

Tesis de Maestría

ESTUDIO DE CASO DEL FESTIVAL INVAZION 2008-2013

**La gestión de la música *underground* local desde el espacio público de
Medellín**

Autor:

JUAN FERNANDO CASTAÑO LÓPEZ

Trabajo de grado para optar por el título de Magister en Gestión Cultural

Asesora:

Nora Alba Cossio Acevedo

Master en Derecho

con énfasis en Investigación

UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA

FACULTAD DE ARTES

MAESTRÍA EN GESTIÓN CULTURAL

2014

Agradecimientos

A mi madre y a mi abuela, a quienes debo todo lo que soy.

A Beatriz Rojas, por caminar de mi mano durante dos años,
llenando los días difíciles con su gracia.

A mi asesora, Nora Alba Cossio Acevedo, por ser el faro
orientador a lo largo de este arduo proceso académico.

RESUMEN

La presente investigación constituye un estudio de caso del Festival INVAZION, en un recorrido por espacio de seis años (2008 a 2013), como plataforma para la gestión cultural y la promoción de la música *underground* de Medellín desde el espacio público.

Su análisis, derivado de la observación participante, pretende demostrar la importancia del trabajo asociativo entre individuos comprometidos y colectivos artísticos en la consolidación y la legitimación del proceso de Gestión Cultural, tanto a nivel social, conducente al ejercicio del Derecho a la Ciudad, como en el ámbito de las Políticas Públicas en materia de cultura, al constituirse en beneficiario de la *Primera Convocatoria de Apoyos Concertados Artísticos y Culturales del Municipio de Medellín*, en 2013.

Conceptos clave: Festival INVAZION, Espacio Público, Políticas Culturales, trabajo asociativo, Derecho a la ciudad.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
JUSTIFICACIÓN	3
PREGUNTA PROBLEMATIZADORA	5
OBJETIVOS	6
ANTECEDENTES	7
APROXIMACIÓN TEÓRICA AL PROBLEMA	10
RUTA METODOLÓGICA	14
CAPÍTULO I	
ORIGENES DEL FESTIVAL INVAZION	18
La autogestión desde la acción colectiva	
1.1 Momento I	
Husmeando el pavimento	18
1.2 Momento II	
Las <i>Invasiones Sonoras</i> : La acción colectiva desde el espacio público	22
1.3 Momento III	
Consolidación del proceso de promoción cultural mediante la <i>praxis</i>	25
1.4 La música y su poder interpelador desde el espacio público	30
1.5 La acción colectiva como manifestación política	34
1.6 El origen del nombre INVAZION y su significado metafórico	36
1.7 Autogestión clandestina	37
1.8 Los nuevos miembros del Colectivo	39
1.9 La <i>web</i> y los entramados tecno-sociales: INVAZION virtual.....	41
1.10 El concepto de independencia en el ámbito <i>underground</i>	42
1.11 Proyecciones hacia el futuro desde el trayecto recorrido	47
CAPÍTULO II	
INVAZION EN EL CONTEXTO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES	49
2.1 El Sistema Nacional de Cultura.....	50
2.2 Conceptualización de las Políticas Culturales	51
2.3 Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997)	53
2.4 Surgimiento de la tensión entre lo no comercial y la Industria Cultural	56
2.5 Plan Nacional de Música para la Convivencia	58
2.6 Desafíos de las Políticas Culturales: el dilema entre lo escrito y la práctica	62
2.7 La obtención de <i>La Primera Convocatoria de Apoyos Concertados Artísticos</i> y <i>Culturales de Medellín</i> como forma de legitimación política: El fruto de la constancia	65

CAPÍTULO III	
ESPACIO PÚBLICO Y DERECHO A LA CIUDAD	70
El aporte del Festival INVAZION en la construcción de la ciudad deseada	
3.1 El derecho a la ciudad	70
3.2 El sujeto como constructor de realidades	77
3.3 INVAZION y la ciudad: De la carencia de escenarios a la creación de los mismos	83
3.4 INVAZION y lo público en la acción colectiva	91
CAPÍTULO IV	
EL FESTIVAL INVAZION BAJO LA MIRADA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO	93
4.1 INVAZION: La resolución del dilema entre el pensamiento y la acción	94
4.2 El colectivo como transformador de realidades	96
4.3 El colectivo INVAZION como plataforma de realización personal	98
4.4 Acerca del término <i>independiente</i> en la dicotomía cultura <i>underground vs mainstream</i>	104
4.5 La acción colectiva de INVAZION:	
Las prácticas <i>underground</i> en el terreno de la política cultural	111
4.6 INVAZION: La tensa relación entre lo <i>underground</i> y las industrias culturales	114
CONCLUSIONES	120
BIBLIOGRAFÍA	126
ANEXOS	135
Listado de entrevistas	136
Afiche 2010.....	137
Afiche 2012	138

INTRODUCCIÓN

La siguiente investigación, inscrita en el marco de la maestría en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia, es de corte cualitativo y constituye un estudio de caso del Festival INVAZION, entre los años 2008 y 2013, como plataforma artística dedicada a la promoción y difusión de la música *underground*¹ gestada por músicos independientes de la ciudad de Medellín.

El análisis de la información, tendiente a responder la pregunta problematizadora acerca del proceso adelantado por el colectivo multidisciplinario que da vida a INVAZION con respecto a categorías relacionales como las Políticas Culturales, el Espacio Público, el Derecho a la Ciudad y la Acción Colectiva, se realizó teniendo como marco interpretativo el Interaccionismo Simbólico.

El primer capítulo se remonta a los orígenes y las causas que derivaron en la creación del Festival INVAZION, partiendo del hecho de cómo la frustración producida por la falta de espacios para promocionar la música *underground* derivó en una acción colectiva para suplir tal falencia, hasta los momentos más significativos a lo largo de seis años de historia.

El segundo capítulo aborda la normativa vigente en materia de cultura desde dos enfoques: el primero, desde la plataforma política del Estado, que define las políticas culturales como un conjunto de postulados y definiciones que orientan la acción del Estado, previa concertación con los ciudadanos involucrados. El segundo enfoque indaga por el lugar que ocupan las prácticas promovidas por INVAZION dentro de la normativa en cultura con el fin de encontrar ese punto de inflexión que les permita articularse a la normativa en busca de ese impulso que le permita al Festival proyectarse al futuro por la vía de la legitimación política.

¹ El *underground* es un término *anglo* que significa subterráneo. Referido a la música alude a géneros que no se enmarcan dentro de la cultura de masas, ni de tendencias comerciales. Se destaca en dicha música la libertad de expresión en el proceso creativo, y la apreciación de la individualidad artística en oposición a la conformidad con las tendencias dominantes actuales. En la presente investigación alude también a los procesos de creación y promoción cultural impulsados por el Festival INVAZION desde el espacio público de Medellín.

El tercer capítulo aborda la categoría de Espacio Público entendido como ese espacio perteneciente a la ciudadanía desde el cual la vida es posible en el entramado de las interacciones cotidianas. Las intervenciones allí efectuadas por INVAZION, conciertos itinerantes denominados *Invaziones Sonoras*, proponen un acercamiento a la ciudadanía desde el cual también se reclama un Derecho a la Ciudad como camino posible en la construcción colectiva de nuevas vías de expresión en torno a manifestaciones artísticas y musicales emergentes. Para eso se propone la figura del *sujeto histórico* como un ciudadano comprometido que le apueste a la potenciación de sí mismo y la de los demás para cambiar las circunstancias de lo dado, construyendo mancomunadamente nuevos espacios en los cuales la vida en comunidad sea posible en torno al arte y a actividades académicas derivadas del mismo.

Por último, el cuarto capítulo recopila las categorías vistas a lo largo de la investigación para analizarlas en su conjunto, teniendo como marco interpretativo el Interaccionismo Simbólico.

