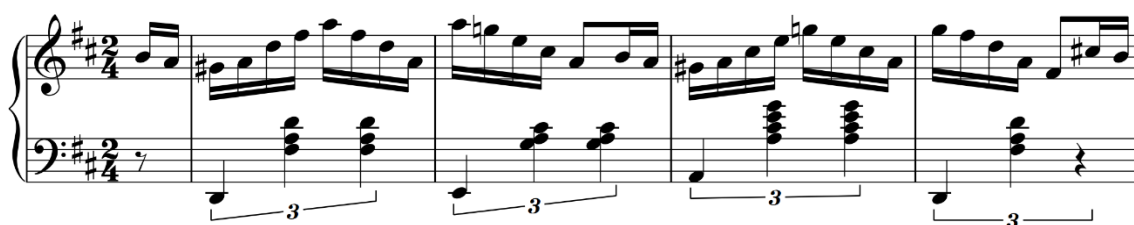


En “El ñato” también Tornquist plantea una apuesta rítmica de mayor dificultad que superpone un tresillo de negras a una figura de tresillo formada por negra más corchea, lo que crea una apariencia de 3/4 para el bajo y un 6/8 para la voz superior (podría tratarse de tres negras en un 6/8 o el “moloso”, pero que por la acentuación supondría un 3/4 también). La alternancia de ese tresillo de negras con la síncopa de corchea-negra-corchea, nos permite más aún, vislumbrar fases intermedias en el proceso de binarización: “...en el contexto binario del dos por cuatro el tresillo resulta una reminiscencia de la ternaridad precedente”.⁵⁶

Al mismo tipo de intercambio ternario-binario o de células ternarias y sus correspondientes diseños binarizados, pero a nivel lineal, lo observamos en el siguiente tango de Leopoldo Corretjer, pero sobre la unidad de la corchea.

Las contradanzas de Manuel Saumell en donde aparece el tresillo de negras en compases en 2/4 son: “La Luisiana”, “Las quejas”, “Tu sonrisa”, “La gota de agua” y “La niña bonita”.

56. Pérez Fernández, *La binarización*, 88.

Ejemplo 31. “El ñato” de Miguel Tornquist. Compases 29 a 36.**Ejemplo 32.** “El afilador” de Leopoldo Corretjer. Compases 4 a 7.**Ejemplo 33.** “Tu sonrisa” de Manuel Saumell. Compases 1 a 4.

Sobre el tresillo de negras en compases binarios, Pérez Fernández destaca que uno de los rasgos que caracteriza a los cantos haitianos es la alternancia binario-ternaria en dos secciones del tramo temporal.⁵⁷ Ese tramo temporal se compone de tres pulsaciones básicas binarias y dos pulsaciones básicas ternarias. Esas secciones tienen la misma extensión en una relación de 2:3. La sección ternaria está escrita, justamente, con el tresillo de negras. A su vez, identifica su uso en varias especies influenciadas por lo africano, como contradanzas cubanas, danzas puertorriqueñas, en un son michoacano

57. Pérez Fernández, *La binarización*, 86.

mexicano, en unos seis venezolanos, en cantos funerarios congo-musunde cubanos y en cantos de origen congo o bantú.

El homónimo de “El Maco” de Eloísa D’Herbil, por Miguel Tornquist, también presenta conductas rítmicas afro. El uso indistinto de pie binario y ternario, hemiolas, además de síncopas se dan cita allí. Aquí, los quintillos, a diferencia de lo que sucedía en el tango de Campoamor, funcionan como anacrusas y no dan lugar a complejidades desde la superposición.

Ejemplo 34. “El Maco” de Miguel Tornquist. Compases 1 a 11.



En el tango “Club Z” del músico negro Mendizábal y en “Pobre gaucho” de Eduardo Arolas, encontramos también extensas anacrusas de cinco, seis o siete notas en movimiento ascendente o incluso por movimiento contrario con ambas manos que, dicho sea de paso, no son comunes en los tangos rioplatenses. Pero, en este caso, no hemos podido encontrar un vínculo con la música africana.

Principio de canto responsorial

Por otra parte, en “Que sí que no” de D’Herbil, existe una conexión más evidente con la cultura negra debido a la letra, que es de su autoría también. Tiene relación, sin dudas, con los típicos cantos posibles de corear por una concurrencia, en donde el juego de palabras cortas toma protagonismo. Cirio asevera que algunos compositores blancos recurrieron a incluir conductas musicales en sus tangos que le permitieran al público entender su conexión con la “negritud”.⁵⁸ Entre uno de esos

58. Cirio, “La presencia del negro”.

recursos destaca el uso de onomatopeyas muy propias del canto responsorial, que es una de las marcas estilísticas de la música africana. En este caso, si bien no son onomatopeyas, son frases cortas repetidas con leves variaciones de la letra. Los primeros dos versos “Que sí, que no” y “que no, que sí” dan lugar a un principio de forma responsorial. Decimos “principio”, ya que, en verdad, la división de las estrofas es en todo caso “antifonal” y se trata de un diálogo de seducción entre una mujer y un hombre (en vez de coro y solista) con cierto tono de picardía. Así y todo, creemos que hay un componente afro en el juego y el intercambio de dos interlocutores sumado a las palabras cortas y repetitivas.

