



Humanidades digitales, diálogo de saberes y prácticas colaborativas en red

Cátedra UNESCO de comunicación



IV. PRÁCTICAS DE COMUNICACIÓN Y PROCESOS SOCIOCULTURALES

El verdadero *rock* de la provincia: dinámicas comunicativas en tres festivales de músicas urbanas y alternativas del Oriente antioqueño

Alexander Múnera Restrepo

Estudiante de la Maestría en Comunicaciones de la Universidad de Antioquia
bajo la línea de cultura. Comunicador social - periodista.
munera.restrepo@gmail.com

Resumen

La posibilidad de acceder libremente a canciones o álbumes completos hizo que la industria musical se preguntara sobre otras maneras de ofrecer este producto cultural. Una de las respuestas más exitosas a ese cuestionamiento fueron los festivales, que trascendieron la música en vivo para materializarla en toda una experiencia. Esta dinámica, que comenzó a finales del siglo XX, llegó a Colombia con los festivales públicos en ciudades capitales y más tarde en las regiones, lo que provocó, en la última década, una ebullición de estos en Antioquia. Dicho fenómeno hizo que me preguntara: ¿cómo llegan a hacerse los festivales en las regiones? y ¿cuáles serían las razones que los mantienen vigentes? Mi perspectiva articula las prácticas comunicativas (Martín-Barbero, De Certeau, Bordieu) y los mundos del arte (Becker), junto con una aproximación metodológica procesual (Rosaldo) que realizaré en tres estudios de caso del Oriente antioqueño. En esta ponencia haré una aproximación al Víbora Rock, festival del Carmen de Viboral.

Palabras clave: *festival de música, municipios rurales, mundos del arte, prácticas comunicativas.*

Del mundo para Antioquia

Desde principios de los 60's del siglo XX, los festivales de músicas urbanas y alternativas se convirtieron en espacios masivos y propicios para ver en un solo lugar y a un precio relativamente módico, una cantidad considerable de artistas de todos los niveles (emergentes y reconocidos). Durante esa época y hasta bien entrados los 80's, los festivales se hacían para obtener ganancias, ejemplo de ello han sido Viña del Mar, 1960; *Woodstock*, 1969; *Isle of Wight Festival*, 1970; *Summer Jam at Watkins Glen*, 1973; mientras que otros se han dedicado a recolectar dinero o defender causas sociales, como *The Concert For Bangladesh* 1971, *Live Aid*, 1985; *Luciano Pavarotti y friends*, [War Child 1991]; *Live 8*, 2005; *Rock & Law*, 2010.

Para ese entonces, la industria musical seguía su curso, además de organizar estos eventos masivos esporádicamente, la producción y venta de álbumes era un negocio de muchos millones para las disqueras. Esto último comenzó a modificarse con la popularización del MP3 y la descarga libre de música por internet. Un fenómeno que cambió estrepitosamente la distribución de discos y consiguió que quienes normalmente podían comprar una producción discográfica, evitaran los intermediarios y con un simple clic, obtuvieran la canción o el disco de su preferencia a un precio menor, o incluso gratis.

La boyante industria musical empezó a dejar de serlo y preocupados por la comercialización de álbumes, trasladaron la experiencia íntima de tener el producto en casa, a la experiencia de escuchar al artista en vivo. Nacieron entonces los festivales periódicos; cada uno o dos años, los músicos y sus fans se podían encontrar para vivir una experiencia única. Las cifras se equilibraron de nuevo y la industria pasó de ofrecer solo la producción musical del disco, a toda una serie de actividades que pretenden hacer sentir al espectador una vivencia aparentemente única de festival. Así, en los últimos 30 años, tal dinámica se ha logrado establecer en casi todo el mundo.

Esta práctica no es ajena a Colombia; desde hace más de dos décadas, (sobre todo en Bogotá, Medellín y Cali) se han venido organizando festivales públicos y privados con intenciones sociales, comerciales y culturales, siendo Rock al Parque, el festival anual más antiguo del país con 22 años de existencia. En la última década, la idea de tales eventos se expandió a muchos municipios o pueblos del país. En Antioquia por ejemplo, en cada subregión del departamento (Urabá, Valle de Aburrá, Norte, Nordeste, Suroeste, Bajo Cauca, Magdalena Medio, Oriente y Occidente) se hace por lo menos un festival de músicas urbanas y alternativas cada año.