JUSTIFICACIÓN

La presente investigación constituye un registro de prácticas culturales sobre las cuales poco se ha documentado. La música *underground* no suele aparecer en los registros de los medios masivos de comunicación y tampoco existe suficiente literatura académica que la aborde como manifestación cultural activa en el contexto de la ciudad de Medellín. Así que resulta valioso dejar constancia de su estado actual, a partir de la experiencia de INVAZION como plataforma difusora, desde dos fuentes de conocimiento que dialogan sobre afinidades y desencuentros, proponiendo reflexiones urgentes: la praxis y la teoría. Ello allana el camino para exponer una segunda razón por la cual fue pertinente realizar este estudio, que involucra dos variables, opuestas aparentemente, pero complementarias entre sí:

A.) Reconocer la importancia de la experiencia en la construcción de saberes, más aún si dicho proceso involucra un intercambio colectivo orientado hacia el logro de objetivos comunes, fundamentado en el trabajo asociativo.

B.) Destacar la necesidad de profesionalizar la labor del Gestor Cultural, por cuanto su labor requiere de conocimientos en diversas disciplinas debido al carácter totalizante que suele tener el término “cultura”, y porque quien esté al frente de proyectos y prácticas culturales debe ser consciente de la responsabilidad ética y moral que ello implica

En este punto surge una tercera motivación para vindicar el presente estudio de caso. La normativa pública en materia de cultura, en su afán de promover las diversas manifestaciones culturales del país y hacerlas sostenibles, apunta hacia la implementación de estrategias para incorporarlas a la dinámica de la Industria Cultural, donde lo simbólico e intangible adquiere dimensiones comerciales.

La pregunta sobre las bondades o las falencias que dicha tendencia pueda tener con respecto a las mismas prácticas, el territorio y la comunidad de la cual deviene encuentra respuesta, en gran medida, en el rol del gestor cultural. Su labor, revestida de un componente ético y profesional, está llamada a sortear el dilema entre la democratización y la sostenibilidad de las prácticas culturales y la cosificación de las mismas, cuyo resultado puede ser el despojo de sentido y la pérdida de su esencia.

Continuando con los aportes de este estudio a la comunidad académica, puede afirmarse que el documento aquí construido ayuda a materializar, desde la experiencia de INVAZION y los involucrados en su organización, el deseo de integrar una cartografía que permita visibilizar la oferta cultural de la ciudad. Y es que las prácticas *underground*, por su naturaleza “subterránea” y por el circuito reducido que involucra su accionar, suelen pasar desapercibidas para nuevas audiencias potenciales.

Por otra parte, los hallazgos y reflexiones aquí planteados serán compartidos con los organizadores de INVAZION, con los artistas pertenecientes a la escena *underground* y con la comunidad en general, constituyendo un documento recopilatorio de consulta acerca del recorrido, las vivencias y los aprendizajes del Festival. Ello permitirá a los interesados en emprender iniciativas similares evidenciar la evolución en el tiempo y la manera de proyectarse organizadamente hacia el futuro. Así mismo, estas páginas servirán de insumo para futuras investigaciones. Su espectro temático será complementado y ampliado en una investigación subsiguiente, perteneciente a la segunda cohorte de esta misma maestría, la cual se halla en un estado primario enfocándose por el momento en ahondar sobre el dilema que supone el asunto de la sostenibilidad para las prácticas musicales *underground* en el terreno de la industria cultural.

PREGUNTA PROBLEMATIZADORA

¿Qué análisis puede hacerse del proceso de promoción de la música *underground* de Medellín gestado por el Festival INVAZION, en el periodo de 2008 a 2013, en relación con aspectos como las Políticas Culturales, el Espacio Público, el Derecho a la Ciudad y la acción colectiva?

OBJETIVOS

General

Analizar el proceso de promoción de la música *underground* de Medellín, gestado por el Festival INVAZION, entre 2008 y 2013, en relación con aspectos como las Políticas Culturales, el Espacio Público, el Derecho a la Ciudad y la acción colectiva.

Específicos

- Describir la historia y las prácticas en Gestión Cultural del Festival INVAZION como promotor de la música *underground* de Medellín, entre 2008 y 2013.
- Identificar las tensiones entre las Políticas Culturales y las prácticas promovidas por el Festival INVAZION.
- Establecer la pertinencia del Festival INVAZION como demandante del Derecho a la Ciudad desde su rol como gestor cultural.
- Estimar la importancia de la gestión de los individuos que integran el colectivo INVAZION, en la acción social transformadora desde el espacio público de Medellín.

ANTECEDENTES

El rastreo bibliográfico efectuado en la presente investigación permite concluir que el Festival INVAZION y las prácticas promovidas por el mismo no han sido abordados previamente en publicaciones académicas. Este estudio de caso constituye un primer acercamiento a la cuestión, en vía de ser retomado y continuado en uno de los proyectos investigativos de la segunda cohorte de la Maestría en Gestión Cultural.

Sin embargo, algunos trabajos académicos se han interesado por asuntos relacionados con las categorías aquí vistas. Ellos constituyen los antecedentes o el Estado del Arte expuesto a continuación.

Un artículo publicado en la revista de estudios sobre juventud *JOVEN-es* por el sociólogo Edgar Arias Orozco (2002, pp. 160-171), titulado *La juventud en el reencuentro de lo público*, plantea la pregunta por el lugar que ocupa el tema de lo público en los jóvenes de Medellín, a partir de un recorrido por las formas en que la juventud ha buscado constituirse en sujeto político desde la participación en movimientos y partidos de esa índole, hasta replegarse en una experiencia subjetiva del mundo y adoptar formas grupales y particulares de expresión social y cultural.

Desde la perspectiva de la vinculación de segmentos juveniles a procesos de organización y participación política intergeneracional de orden global, especialmente dentro de los nuevos movimientos sociales, Arias propone la necesidad de repensar el asunto de la ciudadanía y de lo público en la juventud contemporánea, en vista del desplazamiento que ha tenido la centralidad de esta dimensión para su vida.

La importancia que el autor le otorga al concepto de ciudadanía encuentra su equivalente, en la presente investigación, en la figura del *sujeto histórico*, planteado por Hugo Zemelman, como el llamado a asumir la puesta en marcha de procesos sociales tendientes al mejoramiento de la calidad y las condiciones de vida en nuestra urbe.

Arias expresa tajantemente su preocupación al formular el interrogante “¿En qué espacios, escenarios o territorios, y de qué manera está la juventud aportando a la construcción de racionalidades públicas, de sentidos colectivos, de posturas ciudadanas con un interés por lo de todos, por lo público?”

La conclusión a la cual llega el autor es que, si bien ha habido manifestaciones de los jóvenes que sugieren opciones decididas por alentar una resignificación y una recreación de la acción política y ciudadana, las últimas dos décadas han demostrado que amplios segmentos de jóvenes han decidido replegarse de esta responsabilidad para sumergirse en una experiencia de la vida en el ámbito de las relaciones privadas. Desde la década del noventa se ha afianzado el desencanto de los jóvenes por lo político, cerrando, como opción de construcción de la autonomía juvenil, el camino de la ciudadanía.

Dicho planteamiento, enfático sobre la tendencia apática de los jóvenes a instaurar acciones desde la colectividad, me permite generar un contraste con respecto a las prácticas ejecutadas en el espacio público por el colectivo INVAZION para promover la cultura, y sentar una posición política en tanto animador y constructor de espacios donde converge la vida de los ciudadanos, involucrándolos y haciéndolos partícipes. Estas acciones constituyen ejercicios aglutinantes orientados a la inclusión y al mejoramiento de la calidad de vida en la Ciudad, desde el empoderamiento de su rol como sujetos activos.

Buscando estudios actualizados sobre la escena *underground* de Medellín encontré un ensayo realizado por Iván Cano, Patricia Valencia y Walter Byron (2002, pp. 184-193), titulado Identidad desde el caos, el “caos” de la identidad: Historia del Rock en Medellín. Su objetivo se centra en abordar el asunto de la influencia cultural foránea en el contexto de la Ciudad y cuestionar la supuesta dependencia del rock *underground* con la industria y el mercado.