(Él)

Que sí, que no
que no, que sí
que sólo, sólo,
que sólo, sólo,
te quiero a ti.

(Ella)

Que no, que sí
que sí, que no
que así te quiero,
te quiero, te quiero,
te quiero yo.

(Él)

Que sí, que no
que no, que sí
que mis suspiros,
suspiros, suspiros,
son para ti.

(Ella)

Que no, que sí
que sí, que no.
También suspiro,
suspiro, suspiro,
suspiro yo.

Incluso, la repetición insistente de las palabras acusa fines rítmicos, lo que también se aproxima al recurso que Cirio denomina “palabras que ritman”,⁵⁹ las cuales son elegidas por su sonoridad y determinan, muchas veces, frases ininteligibles.⁶⁰

Ejemplo 35. “Que sí que no” de Eloísa D’Herbil. Compases 12 a 20.⁶¹



Finalmente, adjuntamos un cuadro en donde figuran las conductas rítmicas observadas de ascendencia afro y la cantidad numérica de tangos (cuyos títulos aparecen en el desarrollo de este trabajo) en los que las hemos podido observar:

59. Cirio, “La presencia del negro”.

60. Uno de los ejemplos que propone Cirio es del tango “Azabache” (aunque de muchos años después) donde los primeros versos dicen así: “Retumba con sangre y tumba, tarumba de tumba y sangre” (Cirio, “La presencia del negro”, 39).

61. Consultado en <https://www.todotango.com/musica/tema/6729/Que-si-que-no/>

Tabla 1. Conductas rítmicas de ascendencia afro en tangos.

Conductas	Tangos
“Patrón de la habanera” con notas o acordes repetidos en el centro (sugiriendo tresillo cubano de corchea con punto-corchea con punto-corchea)	56 tangos
“Patrón de la habanera” invertido (evidenciando clave sincopada)	4 tangos
Hemiola o sesquiáltera sucesivas o verticales o microtiempo (superposición de tresillo de corcheas al “patrón de la habanera”)	14 tangos
“Patrón anfibraco” original en la línea melódica (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas)	26 tangos
“Patrón anfibraco” variado en la línea melódica (variaciones 1, 2, 3, 4 y 5)	54 tangos
“Patrón anfibraco” original en el acompañamiento (semicorchea-corchea-semicorchea-dos corcheas)	13 tangos
“Patrón sincopado” derivado del tresillo de negras en el acompañamiento (corchea-negra-corchea)	3 tangos
Polirritmias	2 tangos
Principio de canto responsorial	1 tango

Conclusiones

Los ejemplos analizados muestran una influencia de patrones rítmicos de ascendencia africana que circularon en el repertorio de tangos en la etapa de gestación y “Guardia Vieja”. Principalmente nos hemos centrado en las conductas propias del proceso de binarización sobre los ternarios africanos ocurrido en América Latina y que los tangos reflejan. Los compositores de los tangos apuntados no son afrodescendientes en la mayoría de los casos, a excepción de Rosendo Mendizábal y Carlos Posadas. En el caso de Eloísa D’Herbil, sí hay una relación específica con la cultura cubana debido a su estadía en ese territorio por varios años. Se vuelve difícil determinar si era consciente o no, para los compositores, la relación con lo afro planteada desde las conductas propuestas en los tangos. Como afirma García Brunelli: “...muy probablemente el tango rioplatense está impregnado de un componente afroamericano con el cual debieron

jugar los sucesivos compositores e intérpretes, aún sin tener plena consciencia de ello”.⁶²

La pregunta, simplemente, es si esas hemiolas, polirritmias y flexibilizaciones del ritmo y la métrica que los tangos exhiben, tienen o no un componente afro o afrocubano, en el mejor de los casos. Siendo prácticamente imposible probarlo, diremos que, en el análisis, debido a la similitud de los patrones, hay mixturas evidentes. Pero el evento sonoro musical es mucho más que estructuras rítmicas; implica un todo integrado que atañe a lo melódico, armónico, textural, tímbrico y formal e incluso al conjunto de fines estéticos y estilísticos que un producto musical implica. Por eso hablamos de “influencias de ascendencia afro”.

De todos modos, esas huellas afro que identificamos en este trabajo y que quedaron registradas en la música escrita hacen pensar que conductas musicales que privilegiaron la superposición de células binarias y ternarias, o incluso polirritmias más complejas, pueden haber tenido mayor repercusión en las formas de ejecución, pero que lamentablemente no llegaron hasta nuestros días a través de las partituras editadas. Finalmente, diremos que la conjunción de todos los elementos que hacen a un fenómeno musical es un producto de una profundidad y complejidad que debe ser abordada con cautela para no caer en afirmaciones precipitadas. Esperamos no haber sucumbido a esa tentación.

Bibliografía

- Binda Enrique y Hugo Lamas. *El tango en la sociedad porteña (1880-1920)*. Buenos Aires: Ediciones Héctor L. Lucci, 1998.
- Cirio, Pablo. “La presencia del negro en grabaciones y géneros afines”. En *Buenos Aires negra. Identidad y cultura*, comp. Leticia Maronese, 25-59. Buenos Aires: Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2006.
- . “Ausente con aviso ¿Qué es la música afroargentina?”. En *Músicas populares. Aproximaciones teóricas, metodológicas y analíticas en la musicología argentina*, Federico Sanmartino y Héctor Rubio, 81-134. Córdoba, Arg.: Universidad Nacional de Córdoba, 2008.
- . *La historia negra del tango. Todo tiene su historia negra pero de ésta estamos orgullosos*. Buenos Aires: Museo Casa Carlos Gardel, 2010.