Los festivales del oriente antioqueño son los más antiguos, encabezados por el "Víbora Rock" en el Carmen de Viboral con once años de existencia y siete ediciones; "Rock al Río" de Rionegro, con diez años y diez versiones; y otros de diferentes zonas de la subregión con alrededor de siete ediciones o un poco menos. Esta investigación se enfocará en el estudio de los dos festivales citados en este párrafo, junto al "Más que sonidos" de Guatapé que ajusta en 2016 ocho ediciones.

La elección de esta tripleta de festivales es debido a su antigüedad e importancia en la escena de las músicas independientes del departamento, ya que a lo largo de su historia, se han podido consolidar no solo en su jurisdicción, sino también fuera de sus territorios, contando dentro de su lista de bandas, con grupos de otros municipios de Antioquia, el país y el mundo. Además la cercanía a la ciudad de Medellín incide en buena medida en los intercambios que han tenido con otros festivales de la ciudad y en la conformación de sus jornadas académicas, ya que muchos de sus expositores, son del Valle de Aburrá.

Mundos del arte, practicas comunicativas y relaciones de poder

La base teórica para el presente trabajo parte de “los mundos del arte” de Howard Becker (2008), quien propone que no es el creador el único implicado en una obra artística, esta también se realiza gracias a la ayuda de varias personas, quienes directa o indirectamente, se involucran antes, durante o después de la misma.

Cada tipo de persona que participa en la producción de obras de arte, por lo tanto, tiene un conjunto específico de tareas a su cargo. Si bien la asignación de tareas a las personas es, en un sentido importante, arbitraria —podría habérselo hecho de otra manera y solo se sostiene en el acuerdo de todos o la mayor parte de los participantes—, no es fácil modificarla. Las personas en cuestión consideran que esa división de tareas es cuasi sagrada, ‘natural’ e inherente al equipo y el medio (p.29).

Desde este punto de vista, las obras de arte no son solo productos de individuos, son desarrollos de cooperación colectiva que aportan puntos muy importantes para que esta se lleve a cabo.

El ejemplo que ilustra mejor esta idea, se puede tomar directamente del tema que trata este proyecto, los festivales de música. Para desarrollar estos conciertos, es necesario un equipo organizador (dirección, financiación, comunicación y montaje); un grupo logístico (un jefe de tarima, personas que reciban a los músicos y estén pendientes de los camerinos, que cuiden las entradas, que vendan o repartan las boletas); un conjunto de personas en el *backline* (*roadies*, *drumtec*, operador de luces, técnico de sonido); entre otra serie de roles que consiguen que todo esté listo para que la banda de música se suba al escenario y todo salga perfectamente sincronizado.

Sin embargo, es importante tener en cuenta que esta estructura, no se logra en un fin de semana, que es por lo general lo que dura un festival de música. Es de señalar, que los equipos de trabajo que desarrollan los festivales, por lo general están compuestos por un comité directivo, un comunicador y la organización o entidad que lo financia. Y quienes hacen estas labores son personas con historias diversas, sexo, raza, religión, estrato social, nivel educativo, etc; por consiguiente, también con distintos intereses y diferentes posiciones dentro de los equipos de trabajo, lo que sugiere que para llegar al resultado del festival, tuvo que haber en algún momento, negociación y acuerdos.

Por tal razón, para complementar la teoría de los “mundos del arte”, también se aborda en esta investigación la categoría de “prácticas comunicativas” propuesta por Martín-Barbero (1990) y heredera de la perspectiva de las “prácticas sociales” de Michel de Certeau (2000) y Pierre Bourdieu (2012). Postulado este último, que complejiza la versión de Becker, presentando a la cultura como un entorno de relaciones de poder, de procesos que no siempre se producen de manera horizontal o equitativa, en los que se adjudican roles que exteriorizan sumisión o superioridad, con los que hay que entrar a negociar, sin que necesariamente se llegue a acuerdos o relaciones justas. Esto implica por tanto, que hay siempre una dialéctica entre poder y resistencia, donde continuamente, por medio de acciones cotidianas se pretende sacar ventaja del más fuerte o viceversa.