El cuerpo documental de esta investigación de corte cualitativo responde a las preguntas: ¿Cómo se hacen y recrean las bandas de Rock locales?, ¿Qué influencia ejerce el Rock en los jóvenes de Medellín? y ¿Por qué el Rock no es una industria sólida en Colombia? Para responderlas, los autores hacen un recorrido por la historia del rock en Medellín, desde 1966, deteniéndose en los festivales más representativos, como el concierto “Milo a Go-Go”, organizado por la empresa privada, el festival Ancón de 1971, autogestionado por Gonzalo Caro “Carolo”, y la Batalla de las Bandas de 1985, realizado en La Macarena, el cual terminó en una “batalla campal” a causa del desorden promovido por los asistentes.

En este recorrido, los autores resaltan los inconvenientes del género Rock, anclado en tiempos pasados, con instituciones como la Iglesia y la industria discográfica comercial,

y concluyen que estas dificultades que ha enfrentado la escena rockera por más de 30 años lo han estigmatizado, derivando en el rechazo de las instituciones, las cuales no admiten esta forma de manifestación.

Aunado a ello, señalan que los medios de comunicación y la Publicidad ejercen un control programado de parámetros musicales, estéticos e ideológicos que condicionan y moldean el gusto popular. No obstante, reconocen la labor de diversos actores, afines al movimiento cultural *underground*, que se organizan y construyen nuevos lenguajes que permiten dinamizar una identidad a partir de prácticas alternativas.

Este último aspecto constituye el punto de encuentro entre los planteamientos de la teoría descrita anteriormente y el momento desde el cual parte este estudio de caso del Festival INVAZION. Acercarse a las prácticas del colectivo como mecanismos de autogestión, promoción y difusión de la música *underground*, reconociendo el rol activo de los sujetos involucrados, permite establecer, entre los hallazgos del pasado y del presente, una línea secuencial en el tiempo, mediante la cual sea posible identificar qué aspectos continúan iguales y cuáles se van transformando en el permanente devenir de las realidades sociales de nuestra ciudad.

APROXIMACIÓN TEÓRICA AL PROBLEMA

Primer capítulo

Las prácticas artísticas ejecutadas desde el Festival INVAZION están orientadas a promover los géneros musicales *underground* desarrollados por artistas y bandas de la ciudad de Medellín. Para entender la naturaleza de las mismas y el contexto en el cual se realizan, se abordó el concepto de música *underground*, inicialmente, desde la acepción que le dan sus protagonistas, los cuales coinciden en definirla como un rango de géneros musicales que no operan dentro de las dinámicas de la música comercial, como el rock, el punk, el reggae, el hip hop y la música electrónica.

Posteriormente se incorporó la definición de García (2008), la cual nos remonta al origen del término, a mediados del siglo XX en Estados Unidos e Inglaterra, y la de Urán (1997), quien, ciñéndose a la traducción del término anglo, equipara lo *underground* con un *movimiento subterráneo* que debe desarrollarse al margen del gran comercio discográfico.

Teniendo en cuenta que gran parte de los conciertos organizados por INVAZION se realizan en el espacio público de la ciudad, se abordaron los planteamientos de autores como Matless y Revill (1993), Ranciere (2002, 2010), Lamantía (2003), Anderson (2006), Neve (2008) y Simpson (2011), quienes, tomando en consideración el poder interpelador de la música, sostienen que ésta, cuando es interpretada en el espacio público, tiene la capacidad de crear atmósferas afectivas, las cuales propician situaciones urbanas que transforman la ciudad, densifican las relaciones sociales y proveen a las personas de elementos regenerativos de su identidad.

Acorde con lo anterior se asume que dichas intervenciones, conocidas como *Invasiones Sonoras*, son constitutivamente políticas en tanto tienen incidencia en la vida de ciudad y en asuntos concernientes a las personas, aunque durante años pasaron desapercibidas por los registros de la actividad política institucional. Para definir este desencuentro se recurrió al término *micropolíticas*, empleado por Salazar (2012) en un texto denominado *Políticas del Underground*, para definir las prácticas colectivas que van más allá de los ámbitos prácticos y teóricos donde se concibe lo político, irradiando el espectro social desde su acción cotidiana.

Más allá del espacio público, existe otra plataforma desde la cual INVAZION se proyecta; allí no existen las fronteras territoriales, siendo posible transmitir la música *underground* local a cualquier rincón del mundo: se trata de la *web* y los entramados tecno-sociales. Para ahondar en esta temática, fue necesario recurrir a autores como Bonilla (2001), Rueda (2008) y Rodríguez (2008) quienes ven en la *cibercultura* un espacio de empoderamiento, construcción, creatividad e interacción en línea donde es posible canjear contenidos y representaciones simbólicas con alcances ilimitados.

Segundo capítulo

Después de describir la estructura del Sistema Nacional de Cultura se abordó el concepto de *Política Cultural* desde la perspectiva de estudios realizados por autores como García Canclini (1987), Coelho (2000), Escobar, Álvarez y Dagnino (2001), Miller y Yúdice (2002), Ochoa (2003) y Farah (2005).

Una vez clarificado el término, se prosiguió a examinar la Ley General de Cultura de la República de Colombia (Ley 397 de 1997) con la finalidad de encontrar aquellas normas relacionadas con fomentos y estímulos a la cultura que se pudieran articular con la propuesta adelantada por INVAZION.

Tercer capítulo

Las prácticas ejecutadas por el colectivo INVAZION abogan por un derecho a la Ciudad que permita a todos los ciudadanos figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información y de intercambios tendientes a la construcción de una ciudad incluyente que promueva los estilos de vida activos.

El concepto de *Derecho a la ciudad*, desarrollado en la década de 1960 por Henry Lefebvre (1971, 1972, 1976), fue retomado en la presente investigación como una reflexión pertinente al concebir el futuro de las ciudades donde la vida del hombre está marcada por el ritmo frenético que impone el capitalismo a nivel global.

Esta relación entre el individuo, la ciudad habitada y el sistema sociopolítico imperante fue abordada desde los enfoques de autores como Georg Simmel y Robert Park, quienes coinciden en afirmar, desde sus respectivos estudios, que las dinámicas sociales del

mundo posmoderno dictadas por el capitalismo han traído como consecuencia “el conflicto ente el individuo (naturalmente libre) y la sociedad (esencialmente coactiva)” (Park, 1999, p. 18) conducente al surgimiento de un nuevo tipo social: *el hombre indolente*. Esta apatía latente se produce según la perspectiva de Simmel (1986) porque la mentalidad del hombre de ciudad se ve sometida a una sobre-estimulación de su conciencia, originada por la sucesión de impresiones nuevas que generan sobre la psique una saturación constante.

Como respuesta a la indiferencia propia del hombre posmoderno, los planteamientos de Lefebvre otorgan suma importancia al pensamiento teórico y conceptual como mecanismo para trascender los límites del modo de producción como totalidad y abrir un camino a la “ruptura real” (1976, p. 250), entendida como un proceso gradual en el cual los individuos son conscientes de la realidad alienante en la cual viven, para promover acciones tendientes a la libertad. El escenario propuesto para tal fin es el espacio público, pues condensa las relaciones de lo dado y lo posible.

Ligado a lo anterior, y con la finalidad de profundizar en el papel del sujeto como transformador de su realidad social, se revisaron algunas obras publicadas por el sociólogo chileno Hugo Zemelman (1992, 1995, 1996, 1998) quien desarrolló el concepto de *sujeto histórico* para definir a los individuos reflexivos y comprometidos que no se limitan a una instancia pasiva, sino que se asumen como entes transformadores de su momento histórico.

Cuarto capítulo

El último capítulo retoma las categorías vistas a lo largo de la investigación, usando como marco interpretativo el Interaccionismo Simbólico expuesto por George Herbert Mead (1972) y Herbert Blumer (1969) cuyo objeto de estudio son los procesos de interacción, entendiendo por ésta la acción social que se caracteriza por una orientación recíproca, subrayando el carácter simbólico de la misma.

Para especificar la realidad del colectivo de individuos detrás de INVAZION, se abordó también la *Teoría de los grupos* desde el enfoque propuesto por Kurt Lewin (1978) y Marvin Shaw (1983), situando al grupo/colectivo como el escenario primordial de la influencia recíproca.