62. García Brunelli, “Bases para una aproximación”, 92.

- García Brunelli, Omar. “Bases para una aproximación razonable a la cuestión del componente afro del tango”. *Revista Argentina de Musicología*, Vol. 18 (2017): 91-124.
- Goldman, Gustavo. *Lucamba, Herencia africana en el tango. 1870-1890*. Montevideo: Perro Andaluz, 2009.
- Matamoro, Blas. *La ciudad del tango. Tangos históricos y sociedad*- Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna, 1982.
- Novati, Jorge e Inés Cuello. “aspectos histórico musicales I. Primeras noticias y documentos”. En *Antología del Tango Rioplatense. Desde los comienzos hasta 1920. Vol. 1*, ed. Jorge Novati. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1980.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. *La binarización de los ternarios africanos en América Latina*. La Habana: Edición Casa de Las Américas, 1986.
- Pérez Fernández, Rolando Antonio. “El mito del carácter invariable de las líneas temporales”. *Revista transcultural de música*, N° 11 (2007): 1-13.
- Rodríguez Ruidíaz, Armando. *La contradanza cubana*, 2015. Consultado en: https://www.academia.edu/34091015/La_Contradanza_cubana
- . *El origen de la música cubana: Mitos y realidades*, 2015. Consultado en: https://www.academia.edu/4832395/El_origen_de_la_m%C3%BAsica_cubana._Mitos_y_realidades
- Vega, Carlos. *Panorama de la música popular argentina*: Buenos Aires, Argentina: Edición Losada, 1944.

Romina Dezillio (comp.). *Lita Spena: Sonata para piano*. Buenos Aires: EDAMus, Editorial Departamento de Artes Musicales, Universidad Nacional del Arte, 2020, 73 páginas. ISBN 978-987-47517-2-0.

El presente trabajo es el resultado de la colaboración de varios investigadores y se inició en el proyecto “Maestros y discípulos. Algunas sonatas para piano producidas en Argentina entre 1931 y 1937” (2013-2014), dirigido por la doctora Silvina Luz Mansilla, en el ámbito del Departamento de Artes Musicales y Sonoras de la Universidad Nacional de las Artes. El foco está puesto en proporcionar a los pianistas y a los estudiosos en general, una partitura de uso en un libro de divulgación. Resulta ser de ágil y agradable lectura invitando a profundizar en un tema tan complejo, interesante y en general poco abordado como es el de la visibilización de repertorio compuesto por mujeres en la primera mitad del siglo XX en Argentina.

Romina Dezillio inició este camino hace tiempo, cuando avanzaba en este terreno y proponía “historizar la experiencia de las compositoras mujeres en la Argentina del período 1930 – 1955”,¹ contextualizando los aportes de las teorías feministas en nuestro ámbito, abogando por un uso regionalizado y pertinente de las mismas. Señalaba allí que se trata de apoyarse en una teoría feminista en evolución, no para mostrar opresión o victimización, sino una reactualización crítica en el discurso abandonando la queja y dando cuenta de la emancipación; reconociendo conquistas en el campo musical. Las compositoras, las intérpretes y las promotoras supieron adaptarse al signo de los tiempos y adoptar las costumbres que permitieron el desarrollo de la mujer durante la primera mitad del siglo XX. Por tanto “introducir la experiencia de las mujeres en la investigación musicológica, puede contribuir a hacer más comprensible su desenvolvimiento, a juzgar sus logros en el contexto de sus propias conquistas y a profundizar la valoración de su obra musical”.²

Este libro se divide en 6 secciones que delimitan áreas específicas: Silvina Mansilla se ocupa de introducir y situar la producción dentro de los logros del proyecto, mencionado anteriormente, llevado a cabo en la Universidad Nacional de las Artes (DAMus–UNA). Romina Dezillio como compiladora relata el proceso de su investigación y el hallazgo de la *Sonata para piano* de Lita Spena. A continuación,

1. Romina Dezillio, “Historizar la experiencia. Hacia una historia de la creación musical de las mujeres en Buenos Aires (1930-1955): fundamentos, metodología y avances de una investigación”, *Boletín de la Asociación Argentina de Musicología*, Vol. 68 (2012): 18-27.

2. Ibid., 23.



Fátima Graciela Musri profundiza en el papel de la inmigración italiana dentro de la formación de la compositora. Dezillio nuevamente se ocupa del análisis técnico y musical de la obra en primer término, y en segundo, incluye una entrevista a un querido alumno de Lita Spena: Alberto Devoto. Por último se presenta la partitura completa de la *Sonata*, transcripta y digitalizada por Ricardo Jeckel.