Es así, que las “prácticas comunicativas” abordan la comunicación no como una mera herramienta usada para dar eco a ciertos mensajes o llegar a acuerdos sin refutación alguna, sino como proceso y mediación, imbuido en relaciones de poder. En otras palabras, aquí no se ven los medios de comunicación o los objetos tradicionales que se utilizan para mandar mensajes a un público determinado como un instrumento que cumple un rol y que sirve para no salirse de la norma. Aquí se tienen en cuenta las maneras como se comunican las personas, particularmente, el equipo organizador de los festivales mencionados al principio

de estas páginas y las formas cómo negocian las decisiones que se toman a lo largo de la planeación de los conciertos, hasta llegar a lo que todos pueden ver y oír.

Desde ahí, la comunicación también se puede ver como un proceso de negociación que puede, a partir de la diferencia, crear cultura, sentido y establecer formas de significación. En este proceso, se evidencian las tres dimensiones de las prácticas sociales (De Certeau, 2000; Rosaldo, 2000; Martín-Barbero, 1990):

1. Que las sociedades se articulan en dinámicas de poder, en negociaciones que no implican necesariamente justicia, ni acuerdos. Esta dimensión es un contrapunto a la idea de que la comunicación celebra la armonía y contribuye a ella. Esto implica por tanto que hay siempre una dialéctica entre poder y resistencia.
2. Que las prácticas cotidianas no se inventan todos los días, hacen parte de unas dinámicas rituales, que implican formas de hacer y saber reflexionadas, que a veces se convierten en rutinas de las que resulta difícil salir.
3. No sólo existe la acción-repetición-reflexión a la que se refiere Martín-Barbero, también se generan, reproducen y transmiten en las prácticas, formas de conocimiento y discursos especializados.

La comunicación desde la perspectiva de las prácticas no se ve como un fenómeno vertical de emisor-canal-receptor, se piensa como una práctica relacional, en la que, aunque no hay una horizontalidad total, puesto que se vive en medio de relaciones de poder, las partes involucradas, hacen reflexiones que les permiten estar de acuerdo con su interlocutor; verse obligadas a aceptar la posición del otro, debido a que probablemente su status es menor; o por el contrario, tomar otro camino que los lleve a un mejor resultado para ellos.

Es justo en este punto, donde la comunicación entra, no para dirimir tales diferencias, sino para ponerlas en escena, hacerlas visibles, conocerlas y discutir sobre las mismas; en otras palabras, se plantea una descentralización de la comunicación (Martín-Barbero, 1991) y se deja de pensar que es la solución a ciertos problemas sociales, para considerarla simplemente como una posibilidad que visibiliza las diferencias y media entre las partes enfrentadas.

Como lo explica De Certeau (2000) “equilibrios simbólicos, contratos de compatibilidad y compromisos más o menos temporales” (p. XLVIII). Es relevante señalar, que si bien se impone siempre una postura, esta no siempre se adopta tal cual es exigida, sino que el grupo o el sujeto al que está dirigida, la acoge o la modifica, según sus vivencias, necesidades y creencias; es decir, que la posición dominante, gracias a su contraparte, la resistencia, se puede adaptar de alguna manera para asumir tal postura de forma más conveniente.

De esta manera, se espera cumplir con el objetivo de esta investigación, que es Comprender la intencionalidad y las prácticas comunicativas de los equipos de trabajo que hacen posible la realización de tres festivales de músicas urbanas y alternativas, en la subregión del Oriente en el departamento de Antioquia.

Tomando en cuenta lo anterior, el método de esta investigación centrará su mirada en los caminos, los trayectos, las dinámicas que hacen que haya comunicación en cada uno de estos grupos operativos y lleguen a una de sus metas principales, la realización de los conciertos, como afirma Martín-Barbero (2012), atender más el proceso, que el objeto.