Puesto que las interacciones de los actores involucrados están mediadas por el intercambio lingüístico, también se examinó la teoría del *Estudio de las conversaciones*, propuesta por Huchtbly y Drew (1995), como recurso estructurado, organizado socialmente para realizar y coordinar actividades de diversa índole.

RUTA METODOLÓGICA

“Malinowski insistía en que una teoría de la cultura debería fundamentarse en las experiencias humanas, construidas sobre las observaciones y desarrollada inductivamente”.

(Rodríguez, Gil y García, 1996, p 26).

El proceso metodológico de la presente investigación comenzó a principios de 2012, guiado por los conocimientos adquiridos en el Seminario de Investigación perteneciente a la Maestría en Gestión Cultural de la Universidad de Antioquia.

Si bien el tema de estudio siempre estuvo claro, pues quería indagar acerca de las prácticas promotoras de la música *underground* local impulsadas por el Festival INVAZION, no tenía la misma lucidez con respecto a la pregunta problematizadora, ni al enfoque por medio del cual buscaría darle respuesta.

Fue mediante varios ejercicios académicos que el camino se fue despejando; algunos de ellos requirieron una aproximación teórica a los diferentes enfoques y técnicas investigativas para escoger el más acertado con respecto al caso de estudio planteado, otros se centraron en la búsqueda documental existente al respecto, lo cual permitió esbozar una idea en lo concerniente al estado del arte y al sistema categorial que definiría la trayectoria de la investigación. La búsqueda sirvió también como complemento para desarrollar otras ideas y conceptos que se ajustaron a las categorías seleccionadas. La conceptualización teórica permitió “ir más allá del evento local” (Sampieri, Collado y Lucio, 2006, p. 531), al relacionarse con eventos similares.

Dadas las características del objeto de estudio, se definió que el enfoque investigativo fuera *cualitativo*, fijando la atención en profundizar sobre la experiencia particular a partir de postulados que privilegian las construcciones de sentido desde la interacción cotidiana, la subjetividad y la intersubjetividad; aquí el principio de *objetividades* fue desplazado por el de *reflexividad*, en un diálogo horizontal con los sujetos protagonistas de las experiencias abordadas, permitiendo recrear el proceso cultural impulsado por el colectivo que da vida al Festival INVAZION, para, posteriormente contrastarlo y ponerlo en diálogo con las categorías restantes.

Al determinar la pertinencia de la investigación y constatar la poca literatura disponible en cuanto a las prácticas de autogestión cultural adelantadas por colectivos de la ciudad se prosiguió a elaborar una matriz del Plan de Trabajo (ver *Anexo 1.*) en la cual se distribuyeron las categorías y subcategorías en tres capítulos tentativos, cada uno planteando una hipótesis de partida. Cabe recordar que “las hipótesis iniciales se modifican sobre la base de los razonamientos del investigador. Son emergentes, flexibles y contextuales, se adaptan a los datos y avatares del curso de la investigación” (Sampieri, Collado y Lucio, 2008, p.533).

Los resultados de la búsqueda documental fueron consignados en fichas bibliográficas, a manera de citas textuales, y enriquecidos con reflexiones personales y con la codificación de los datos, entendida como el proceso de integrar y refinar la teoría. A medida que se realizaba la triangulación de la información se estableció un registro en un diario de campo sobre los pormenores encontrados, a partir de la observación participante en la aproximación a las prácticas ejecutadas por INVAZION en el espacio público, a las jornadas académicas y a las fiestas de clausura del Festival, en varias ediciones.

Si bien la investigación se orientó por los resultados emergentes en el trabajo de campo, la literatura permitió mejorar el entendimiento de los datos recolectados, los cuales fueron analizados en paralelo. Para Taylor y Bogdan (1986, p. 158), “en las investigaciones sociales cualitativas, el análisis de datos no es una fase del proceso de investigación sino un proceso en continuo progreso, dinámico y creativo, que se da en simultánea con la recolección, la codificación y la interpretación y escritura narrativa de los datos”.

La metodología empleada fue el *estudio de caso*, por permitir un abordaje epistemológico de carácter holístico, en el cual los sujetos involucrados y su entorno pueden ser analizados en su conjunto como un todo integrado. Su objetivo básico es comprender el significado de una experiencia, e implica el examen profundo de diversos aspectos de un mismo fenómeno, “es decir, es un análisis de un fenómeno específico, de un evento, de una persona, de un proceso o de un grupo social” (Pérez Serrano, 1994, p. 80). Un estudio de caso es, pues, un suceso o aspecto social localizado en un espacio y un tiempo específicos que es objeto de interés de un estudio. Al centrarse en la particularidad

del Festival INVAZION y las prácticas emanadas del mismo, este estudio en particular pretende construir un saber en torno a ella, al tiempo que reconoce en la singularidad una perspectiva privilegiada para el conocimiento de lo social.

Para acercarse a los sujetos involucrados se realizaron entrevistas semiestructuradas, dejando abierta la posibilidad de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados. La cercanía con el grupo de estudio me permitió volver a ellos cada que fue necesario, para puntualizar temáticas y resolver los interrogantes que iban surgiendo durante el proceso investigativo.

En ocasiones fue posible realizar entrevistas grupales, lo cual me permitió recrear la historia del Festival con más detalle y contrastar opiniones frente a asuntos relacionados. Recordemos que el objetivo de la investigación cualitativa, según Ruiz (1996), es reconstruir comprensivamente el sentido que los actores asignan a sus acciones en su contexto natural, más que describir hechos sociales estáticos, pues la realidad se concibe como dinámica, global y múltiple, construida mediante procesos de interacción.

Aquí el lenguaje es básicamente narrativo, vivencial, experiencial, donde la forma de generar información no es estructurada sino flexible de acuerdo a las necesidades y a las características del estudio de caso seleccionado. En el método cualitativo el procedimiento es más inductivo que deductivo; prefiere partir de la realidad y de las personas y grupos concretos que en ella se insertan para acercarse a la información que ellos suministran, pues sólo de esta forma es posible reconstruir el significado de las experiencias y aproximarse a una teorización posterior.

El ejercicio de la mayéutica, realizado en cada sesión de trabajo con la asesora constituyó un intercambio valioso que me permitió retomar la senda en aquellos momentos de confusión en los cuales prestaba demasiada atención a temas secundarios, en detrimento de la agudeza que requería para otros. Debo ser enfático al expresar que el proceso de investigación no es un camino solitario; la escogencia de un mentor conocedor, comprometido y responsable puede ahorrarnos tropiezos, lo cual se traduce en claridad y buen uso del tiempo.

La escritura de los capítulos requirió un proceso multicíclico, pues constantemente regresé a ellos para efectuar correcciones y complementarlos, de manera que cada uno sea entendido como una unidad que a su vez pasa a engrosar el cuerpo documental conservando una estrecha relación con los capítulos restantes. Las fases de la producción textual fueron pre-escritura, escritura y re-escritura.

Para la construcción del marco interpretativo se procedió teniendo como referencia los lineamientos proporcionados por el *Interaccionismo Simbólico*, de acuerdo con los cuales se percibe el “sujeto” de conocimiento como un universo subjetivo, donde la palabra y el diálogo abren los caminos de la interpretación y del sentido atribuido a las acciones, asumidas éstas en todas sus contradicciones y ambigüedades, riquezas y complejidades, a fin de dar cuenta de la experiencia como suceso histórico y socialmente constituido.

CAPÍTULO I

ORÍGENES DEL FESTIVAL INVAZION

La autogestión desde la acción colectiva

Introducción

El presente capítulo da cuenta de la historia del Festival de Música Independiente INVAZION, una propuesta ejecutada desde 2008 por un colectivo de jóvenes de Medellín, que se ha venido consolidado en el tiempo y la praxis como plataforma de acción para la promoción y el fortalecimiento de los procesos creativos de músicos y artistas emergentes de la Ciudad en géneros y prácticas alternativas o *underground*.