En la presentación a cargo de Silvina Mansilla, se destaca el valor de “activación patrimonial” que esta obra reviste. Se trata del segundo libro digital de la Universidad Nacional de las Artes dedicado a una mujer compositora, donde lo esencial consiste en la puesta en valor de repertorios musicales hasta ahora no muy tenidos en cuenta en nuestro país. El antecedente fue la publicación en el año 2017 de *Celia Torr : Sonata para piano en la*. El presente libro, en palabras de Mansilla, cumple tres de los objetivos del proyecto en cuestión: el primero fue el relevamiento y detección de obras musicales inéditas en repositorios públicos y privados; en segundo lugar, la transcripción y edición crítica de obras inéditas; y, por último, su transferencia a la comunidad académica y artística.

La edición revisada de la obra *Sonata para piano* de Lita Spena (1904-1989) est  acompañada por su contextualización histórica y musicológica y por el análisis estilístico y musical además de la entrevista transcripta que otorga un acercamiento a la personalidad de la compositora en palabras de uno de sus discípulos más entrañables. Dentro del capítulo “Sonata en tres tiempos: relato de una investigación”, Dezillio relata cómo sucedió el hallazgo de la obra. No dar  mayores detalles a fin de invitarlos a leer este libro de atractivo relato y contenido. Se enfoca en los aspectos biográficos, en el rol de Spena como docente, adelanta los rasgos presentes en la formación de la compositora como producto de su ascendencia italiana y este tema es desarrollado por Musri en el capítulo siguiente. En “Lita Spena en el cruce de problemáticas: música, inmigración e identidad”, la investigadora arriesga, mediante el trazo genealógico de la formación de Spena, que las influencias italianas tanto de su linaje (padres músicos llegados a Argentina en 1901), como de su formación pianística (con el maestro Vicente Scaramuzza) y la predilección que ella sentía por los estilos modernizantes de los músicos italianos de esa época (como por ejemplo Mario Castelnuovo Tedesco), podrían haber influido en su propio lenguaje artístico, pero observa también que la compositora: “habría ido olvidando esas huellas de “italianidad” en la consecución de un lenguaje musical que se afianzaría cada vez más con una voz propia” (p. 20).

A continuación, Dezillio aborda en profundidad el análisis estilístico y musical de la obra comenzando con un recorrido biográfico y compositivo general. Del estudio de la *Sonata para piano* se desprende la preferencia de Lita Spina por el impresionismo francés (sobre todo de Ravel) y por el neoclasicismo del Buenos Aires de los años 30. Esta obra ganó el primer premio del concurso organizado y promovido por Athos Palma, en el marco del “Primer Salón Nacional de Música” en el año 1937, cuya concreción sería la edición de la misma, lo cual nunca se llevó a cabo. Se sostiene aquí una vez más que convertir a las mujeres compositoras en sujetos de estudio parece seguir siendo una necesidad innegable gracias a sus logros, premios obtenidos y conquistas conseguidas, los cuales se configuran como legitimadores contundentes de su labor. Sus acciones y luchas por lograr una posición en la sociedad fueron patentes, colocándolas en un lugar de participación y transformación del espacio social, cultural y político.³ Indudablemente esta obra es una contribución fundamental en este camino de descubrimientos, aún inexplorado. Puede disfrutarse a continuación la entrevista realizada en el año 2014 a su discípulo Alberto Devoto que, con un ameno relato, pinta “de cuerpo entero” a su querida maestra de la cual destaca su recuerdo como un ser adorable, con una musicalidad y modestia admirables.

Por último, encontramos la perla escondida: la *Sonata* transcrita y editada por Ricardo Jeckel quien detalla el arduo trabajo que significó poder armar una edición crítica de la obra y buscar una presentación visual lo más clara posible. Esto es plenamente logrado y así lo demuestra la partitura presentada. Cabe destacar el inmenso aporte que esta obra de Romina Dezillio como compiladora e investigadora significa en estos tiempos ya que, como señala Mansilla en la presentación, pone de manifiesto que la universidad pública sigue produciendo conocimiento aún en tiempos de confinamiento como el que nos ha tocado vivir.

A mi juicio, falta aún camino por recorrer en lo referente a la puesta en valor y divulgación de las obras de repertorio escritas por compositoras argentinas. Este activo grupo de investigadores, y Dezillio particularmente, lo están haciendo maravillosa e incansablemente desde hace ya tiempo, tal como lo acreditan sus trayectorias académicas y musicales. En sus estudios anteriores, señala que estos avances harían posible constituir una nueva historia socio-cultural de la música donde se pondría en evidencia que estas mujeres encarnaron un perfil de artista alejado de aquella “soledad y

3. Ibid.

encierro en su aislamiento” tan frecuente en los compositores, poniendo el foco en la manifestación de valores colectivos y preocupaciones comunitarias en sus obras. La intención social, pedagógica, educativa, reivindicatoria y política estuvo presente de manera constante en la producción de nuestras mujeres compositoras. Desde mi posición de intérprete e investigadora, tomo prestadas las palabras de Ana Lucía Frega cuando señala: “En todos los grupos estuvo y estará la mujer música: como compañera, como intérprete o como compositora. Son recuerdo pero podrían ser sonido si alguien se acercara a sus partituras y nos ayudara con la magia de la recreación que es la interpretación, a materializarlas”.⁴ Por mi parte, permanezco en la esperanza de que se propicie la continuidad de esta labor referencial para muchos de nosotros, a quienes también la jerarquización de la temática nos resulta prioritaria.