Para ello es necesario acudir al análisis procesual de Renato Rosaldo (2000), teoría que tiene dos conceptos clave que sustentan muy bien la aproximación metodológica que se quiere hacer en este

proyecto. El primer término es el de 'tiempo', entendiéndolo como parte fundamental de cualquier acción o práctica humana y convirtiéndolo en una estructura cambiante que no depende de la norma.

El segundo está ligado directamente al primero y es 'proceso', el cual se desarrolla en el tiempo y no tiene un fin o una manera concreta de hacerse, lo que sugiere que no se llega a conclusiones simples o estandarizadas, y plantea atender caso por caso las prácticas sociales, en esta ocasión, cada festival por separado, con la probabilidad de que los tres arrojen resultados distintos a partir de sus particularidades.

Este análisis devela en últimas qué es lo que pasa con las prácticas, permite distinguir cómo son esas relaciones y qué tipos de resistencias se dan dentro de los equipos de trabajo.

Esto implica un acercamiento y relacionamiento directo con las personas protagonistas del estudio, sin verlos como un objeto o una fuente única de información, sino incluso como coautores del trabajo científico, ser conscientes de que el conocimiento generado a partir de la investigación es una construcción conjunta, que se basa en relaciones de respeto, igualdad y como lo afirma Arturo Escobar (2014), teniendo muy claro que no hay diferentes formas de ver el mundo, sino que en efecto, hay otros mundos y estos son los que esta investigación anhela comprender.

Víboral Rock, bandas y cultura rock

Víboral Rock es un festival que se hace en el Carmen de Viboral, municipio ubicado en el oriente antioqueño, a hora y media de Medellín.

El Víboral rock es un evento que nació en el 2005, luego de que algunos ciudadanos y funcionarios del Instituto de Cultura (para ese entonces casa de la cultura) organizaran varios vídeo conciertos en el parque principal, unos cuantos barrios y veredas del pueblo. En esta actividad se presentaban canciones de casi todos los géneros: rock, clásica, carrilera, tango, tropical, etc; con la intención de sensibilizar y formar públicos.

A medida que los vídeo conciertos iban teniendo acogida, también se iban formando grupos musicales como Vitam et Mortem o Niebla de Opio, lo que provocó la inquietud de los mismos gestores, por trascender las imágenes en movimiento y volverlas reales, abrir un espacio para esas bandas que empezaban a tocar sus primeros acordes.

Fue así que se creó "El Víboral Rock, bandas y cultura rock", un festival que según Fredy Alzate Betancourt, fundador y miembro del comité directivo, los cuenta como orientales y quiere ir más allá de la música para pensar el rock como una cultura o una manera de vivir.

Para continuar con el análisis, es importante saber cómo está compuesto el festival. Laura Zuluaga Mejía, una de las comunicadoras expone el comité organizador de El Víboral Rock de la siguiente manera: Planta humana del Instituto, oficina de turismo, oficina de comunicaciones y algunos ciudadanos como Alzate Betancourt, que no son parte oficial de la administración. Además de personas voluntarias que hacen registro fotográfico, piezas gráficas, diligencias administrativas, entre otras actividades.

Un panorama que a primera vista y luego de escuchar la versión de Fredy se asemeja a los mundos del arte. Ciudadanos inquietos por la gestión y el desarrollo cultural de su región, que se acercan a la administración pública para trabajar en conjunto y sacar adelante un propósito, en este caso, un festival de músicas urbanas y alternativas, en el cual participan una cantidad considerable de voluntarios, por lo general cercanos al Instituto de Cultura, ya que son docentes o estudiantes, que luego de una inducción se apropian de su rol y aportan sin mucha o nada de resistencia a la consecución del evento.

Esta distribución de roles no se ve reflejada en la toma de decisiones, ya que otra vez, según Alzate, se llega a ellas por medio del diálogo y la argumentación. Algo parecido asegura la comunicadora, cuando cuenta que, aunque se tienen en cuenta la experiencia y conocimiento de los que saben más de música para hacer la curaduría, todos tienen voz y voto y los fallos se toman por mayoría.