Las causas que motivaron esta acción colectiva se hallan en el inconformismo planteado por varios músicos con respecto a la poca disposición de espacios en la Ciudad aptos para el libre intercambio artístico. Es por ello que gran parte del accionar del Festival se da desde el espacio público de diferentes zonas de la Ciudad, para facilitar el encuentro con el público de una escena en formación y con la ciudadanía en general.

Se hizo un recorrido por la historia de INVAZION dividido en tres momentos: El primero comprende la experiencia que inspiraría un primer intento. El segundo se remonta a sus inicios y a la consolidación del colectivo que se encarga de su realización. El tercero describe su evolución a través del tiempo. El abordaje de la acción social impulsada por gestores locales desde la historia de INVAZION, permitió ir articulando en los capítulos subsiguientes categorías como las políticas culturales, el Derecho a la ciudad y el papel del sujeto como artífice de su momento histórico.

Conceptos clave: Festival INVAZION, música *underground*, colectivo, acción social, espacio público.

Momento I: Husmeando el pavimento

Un grupo de jóvenes de Medellín, integrantes de una banda de *rock-electrónico* llamada *Elíptica*, decidieron, a finales de 2007, abandonar la sala de ensayo para mostrar al público los resultados de años de labores al interior de cuatro paredes insonorizadas. Después de examinar el circuito de circulación de bandas, y los espacios dispuestos para la promoción y difusión de artistas emergentes de la escena local, concluyeron que la Ciudad no dispone

de escenarios suficientes donde el talento pueda desarrollarse, máxime si se trata de géneros *underground*, o subterráneos.

El *underground* es un término anglo, surgido en Estados Unidos e Inglaterra a mediados del siglo XX, que guardó inicialmente una estrecha relación con la música jazz y con “ciertos aspectos y valores de un grupo social subalterno que con el tiempo fue ganando en protagonismo: la comunidad negra” (García, 2008, p. 188). Posteriormente, se ha utilizado para identificar las corrientes artísticas que no operan dentro de los circuitos masivos de circulación y que no cuentan con grandes medios para su producción y comercialización. Para Urán (1997, pp. 21-22), el *underground* o “movimiento subterráneo, como su mismo nombre lo indica, es algo que se debe desarrollar al margen del gran comercio discográfico y al margen también de la gran industria publicitaria que convierte todo en un mero producto de consumo”.

Esta necesidad de independencia está caracterizada por la premisa del *do it yourself* o “hazlo tú mismo”, referida al manejo que hace el artista de todo el proceso creativo, desde la composición de las canciones, hasta la producción y grabación de las mismas. Establecer una imprenta propia hoy es posible mediante la utilización de herramientas digitales, desarrolladas en la última década, que le proporcionan al creador la libertad necesaria para romper los cánones de la música tradicional, apelando a un sentido de originalidad e innovación constantes.

El movimiento *underground* tiende a expresar ideales comunes, como el gran respeto por la sinceridad y la intimidad, la libertad de expresión creativa como vía de realización artística y personal, en oposición a la composición mercantilista de la música comercial, y la apreciación de la individualidad artística en oposición a la conformidad con las tendencias dominantes impuestas por las grandes disqueras y sellos discográficos. Su esencia radica en la libertad de acción, y por lo tanto es un vehículo potencial de expresión política y creación de identidades, tanto desde su manera de operar y convocar, como desde su componente lírico y simbólico.

La preocupación de los miembros de *Elíptica* planteó un reto inicial: autogestionar ese espacio propicio para la interacción con el público a través de la música. Sin conocimientos previos acerca de logística de eventos se decidió realizar un concierto. Para este primer ejercicio se hizo evidente la necesidad de convocar a otros individuos para que se encargaran de aspectos importantes del montaje, como las luces y el sonido. Antes fue preciso visitar varios lugares, hacer contactos persona a persona, exponer la idea que se tenía en mente y facilitar material pregrabado de la banda para determinar la pertinencia de la música con respecto al *leitmotiv* del establecimiento.

La Casa de Asterión, nombre alegórico a un cuento corto del argentino Jorge Luis Borges, fue el bar escogido para aquella ocasión. Un espacio pequeño, de dos pisos, cuyo administrador era un viejo conocido del guitarrista de la banda, Andrés Ferreira. El sitio estaba en plena sintonía con los intereses estéticos de la banda: una atmósfera bohemia e intelectual, frecuentada por estudiantes y activistas políticos; gente de tertulia, con inclinaciones artísticas y literarias.

La experiencia es recordada por los integrantes del colectivo como un acercamiento a una audiencia, principalmente compuesta por amigos, que fue posible gracias a la puesta en común de intereses artísticos y conceptuales frente a lo que se considera debe ser la proyección de una escena que congrega a artistas y propuestas alternativas emergentes. “Fue entender que las cosas no van a ocurrir, a menos que uno se apropie de ellas. Nadie te va a venir a buscar a la sala de ensayos” (S. Achuri, entrevista 12/07/2012).

A partir de ese momento surgió la inquietud de impulsar un trabajo asociativo, más allá de la música, en el cual otros artistas de la escena *underground* pudieran unirse desde diversos quehaceres como la gestión, la fotografía, el sonido y la experimentación de recursos visuales, y así contribuir, movidos por una visión compartida, a la gestación seriada de las denominadas *Invasiones Sonoras*, en el espacio público de Medellín. Desde el acercamiento las inquietudes de varios artistas demostraron ser las mismas, confluyendo en la creación de *El Festival de música independiente INVAZION*, cuya premisa simbólica era “invadir pacíficamente el espacio público con descargas musicales”.



Foto 1: Noviembre de 2007. Concierto de *Elíptica* en *La casa de Asterión*, centro de Medellín. (Archivo personal).

Como lo afirma Simmel (1986, p. 152), “la socialización sólo se presenta cuando la coexistencia aislada de los individuos adopta formas determinantes de cooperación y colaboración que caen bajo el concepto general de la acción recíproca”.

Así se evidencia cómo la acción colectiva concretada en manifestación artística interviene la realidad dotándola de elementos simbólicos y estéticos de carácter discursivo y *performativo*, desde los cuales es posible transformar las condiciones previas de carencia, en términos de relaciones y de integración social. El siguiente aparte explica la naturaleza de las *Invaziones Sonoras*, conciertos itinerantes de diferentes géneros de la escena *underground*, los cuales constituyen la esencia misma del Festival.

Las *Invaziones Sonoras*:

Momento II: La acción colectiva desde el espacio público

*Las funciones del arte y de la política son hacer
que la gente sueñe, cumplir con sus anhelos,
transformar el mundo, cambiar la vida y
ofrecer un escenario sobre el cual el deseo
pueda actuar su fantasmal teatro.*

*Jean Francois Lyotard
Toward the post-modern art (1993).*

Las *Invaziones Sonoras* se conciben como espacios de condensación y desplazamiento de redes múltiples que, a través de la música en vivo y desde el espacio público, sorprenden al transeúnte desprevenido, sacándolo por un momento del marasmo cotidiano e inyectándole una dosis de sonoridad expresiva. Es, en otras palabras, “acupuntura cultural” en el organismo social, punto de encuentro entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo colectivo. Allí los artistas están al nivel del público, en una relación horizontal, sin tarimas ni tinglados sofisticados. Es el contacto orgánico más íntimo, donde el espectador puede mirar a los ojos y palpar al artista de turno, tocar incluso su instrumento mientras éste, a su vez, puede explayarse e interactuar espontáneamente con aquellos que lo observan y escuchan.

Es necesario recalcar que las *Invaziones Sonoras* son la antesala de INVAZION, un festival anual que agrupa a los artistas participantes en las múltiples intervenciones del espacio público a lo largo del año. Dicho vínculo se define en la concepción de un ideal común de expresión musical, audiovisual y artístico, que se proyecta desde diferentes zonas y espacios de la ciudad como una forma de acercarse a la ciudadanía desde ese espacio perteneciente a todos, donde la convivencia y la tolerancia son un estado ideal, el espacio público.