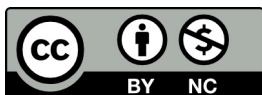
Flavia Edith Carrascosa

Christian Spencer Espinosa. *¡Pego el grito en cualquier parte! Historia, tradición y performance de la cueca urbana en Santiago de Chile (1990-2010)*. Santiago de Chile: Ediciones Biblioteca Nacional, 2017, 500 páginas, ISBN: 978-956-244-398-2.

El libro de Christian Spencer Espinosa constituye un estudio de largo aliento sobre la cueca urbana en Santiago de Chile entre 1990 y 2010. El autor define la cueca urbana como una práctica social de canto y baile, cuyos orígenes se remontan hacia 1930, aunque después de la dictadura de Augusto Pinochet (entre 1973 y 1990), fue recuperada por nuevas generaciones que mantuvieron su contexto festivo y participativo en las ciudades de Santiago y Valparaíso.

Para poder analizar los *cuecazos*, esto es, “encuentros festivos y participativos con música donde los conjuntos se encuentran con sus audiencias para tocar, cantar y bailar la tradición de la cueca” (p. 32), Spencer recurre a dos conceptos clave. El primero es el de tradición, entendida, por un lado, como un “conjunto de conocimientos y experiencias transmitidas oralmente por los viejos cultores a las nuevas generaciones” (p. 30). Por otro, es concebida como las “narrativas o discursos elaborados por los

4. Ana Lucía Frega, *Mujeres de la Música Argentina* (Buenos Aires: SB Editorial, 2011), 47-48.



músicos de la escena con el fin de resaltar el valor de la cultura oral transmitida por los viejos cultores” (p. 30). A partir de ello, en esta investigación la tradición se refiere al “conjunto de conocimientos, prácticas, repertorios y discursos sobre cueca urbana que son tenidos por auténticos y se transmiten entre individuos” (p. 31). Repasando varios trabajos sobre el tema, Spencer explica que la tradición se trata de un proceso de “cambio y continuidad” (p. 38), y en ese sentido la define en tanto característica de la modernidad y no una oposición a ella (p. 39).

El segundo concepto del que se vale Spencer es el de *performance*, que se constituye en un “pivote teórico para comprender el funcionamiento de la cueca urbana desde un punto de vista social y musical” (p. 47). Como asegura el autor, la cueca urbana se ha transformado en una “práctica que genera significado a través de dos dimensiones: el dominio teatral de la interpretación musical [...] los aspectos derivados de lo que la música es o hace según su contexto” (p. 47).

A lo largo del libro, entonces, se analiza la cueca urbana a partir de tres ejes: la recuperación nostálgica de la cueca urbana y su conversión en escena musical, la génesis de la categoría “cueca” como género nacional, popular y folclórico, y la articulación en la *performance* de conocimientos, prácticas y repertorio. Para tal fin, los cuequeros estudiados se dividen en cuatro generaciones: la primera agrupa los conjuntos nacidos entre 1997 y 2003, la segunda entre 2003-2007, la tercera entre 2007-2010 y la cuarta posteriores a 2010. Junto con los músicos, otros protagonistas que intervienen en el fenómeno y que también han sido considerados son los viejos y nuevos cultores de la cueca urbana, la industria cultural, los académicos e investigadores, y el estado-nación.

Spencer justifica el recorte temporal entre 1990 con la llegada de la democracia y 2010 con el segundo terremoto más grande de la historia del país y la conmemoración del bicentenario de la Independencia de la República. Además, durante este período señala la coincidencia de tres cambios que transformaron la vida cotidiana chilena. En primer lugar, la asistencia a eventos de música en vivo como hábito regular entre audiencias de clase media y media alta. En segundo lugar, los cambios en las políticas culturales estatales, que privilegian la creación y la producción de cultura local. Por último, la aparición de una cultura festiva, que permite el ocio nocturno y celebra el baile y el canto de la tradición como un elemento local. De allí que discorra sobre las transformaciones culturales como, por ejemplo, el desarrollo urbano, el paso de la dictadura a la democracia, el cambio de políticas culturales, el resurgimiento de la

prensa musical y la apertura de nuevos espacios de ocio y música en Santiago. A ello agrega en su análisis, la participación social y el carácter especializado y localizado de la tradición. Metodológicamente, Spencer realizó trabajo de campo entre 2008 y 2010 y esas experiencias como investigador son volcadas a su investigación junto al rol de auditor y de músico de cueca entre 2005 y 2013.

El libro está compuesto por una introducción, siete capítulos, conclusiones y tres listas detalladas de bibliografía, discografía y filmografía. En la introducción se presentan los conceptos que desarrollará a lo largo del texto —tradición y *performance*— así como también explica de manera pormenorizada el modo en el que llevó a cabo la investigación. A partir de un repaso por la génesis del género cueca, esto es, el fandango español, la zamacueca peruana, la cueca chilena y la cueca urbana, en el capítulo 1, el autor explica las diferencias entre la cueca campesina —también llamada folclórica y tradicional— y la cueca urbana, la cual posee sus raíces en grandes sitios de comercio de la década de 1930. De esta manera, en los años 90 del siglo pasado los términos de cueca huasa, folclórica y de competencia se transformaron en sinónimos de cueca campesina vinculada al imaginario rural, mientras que la cueca urbana se asocia a procesos de modernidad y vida citadina. Los cuecazos metropolitanos reúnen más de 20 mil personas en torno a la cueca. Estos cambios son asociados por Spencer a los conceptos de nostalgia y crisis de identidad.