Sin embargo se debe tener en cuenta que el festival es financiado casi en su totalidad por el municipio y esto sí influye en dictámenes importantes como la cantidad de grupos a invitar; las condiciones de la entrada, si es cobrando, libre o pidiendo alimentos para mascotas como ocurrió este año; las fechas de realización o el lugar para desarrollarlo. Todas estas son decisiones que se toman teniendo en cuenta el presupuesto y el desembolso de este.

Así mismo, Laura Zuluaga menciona que las relaciones públicas y las negociaciones con los líderes de la comunidad, las hace casi en su totalidad María Eugenia García Gómez, la directora del Instituto, lo que sigue reflejando una jerarquización muy marcada y un poder evidente de la administración pública, quien pone el capital y el respaldo estatal.

También vale la pena resaltar el optimismo de Fredy, que si bien acepta que existen resistencias o comentarios negativos por parte de algunos miembros de la comunidad para con el festival, más que todo por desconocimiento de la música de ciertas agrupaciones, está convencido de que son más quienes lo aceptan y lo apoyan, que al contrario.

A modo de conclusión parcial, se puede decir que las relaciones de poder en el caso Víbora Rock, se evidencian en de manera marcada en el status de funcionaria pública y directora que tiene María Eugenia, pues aunque delega y permite que muchas decisiones las tomen la oficina de comunicaciones y los miembros fundadores, respetando las mismas, siempre hay que rendirle cuentas y es quien en últimas, aprueba o desaprueba con su firma lo que se discutió sin ella.

Además es la encargada de gestionar los recursos, una tarea que no es menor, ya que aunque el dinero no es un sujeto, de alguna manera habla. Igualmente, no se puede dejar de lado que el festival se publicita como evento público, organizado por el Instituto de Cultura y todo el tiempo se está mencionando el nombre del Alcalde.

Este es solo un acercamiento preliminar al festival de El Carmen de Viboral, queda la tarea, de seguir rastreando las relaciones de poder y negociaciones que se evidencian en su equipo. Entender a partir de la mediación, cómo “los mundos del arte” ayudan a que se lleve a cabo. Profundizar en las particularidades de los procesos de producción de los festivales en entornos rurales. Entender los discursos especializados y conocimientos que han emergido en las prácticas de los procesos de puesta en marcha de los festivales.

Referencias

- Barrero, J y Castellanos, J. A. (2015). *Tendencias de la industria musical en Colombia. Serie Música*, 8. Recuperado de www.culturayeconomia.org
- Cruz, M. A., Reyes, M. J., y Cornejo, M. (2012). Conocimiento Situado y el Problema de la Subjetividad del Investigador/a. *Cinta moebio*, 45, 253-274.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I: Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Instituto tecnológico y de estudios superiores de occidente. XLI-LV.

- Escobar, A. (2015). Sentipensar con la tierra: las luchas territoriales y la dimensión ontológica de las epistemologías del sur. *Revista de antropología iberoamericana* 11 (1). 11-32.
- Henke, J., y Van Der Meer, R. (1997). *El rock en vivo*. Barcelona: Ediciones B, grupo Z.
- Knopper, S. (2014). La economía de los festivales. De cómo Cohachella, Bonnaroo y los demás renovaron la industria musical. *Rolling Stone, edición especial*, 9 - 10.
- Martín-Barbero, J (1990). De los medios a las prácticas. En: Orozco, G. (Eds.). *La comunicación desde las prácticas sociales: reflexiones en torno a su investigación* (pp. 9-18). México, D. F: Universidad Iberoamericana.
- Martín-Barbero, J. y Ochoa, A. (2001). Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En: Mato, D (Eds.), *Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización* (pp. 111-125). Buenos Aires: CLACSO.
- Martín-Barbero, J. (2012). De la comunicación a la cultura: perder el "objeto" para ganar el proceso. *Signo y Pensamiento*, XXX (60), 76-84.
- Mato, D. (2002). Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*. (pp. 1-37). Caracas: CLACSO (Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales). Recuperado de <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/mato.doc>
- Orozco, G. G. (1998). Las prácticas en el contexto comunicativo. *Revista Chasqui*, 62, 4-7
- Rosaldo, R. (2000). *Cultura y verdad: nueva propuesta de análisis social*. México D. F.: Abya Yala.