Mediante esta puesta en común de ideales por parte de los miembros participantes en la creación del Festival, quienes son en su mayoría músicos o exponentes de otras manifestaciones artísticas como el video y la fotografía, es como se genera el concepto de *colectivo*, entendido como un grupo/equipo interdisciplinar en el cual cada miembro aporta su saber y experiencia específicos para la consecución de un logro mayor, superior al

producido individual, que, articulado conlleva a la realización de los objetivos previamente propuestos, mientras incrementa el nivel de confianza y conocimiento de sus integrantes.

Cuando haces parte de un equipo absorbes esa energía. Es muy motivante, te da la fuerza incluso cuando no estás en el mejor momento. Tus compañeros se convierten en una extensión de ti mismo. La clave del éxito es que todos estén concentrados cien por ciento en lo que se está haciendo en la consecución de los objetivos planteados. (Bruce Dickinson, vocalista de Iron Maiden, en la conferencia dada en el *Campus Party*, Medellín, 11 de octubre de 2013).

Después de cada evento, de cada toma callejera y de cada edición del Festival, el colectivo se reúne para evaluar los resultados de la gestión realizada. Uno a uno se examinan los elementos contemplados previamente en la organización, para los cuales se habían asignado responsables. En dichas reuniones, cada uno de los miembros de INVAZION comparte su percepción de lo ocurrido y arroja ideas conducentes al mejoramiento de ediciones posteriores.

La capacidad de autocrítica al interior del grupo se constituye en una herramienta clave para continuar innovando tanto en contenidos como en la manera de hacer las cosas; al mismo tiempo se afianzan los lazos de pertenencia de cada uno de los integrantes con respecto al colectivo y el nivel de conocimiento entre los mismos, no sólo de unos con otros, sino del medio en el cual interactúan, suscitando experiencias que involucran a otros actores externos que en medio del intercambio, dejan algo de sí, bien sea como artistas participantes o como espectadores, e incorporan a su *self* vivencias que pueden resultar transformadoras.

La primera de las *Invasiones Sonoras* se organizó el 3 de julio de 2008, a las 4 p.m. en la plazoleta de Carlos E. Restrepo. Sin más disposición logística que los instrumentos conectados al tomacorriente de un local de la plaza de comidas, comenzaron a sonar las canciones de *Elíptica*, banda de la cual era baterista Luis Fernando Buitrago, quien en compañía de Sergio Escobar, más conocido en la escena *underground* electrónica de Medellín como DJ QK, gestaron lo que en un principio se denominó *El Festival de Música Independiente INVAZION*. Más adelante se explica con detalle el concepto de *independencia*, ligado al ámbito de la música *underground*, y por qué, con el paso de los años, el término fue excluido del nombre del festival para derivar en lo que hoy se conoce a secas como INVAZION.

El estilo de *Elíptica*, banda extinta hace algunos años, era el electro-rock, con influencia marcada de agrupaciones como *Soda Stereo* y *The Cure*. Las atmósferas creadas con herramientas de *software*, como el *Reason*, daban a las canciones un toque melancólico y a la vez futurista, combinado con limpios acordes disonantes, efectos *wah* y guitarras distorsionadas. Las letras de sus canciones se caracterizan por un alto contenido metafórico, y por abordar problemáticas como la incertidumbre del mundo postmoderno, la religión, el miedo del hombre y el caos circundante:

Umbral
Elíptica (2007)

No es más que una extraña enfermedad,
tal vez no habrá explicación jamás (jamás).
Afuera el ácido mancha las rosas.

Es la destrucción total, no hay explicación,
tal vez es Dios, Alá, Buda, es igual (es igual)

Los científicos aún no determinan a ciencia cierta si éste es el principio del fin,
prefieren no alarmar a la población mundial.

Sin embargo, coincidentes acontecimientos catastróficos alrededor del mundo
hacen pensar que futurólogos, astrólogos, y demás,
parecían tener razón acerca del fin de la civilización.

Y nos pasan las horas a través del televisor,
y nos pasan los días a través de la pared.

Afuera el hielo se derrite lentamente.

Y vos allá, en el umbral,

Tal vez no sepas que existí jamás.

Rocas del Barrio

Elíptica 2008

65 vueltas

Es el sentido que le doy a estos días

Acabará muy pronto,

Al cruzar la acera del frente.

Entre el tedio y el miedo,

No sé decirlo mejor

Todos se mueven despacio

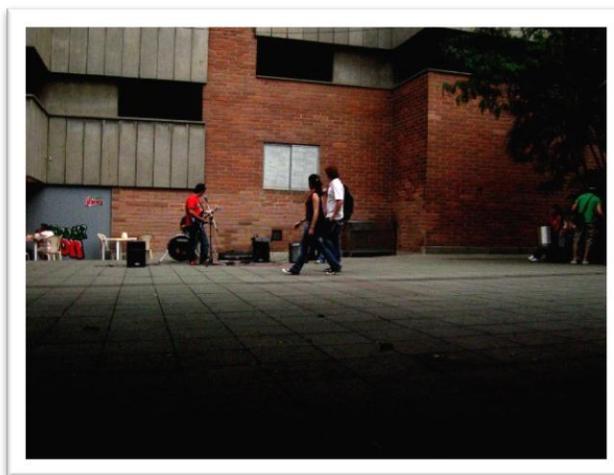


Foto 2: Elíptica en Carlos E. Restrepo INVAZION 001. Cortesía: Sergio Escobar

Y se detienen a mirar algo
No sé buscarlo mejor, no sé decirlo mejor...

No engrano en la escena,
no encuentro los estribos para no rodar
Husmeando el pavimento,
buscando lo mismo que vos...



Foto 3: INVAZION 001 tuvo lugar el 3 de julio de 2008. Allí se aprecia la informalidad de la toma del espacio, y parte del público presente, en el lugar. Foto: Sergio Escobar.

La intención primordial de este primer acercamiento a la ciudadanía en una toma musical del espacio público, era anunciar lo que a partir de allí sería una constante en las calles, parques y aceras de Medellín: una apropiación pacífica del entorno para resignificarlo a través de diversos géneros de la escena *underground*: el rock, el punk, el reggae, el hip hop y la música electrónica.

La primera *Invasión Sonora* culminó dejando en el aire el interrogante de lo que vendría más adelante. El rumor de que algo nuevo surgía en el panorama cultural de la ciudad se esparcía en el “voz a voz”, técnica muy recurrente en el mundo de las manifestaciones *underground*, y el objetivo preliminar estaba cumplido. ¿Qué seguiría en adelante para sus creadores? La única certeza era el deseo de seguir explorando la Ciudad desde la interacción artística por medio de la música *underground*.

Momento III: Consolidación del proceso de promoción cultural mediante la *praxis*

La segunda *Invasión Sonora* se realizó en La Casa Plazarte del barrio Prado Centro, el 5 de septiembre de 2008. Allí se presentó nuevamente la banda *Elíptica*, con *Beatcity*, del colectivo *Technoaldea*, y *DJ Rudolf*, del sello local *Discos Cocinados*. Este último se uniría un par de años más tarde a algunos miembros de la extinta *Elíptica* en torno a un proyecto musical denominado *Monicongo Soul*, con el que clasificaron a las eliminatorias del Festival AltaVoz, organizado por la Alcaldía de Medellín.

Mientras los músicos se turnaban en un escueto escenario dispuesto en el garaje, al interior de la casa varios artistas plásticos exponían sus obras conceptuales. Al lado de los músicos, en plena acera, unos actores disfrazados de *clown* realizaban un performance

basado en la mímica, al estilo de la escuela marceauliana. El rock, la electrónica, el arte plástico y performativo se convocaron en un mismo lugar para propiciar un encuentro sensorial: un despliegue de símbolos desde diferentes fuentes expresivas, reflejando miradas convergentes, planteando una reflexión sobre la vida desde la mirada de sus protagonistas.

Mediante un ejercicio utilizando la técnica del “vox pop” se recopilaron algunas opiniones de los asistentes con respecto a la impresión que les causó el evento (05/09/2008):

“Una noche para disfrutar del arte en sus diversas manifestaciones en un mismo lugar. Nunca lo había vivido, pero me parece original y llamativo”. Manuela.