En el capítulo 2 se explica la consolidación de la escena musical de la cueca y como resultado de ello, el surgimiento de variantes de la cueca urbana. Spencer propone cuatro variantes del género: la cueca romántica, la cueca de fusión, la cueca de autor y la cueca brava. A partir de 1990, se produce el desdibujamiento de la cueca como música únicamente folclórica y ello conlleva la aceptación como música popular. En esta nueva escena, confluyen una serie de sujetos que determinan el cambio: un clúster compuesto por músicos, audiencias, productores, encargados de sellos independientes y administradores de lugares de baile.

El capítulo 3 se ocupa de la recuperación y la estabilización de la tradición. En este sentido, la escena de la cueca urbana es un movimiento revivalista que promueve la recuperación de un conjunto de conocimientos que se consideran disminuidos u olvidados. A través de las cuatro generaciones antes señaladas estudia la conformación de un canon. El capítulo siguiente está dedicado a los distintos actores sociales que intervienen en la categorización de la cueca. Ellos son los medios de comunicación, la industria comercial de la música, el mundo académico y el Estado. En el capítulo 5 se

identifican tres momentos cardinales de la cueca urbana. El primero, hacia 1930, es el nacimiento del género urbano. El segundo, en 1960, la publicación de su primera discografía y en 2000, la consolidación de la cueca como escena musical. Los conceptos de lote y grito permiten reconstruir el momento de sociabilidad, al tiempo que reviven una “memoria geográfica”.

El capítulo 6 abarca el estudio de siete aspectos de la *performance*: la métrica, la fraseología, el ritmo, la armonía, la instrumentación, el baile y la puesta en escena, y se señalan los tópicos principales de la cueca urbana: la patria, el amor y el desengaño, la cueca, la coyuntura histórica y política del país, y la ciudad o lo urbano.

El último capítulo está dedicado a desandar el estilo performativo característico de la cueca urbana, el “canto a la rueda”. Según Spencer, consiste en una “reunión íntima o semipública donde los cantores despliegan sus habilidades sobre la base sonora de la cueca” (p. 375). Allí se aborda una historia del canto a la rueda y se distingue el tipo “tradicional” del “contemporáneo”. Finalmente, las conclusiones retoman las ideas centrales del libro, el pasaje de la cultura campesina a la urbana, la conformación de la escena musical urbana —con la creación, producción y circulación independiente y autoeditada de discos— y el reemplazo del canon. Una contribución importante a este tipo de investigaciones se completa con las detalladas listas de bibliografía, discografía y filmografía.

En síntesis, *¡Pego el grito en cualquier parte!...* resulta un aporte imprescindible a la historia de uno de los géneros musicales populares latinoamericanos más importantes. Desde un enfoque etnomusicológico con un marco teórico actualizado, su propuesta ofrece una lectura novedosa sobre la cueca. Un trabajo pormenorizado en el que Spencer deja su mirada como investigador, escucha y músico de la cueca urbana en Santiago de Chile.

Juliana Guerrero

Rubén López Cano. *La música cuenta / Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpo y afectos*. Barcelona: ESMUC (Escola superior de música de Catalunya), 2020, 428 páginas. ISBN: 978-84-09-21074-9

La música cuenta es un libro fascinante. Intenta elucidar ese punto inasible, ese *Alef* en el que conocimiento e intuición se combinan para dar origen a una interpretación musical. Desde allí surgen valiosas reflexiones, con el empleo de estrategias teóricas de diversos orígenes que pueden atraer tanto al académico como al músico práctico. En el capítulo 1 (“Introducción”) Rubén López Cano nos sumerge en los problemas de la interpretación. Lo hace de un modo atrapante a través del análisis de varios cuadros del pintor flamenco Johannes Vermeer. Este ejercicio le permite derivar hacia los problemas que plantea el análisis del significado en la música, especialmente la cuestión del significado expresivo. A través del reconocimiento de reglas, estrategias y de los lindes de la interpretación el autor plantea los objetivos, alcances y limitaciones de su estudio. López Cano aclara desde un principio que no concibe al significado de la música como algo que esté incrustado en el objeto, ni que responda a las presumibles intenciones creativas del compositor. Por otra parte, no pretende que su exégesis sea unívoca o normativa de una posible escucha. Sintetizando sus objetivos, nos aclara:

De lo que nos ocuparemos aquí es del significado que construimos con las piezas musicales a partir de nuestro contacto directo con ellas en tanto obras de arte que degustamos con fruición extrema. En efecto, trabajaremos próximos a la órbita de la obra de arte autónoma sin caer en los problemas epistémicos de la doctrina de la música absoluta, pero eludiendo la práctica (etno)musicológica habitual de priorizar el estudio de las tensiones y conflictos de sus contextos históricos o sociales por sobre el análisis de los mundos interiores de cada obra (p. 35).

A continuación, en el capítulo 2 (“La caja de herramientas: Retórica, Semiótica y Hermenéutica”), López Cano presenta las herramientas metodológicas de las que se servirá en su análisis. Es así como realiza un resumen de las bondades y limitaciones de disciplinas como la retórica, la semiótica y la hermenéutica musicales. Para el lector apurado, el autor provee un resumen de las nociones básicas y procedimientos de cada disciplina en el último apartado del capítulo. Elabora allí una útil tabla (p. 76) de niveles, conceptos y estrategias para el estudio del significado expresivo en la música que cubre los principales enfoques de su exégesis.



En los capítulos 3 (“Dejadlo morir”) y 4 (“Sollozos de amor y culpa”) aborda respectivamente el análisis de dos piezas vocales del siglo XVII: el madrigal a cinco voces *Dispietata Piedade* (1615) de Sigismondo D’India y la cantata para voz y bajo continuo *Lagrimie Mie* (1659) de Bárbara Strozzi. Al tener texto y un tema alrededor de los sufrimientos amorosos, ambas piezas permiten delinear una subjetividad singular que es apoyada o contradicha por la música. Para entender esta tarea que la música asume, López Cano utiliza fundamentalmente las herramientas que le brinda la retórica musical tal como era entendida en el entorno de los compositores. Con énfasis en las figuras retóricas y en la *elocutio* para *Dispietata Pietate* y en la *dispositio* para *Lagrimie Mie*, la interpretación lleva al autor a elaborar un mapa del proceso anímico o *patémico* del narrador, con una digresión que apunta a vislumbrar los efectos corporales en los receptores, en clave erótica y sexual, aunque advirtiéndonos que estas reflexiones aún se encuentran en un estado incipiente y fragmentado, pudiendo servir como indicadores de los límites de la actividad exegética. Las conclusiones de su análisis son confrontadas con el estudio comparativo de versiones grabadas de las piezas, señalando coincidencias y discrepancias entre ellas, y apuntando a entender cómo la *performance* asume distintas soluciones creativas de los rasgos estudiados por la exégesis. El autor afirma así la postura de considerar a la interpretación musical como una actividad artística capaz de crear significado por sus propios medios: “En *La música cuenta* creemos a pies juntillas que la interpretación artística es productora de sentido estético y que por sí misma puede reconducir la historia de recepción de alguna pieza en concreto” (p. 39).

Habiendo estudiado cómo la música apoya y empodera los rasgos de una subjetividad literaria, López Cano se pregunta sobre la naturaleza de las acciones expresivas que pueden detectarse en la música instrumental. El capítulo 5 (“Agencia, voces y personajes musicales”) está entonces destinado a recorrer y examinar las teorías que abordan la agencia, la dramaturgia y la narratividad musical, en autores de distintas filiaciones como Cone, Hatten, Maus, Newcomb, Tarasti, Grabócz, Almén, Abbate y Cumming. Frente a la dificultad de encontrar o definir un sujeto narrador en la música instrumental, López Cano sostiene que no intenta en su análisis inferir las intenciones comunicativas de los compositores ni tampoco construir personajes específicos responsables de la narración. Por el contrario intentará que el análisis de las trayectorias expresivas permita incluir la subjetividad propia y la construcción de un arquetipo generalizador, lo que denomina una “subjetividad posicionada”:

Necesitaremos simplemente construir posiciones de sujeto para vivir en nosotros mismos la experiencia expresiva de la música. Es decir, ... en sentirnos como un sujeto arquetípico que ... responde a alguno de los múltiples mundos posibles que la música de arte europea ha tejido a lo largo de sus extensas y variadas tradiciones. En la música instrumental, toda acción expresiva suele ser parte de una *consistencia evanescente* (p. 187).

Las armas teóricas enarboladas en el capítulo 5 serán utilizadas en el capítulo 6 (“Ironía y lecturas oblicuas”) para el análisis del último movimiento del Cuarteto de cuerdas N° 11 Op. 95 de L. V. Beethoven. De especial interés resulta la identificación en la pieza de diferentes *escenas de expresión dramática*, como las denomina el autor, y su interrelación con la estructura formal. Motivado por el desconcertante final de este movimiento, López Cano estudia el recurso de la ironía en la música instrumental, siguiendo y reelaborando las ideas de Mark Evan Bonds sobre la pieza. Es así que el autor introduce el concepto de “lectura oblicua”:

Con este término me refiero a los movimientos exegéticos atípicos motivados por los obstáculos que, para la interpretación, generan elementos, momentos o procesos inconexos, incoherentes o contradictorios dentro de una obra musical, como pueden ser cambios abruptos o convergencia de diferentes estilos, referencias intergenéricas, temáticas discursivas o categorías estéticas (p. 204).

El capítulo 7 (“La ‘teoría tópica’ en su laberinto”) está dedicado a la discusión crítica de la teoría tópica y sus aplicaciones. López Cano comienza realizando un recorrido por las ideas de sus referentes principales (Ratner, Allanbrook, Agawu, Hatten y Monelle). Concebida originalmente para aplicarse a la música de la segunda mitad del siglo XVIII, la teoría tópica sin embargo es ampliamente utilizada en la exégesis de otras músicas, en especial en los estudios que utilizan enfoques semióticos. El autor señala contradicciones y problemas derivados de la recepción, adaptación y aplicación de la teoría tópica. Con una postura epistemológica y metodológica crítica, López Cano pasa revista a proyectos de investigación iberoamericanos (Piedade, Plesch y Sans) y a algunos trabajos propios, considerando que han alimentado la confusión en el empleo de la misma. Posteriormente, releva otros escritos en los cuales destaca cómo la teoría de referencia se ha utilizado críticamente y con buenos argumentos (Machado Neto, Pascoa, de Tarso Salles, Hernández Salgar). El capítulo es el más extenso de todo el libro. En la última sección “Conclusiones: guía de acceso rápido a la teoría tópica”, el

autor, piadosamente, ofrece al lector impaciente un resumen de la teoría y algunas recomendaciones metodológicas para su utilización.