“Desde antes de voltear la esquina me llamó la atención la música que sonaba. Quise ver qué pasaba, y aquí estoy. Ojalá se hicieran estas reuniones más a menudo”. David.

“Vos vas pasando, y al ver a los músicos y a los actores sentís que se altera el flujo normal de las cosas. Es la fuerza del arte”. Nicolás.

Sirvan estos fragmentos para explicar que si bien fue la música *underground* la razón de ser y el motor de INVAZION, éste nunca ha estado cerrado a otro tipo de manifestaciones que den cuenta del arte alternativo, como la pintura, la fotografía, el baile (*break dance, footwork, freestyle, top rocking*) y otras más recientes en el orden global como el *mapping*, cuya técnica consiste en crear imágenes o videos que se proyectan sobre objetos tridimensionales, construcciones arquitectónicas, obras de ingeniería, y casi cualquier superficie, convirtiéndola en una pantalla de vídeo dinámica, usualmente con un acompañamiento sonoro.

Con respecto a las apropiaciones sistemáticas del espacio público a través de conciertos itinerantes, Simmel (1986) señala que los espacios culturales deben ser considerados como medios para la consumación del hombre y para el desarrollo de nuestra *totalidad interna*. En tiempos de profunda incertidumbre en múltiples aspectos de la vida cotidiana, se deben propiciar los espacios suficientes para que las manifestaciones del hombre encuentren cabida y puedan nutrir el torbellino incesante de la innovación cultural.

Las *Invasiones Sonoras* posteriores fueron ampliando su radio de acción en la Ciudad, extendiéndose en todas las direcciones e impactando con su música lugares como

El Boulevard de Castilla, El Centro Cultural de Moravia, El Poblado, El Parque de Bolívar, El Parque del Periodista, La Casa Tres Patios de Prado Centro, La Casa de la lectura de COMFENALCO y el Teatro Matacandelas, entre otros. Al respecto, comenta Sergio Escobar, cofundador de INVAZION: “Recuerdo que era muy complejo planear esas *Invaziones*, sobre todo por el *lobby* que requiere visitar un lugar, explicarle la idea al encargado, que es quien tiene el poder de decir sí o no, y lograr convencerlo de que es un acuerdo de gana y gana” (Entrevista 20/09/2013).

Cada intervención brindaba la posibilidad de establecer contactos con gente del medio, personas relacionadas con la cultura que a su vez conocían a otros sujetos, colectivos, o corporaciones que desde diferentes flancos promocionaban actividades culturales de diversa índole. Dicho acercamiento resultó clave en la construcción de la historia y el *goodwill* del Festival, pues es en última instancia el que le otorgó el peso social para ser reconocido dentro del ámbito cultural de la ciudad.

Ese intercambio ejercido entre varios actores de la vida cultural de la ciudad, mediante de la acción colectiva, trajo grandes beneficios a INVAZION y viceversa, otros se vieron favorecidos por el producido del colectivo. La relación de mutualismo genera un beneficio compartido y afianza las relaciones entre los actores culturales y de estos con el público. Fue así, después de un recorrido de un par de años en la promoción del talento local *underground* que INVAZION logró el apoyo de importantes entidades como la Biblioteca de Comfenalco en 2010, el Museo de Antioquia, a partir de 2011, la universidad EAFIT, en 2012, y el MAMM, en 2013. A partir de entonces, INVAZION se ha articulado a la cartografía cultural de la Ciudad desde la programación de diversas entidades, asumiendo con ello la responsabilidad de innovar con propuestas frescas dirigidas a un público joven.

Para que esto ocurriera, fue necesario que el festival renovara sus contenidos, pues si bien las *Invaziones Sonoras* servían de instrumento cohesionador y simbólico desde el espacio público, se requería de otros componentes que incorporaran el elemento transformador del contexto situacional, entendido como aquello que permitiera al asistente aprender algo nuevo para sí mismo. Desde esta premisa, los miembros del colectivo en sus reuniones semanales, promovieron la idea de integrar el componente educativo para las jornadas de la edición anual.

A partir de 2010 se integraron contenidos como la música con el cine, charlas sobre tecnología, elaboración de *videoclips*, estampación de camisetas, e industria musical. Ese mismo año se materializó una idea innovadora denominada *Sound System Movil*, con la cual realizaron una serie de conciertos al aire libre durante una semana con la particularidad de que el escenario estaba montado en la parte trasera de un camión que se movilizaba a diferentes zonas de la Ciudad, sorprendiendo por su originalidad y repentismo, pues ninguno de los presentes en los diversos espacios sospechaba lo que ocurriría. Este intento arriesgado tuvo que soportar los embates de la Policía, quien los hizo evacuar del Parque del Poblado por invadir el espacio público.

Sergio Escobar comenta: “La idea era revertir un poco el concepto de que la gente tiene que ir a ver a las bandas, en este caso eran los músicos quienes llegaban a la gente. Cuando la Policía nos sacó del Parque del Poblado comenzaron a abuchearlos; la gente estaba contenta con nosotros” (Entrevista 20/09/2013).

Para la edición de 2011 se preparó una fiesta de clausura en el sitio *Vanilla Resto-Bar*, del sur de la Ciudad en la cual se dispusieron tres ambientes denominados La Nave, El Cuarto de Máquinas y El Jardín Cósmico. La Nave constituía un escenario en el cual se presentaron las agrupaciones *Militantes*, *Dead Jessika*, *Zatelite*, *Unity* y *Toys Deluxe*. El Cuarto de Máquinas aludía a la programación de música electrónica, la cual estuvo a cargo de *M.A.L.A.*, *Z Dey*, *Vélez*, *Danny F*, *Giggs*, *Dirty H*, *Miguel Duque* y *Bairon Maiden*. El tercer ambiente o *Jardín Cósmico*, tuvo como invitados a los DJ *Vandelklan* y *D. Egless*.

Como estrategia para la convocatoria de público los miembros del colectivo implementaron una práctica innovadora, la cual consistía en transmitir vía *streaming* y *podcasting* el *pre-party* (pre-fiesta) de 3 a 10 pm. El video como herramienta para inmortalizar los eventos y dejar un registro valioso, aunque no ha sido nuevo, se ha consolidado como una práctica más desde la cual INVAZION puede proyectarse a un público más extenso. Ello da cuenta de la gran importancia que tiene para la escena *underground* el uso y la implementación constante de nuevas tecnologías en sus prácticas de difusión cotidianas. Para el año 2012, el Festival se realizó entre el 21 y el 24 de noviembre, asumiendo como *leitmotiv* el tema de la fusión entre diversos géneros musicales. Éste contó, además de la acostumbrada programación musical de diversos artistas como *Calavera* y *la Popular Independiente*, *Reptil*, *Afronautas*, *Black Panther*

Sound System y *Steven Calle*, con una programación académica y formativa de talleres, charlas y proyecciones audiovisuales en diversos espacios de la Ciudad:

21 de noviembre:

- Colectivo Americafro: Taller de exploración guiada para niños y jóvenes, en el mundo lúdico, rítmico y melódico de la música afrodescendiente.
- Panel sobre el papel de los medios independientes y tradicionales para el fortalecimiento del sector musical y cultural, a cargo de Gabriel Posada (periodista musical), Santiago Arango (del programa radial Haga la U, Director de Altavoz Antioquia) y Oscar Alzate (Noise Armada).

22 de noviembre:

- Colectivo Afrosoul: Taller sobre la creación del concepto de marca y estampación de camisetas.
- Militantex, Alkolyricos y Mary Hellen: Panel sobre el hip hop como sentido artístico más allá de la calle.

23 de noviembre:

- JD Demoe: Del funk a la salsa
- Cortometraje presentado por Zombie Studio: La Calle Stereo.
- Conversatorio: Cine, música, ciudad y bajo presupuesto.