Habiendo definido con claridad la noción de tópico, López Cano se sumerge ahora gozosamente en un nuevo análisis musical. En el capítulo 8 (“Un estudio sobre el terror”), analiza el primer movimiento del Concierto para piano K466 de Mozart. Luego de fundamentar su cuestionamiento a las categorías estéticas de *Sturm und Drang*, *ombra* y *tempesta*, el autor identifica los diferentes trayectos afectivos (“zonas patémicas”) y su interrelación, haciendo énfasis en la comunicación de los sentimientos de miedo y terror. La organización en escenas de las trayectorias afectivo/dramáticas permiten observar el delineamiento de la trayectoria narrativa. Se reconoce que el piano y la orquesta asumen distintos roles dentro de esta trayectoria, por lo cual López Cano realiza inferencias como la siguiente:

Por ejemplo, en el ritornelo central, antes de entrar al desarrollo (escenas 11 y 12), el terror y el llanto que le sigue, al aparecer en la tonalidad de fa mayor, matizan de algún modo su intensidad dramática. El proceso se intensifica en la escena 15 cuando la elocuencia del piano absorbe por completo el gesto del miedo y lo usa para sus fines en un proceso similar al de la escena 8, donde el piano asume la disfluencia expresiva y la *catabasis* con retardos para aminorar sus esfuerzos (pp. 301-302).

Luego de haber detallado un enfoque narrativo en el análisis precedente, en el siguiente capítulo (9: “Narratividad, Narratología y el contar de la música”) López Cano revisa categorías analíticas para abordar la dimensión narrativa de la música. Para ello visita diversas posturas teóricas de la narratología musical (Almén, Grabócz, Tarasti, Hatten). Con acento en las posibilidades narrativas de la música instrumental, López Cano asegura con cautela que ésta se resiste a narrar de manera lineal: “En música, la historia contada habitualmente solo se puede expresar por medio de un *metatexto* de naturaleza analítica que hurga en las fuerzas profundas humanizadas del deseo, la imposibilidad o la consecución o frustración de los anhelos...” (p. 311). El autor subraya la diferencia entre trayectoria dramática y trayectoria narrativa a lo largo de todo el capítulo y enumera sus aportes al significado expresivo de la música.

En el capítulo 10 (“La tragedia”) se aplican las categorías estudiadas para analizar el significado expresivo y narrativo del primer movimiento de la Sonata para piano en si bemol mayor D. 960 de Schubert. Reconociendo el análisis previo de la

misma pieza por Almén (2008), López Cano reformula algunas de las conclusiones de este estudio a la luz de nuevas referencias intertextuales. En un minucioso análisis, el autor observa cómo la música desde un contexto pastoral deriva hacia y anhela una expresividad heroica que nunca es alcanzada. Las vacilaciones de la música permiten vislumbrar una resonancia trágica de todo el relato. Toda la trayectoria narrativa está descripta con claridad y resumida en una tabla (pp. 345-346). El capítulo finaliza con el análisis de seis grabaciones del movimiento, tres de ellas con instrumentos históricos. El autor rastrea minuciosamente las diferentes maneras en que la posición del sujeto narrativo es construida por grabaciones de diferentes artistas, sin realizar, desde ya, un juicio de valor sobre las interpretaciones. López Cano también provee una serie de símbolos especiales para graficar en fragmentos de la partitura los rasgos analizados en los fonogramas.

El capítulo 11 (“Secuencia final: tomas falsas”) no es una conclusión convencional sino más bien reflexiones sintéticas y críticas sobre lo expuesto. Para López Cano, este libro no pretende ser una propuesta teórica unificada sino la reunión y organización de diferentes tradiciones de interpretación exegética y artística de la música. El autor procuró reducir la complejidad de los discursos teóricos originales, orientándolos a comunidades de artistas, analistas y estudiantes de nivel superior. Dentro de todas las estrategias teóricas visitadas reconoce dos aspectos principales: las convenciones, que brindan asidero para la exégesis sin recurrir a las intenciones autorales o suposiciones arbitrarias y la alteración de la norma que hace depender el significado “más de la ubicación de la escucha y del horizonte de expectativas de quien interpreta la música, que de un sistema universal ontológicamente estable” (p. 395). López Cano admite la dificultad presente en los modos de comunicar el conocimiento del análisis musical, en especial, el de la modelización teórica del objeto sonoro resultante de la interpretación musical. La escritura de los pasajes analíticos es ardua y de difícil lectura. Plantea replantearla acudiendo a formatos audiovisuales, medios digitales, sonogramas, gráficas, edición de audio y video, etc. El libro se completa con un glosario, la bibliografía y recursos *online* que acompañan la lectura.

Gabriel Pérsico