La última edición del Festival INVAZION se realizó del 24 al 28 de septiembre de 2013. La obtención de la Primera Convocatoria de Apoyos Concertados por parte de la Alcaldía de Medellín permitió realizar esta edición sin los problemas presupuestales de los años anteriores. Con el ánimo de dar respuesta al asunto planteado desde la postulación a la convocatoria referente a la cantidad de personas beneficiadas, se decidió hacer énfasis en la elaboración de contenidos formativos desde diversos aspectos inherentes a la escena *underground*.

24 de septiembre:

- Corporación Deambulantes: Taller creación de videoclips.
- Fede Goes: Conversatorio sobre síntesis musical analógica.

25 de septiembre:

- ID Store-Native Instruments Colombia: Taller sobre nuevas técnicas de mezcla digital.
- Colectivo Series Media: Documental: 10 años de difusión sonora digital.
- Lab 3C+D: Modelo de negocios para una idea cultural.

26 de septiembre:

- Continuación Taller de creación de videoclips.

27 de septiembre.

- Fundación Terrícola: *Video mapping*, sector Barbacoas.

La fiesta de clausura, celebrada el 28 de septiembre en el Bar Calle 9+1 estuvo a cargo de las agrupaciones y artistas *Velandia y la Tigra, Z Kruel, Don Alirio, Bobbi Marleni, Richie+Deraut y Tachack*. La disposición de efectos visuales y *mapping* fue obra de los Vjs *Rabid, Joui Kui y Z Dey*. Al detenerse en la programación de los últimos cuatro años del Festival, se puede percibir la magnitud de la importancia que conlleva involucrar a otros colectivos y artistas como parte del proceso evolutivo de los mismos. La relación de mutualismo establecida permite mantener activo el circuito de las prácticas *underground*. Ello se traduce en múltiples beneficios, dentro de los cuales se destacan la continuidad de los procesos, la sinergia entre los mismos, el fortalecimiento de la escena y la ampliación del espectro captador de nuevas audiencias, lo cual está en sintonía con el aspecto relacionado con la formación de públicos.

La música y su poder interpelador desde el espacio público

*Necesito que la ciudad respire por mis poros, verme reflejado en
la mirada del otro para abarcar el mundo.*

Las intervenciones del espacio público, ejecutadas por INVAZION en el formato de *Invaziones Sonoras*, brindan al individuo la posibilidad de acercarse a múltiples zonas de la Ciudad, no sólo como espectador de un toque callejero, sino de todo lo que ocurre alrededor; al mismo tiempo, le permite interactuar con otros, cruzar la mirada e incluso hacer uso de la palabra en una conexión que implica un intercambio de *códigos lingüísticos* (Tucsón, 2002, p. 133).

Las realidades de lo “micro” son evidencias sustanciales de lo “macro”, todo un festín de experiencias para la mente inquieta por comprender ciertos fenómenos de ciudad. El poder de la música incursiona en el espacio público como elemento socializador, susceptible de seducir y provocar toda una red de relaciones. Lo mismo es aplicable a otras manifestaciones del arte, pero la música en especial posee esa ductilidad que le permite ser reproducida y ejecutada en cualquier lugar. Al ver a la gente compartiendo cómodamente en el espacio público, hablando de los temas más triviales y cotidianos, pero acercándose al

fin y al cabo, y sin la presencia física o simbólica de actores que puedan alterar en forma alguna esa posibilidad de ser, existir y proyectarse ante sí mismo y los demás, la sensación que se percibe y se transmite es de seguridad, tranquilidad y confort.

En cuanto un individuo accede a un lugar público, lo primero que ocurre es que éste genera para sí, a través de los sentidos y basado en experiencias previas, una impresión que está condicionada principalmente por la actitud de aquellos que encuentra a su paso. Dependiendo de la manera como ellos se relacionan y se apropian del lugar, será su instalación en el mismo. Si por el contrario la atmósfera se percibe en algún modo tensa, los mecanismos de alerta se activan y la estadía se torna incómoda o precaria, difícil para entablar nuevos contactos.

Así comienza una cadena de interacciones humanas, a partir tan sólo de percepciones originadas desde un lugar determinado y la forma como las personas se instalan y viven a través de él. Es el lenguaje de lo simbólico, del cual las palabras son tan sólo una parte del conjunto de posibilidades para absorber y reflejar la realidad. Cuando ellas entran en juego, el contacto bidireccional está garantizado, puesto a merced de la condición anímica y del juego de apuestas cotidianas que tienen lugar en la vida de la ciudad.

Desde el estudio de las conversaciones, desarrollado por estudiosos de la Sociología como Sacks, Schegloff y Jefferson, a mediados de los 70, se considera que el habla “es un vehículo para la acción social y también uno de los principales medios con que se construye y se mantiene mutuamente la organización social en la interacción entre las personas” (Huchtby y Drew, 1995, p. 183).

Basta con mirar un momento, cuestión de segundos para obtener un reporte sensorial de la forma en que los habitantes viven determinado espacio. En conclusión se asume que, aunque las identidades se forjan en cualquier terreno, sólo en aquél espacio físico donde la vida puede transcurrir sin temores es posible la construcción de tejido social entre sus habitantes

El poder interpelador de la música resulta un imán para las interacciones sociales. Allí donde hay música, hay ritmo; y donde están el ritmo y la melodía está presente un lenguaje que puede prescindir de las palabras. Asociado a él suele estar ligada otra forma

de expresión, la danza, embebida en el lenguaje corporal como manifestación de sentimientos como la euforia, la alegría o incluso la nostalgia y la tristeza, que en últimas diezman los mecanismos de resistencia al contacto con los otros, permitiendo volver por un momento al estado natural del ser humano enmarcado en la interacción con el otro.

Existen estudios sobre la música ejecutada en espacios públicos desarrollados por autores como Matless y Revill (1993) que afirman que ésta puede pensarse como una “tecnología climática”, de modulación de las atmósferas afectivas que se dan en el entorno, creando situaciones urbanas, comprendidas como la densificación de las relaciones sociales.

Se puede tipificar este fenómeno en dos ramificaciones: cuando la música es utilizada para crear una burbuja delimitante de un espacio individual o de un grupo pequeño, en cuyo caso la densificación de relaciones sociales se compartimenta; y cuando la música se escucha en espacios públicos y sirve de elemento interconector entre distintas personas y grupos sociales que se encuentran en ese espacio compartido.

La música que se escucha en espacios públicos es experimentada y vivida por los habitantes como una *fragancia sonora* (Neve, 2008) que proporciona un elemento compartido a las personas que se encuentran en un lugar común. Al igual que las fragancias, la experiencia musical puede servir tanto para reforzar relaciones de vinculación entre las personas como para marcar límites simbólicos a partir de la música y el sonido.

Al reforzar los vínculos afectivos con los lugares, la experiencia musical puede proveer a la persona de elementos regenerativos de su identidad y de sentimientos afectivos como el bienestar que transforman el espacio-tiempo que intercepta a la persona como un dominio de posibilidad (Anderson, 2006). Lo especial de la música en vivo en espacios públicos es que se genera un ámbito de interacción, en el que la música responde también al público en un constante diálogo, a medida que los músicos se sintonizan con sus audiencias (Simpson, 2011).

Según Lamantía (2003), la música tiene efectos territorializantes, entendiendo la territorialidad como la *semiotización* del espacio: el otorgar al espacio sentidos que articulan las relaciones entre las personas, las ideas y la materialidad. Por lo tanto, la cuestión de la música urbana como arte urbano y como el cruce entre la música y las

ciudades (Cruces, 2004) puede plantearse, no únicamente como el arte que ocurre *en* la ciudad, sino también como el arte que engendra a la ciudad.

Las *Invaziones Sonoras* apelan a la música no únicamente con fines inventivos y creativos, sino también como técnica de captura de la atención (Stiegler, 2002). En este caso la música sirve para acercar y fomentar el contacto a través del reflejo en la subjetividad de los modos de vida en tanto horizontes de experiencia.

La música, como forma de arte se constituye en una herramienta para regenerar y transformar la realidad dada, y desde las *Invaziones Sonoras* se establece como práctica de inclusión para resignificar lugares (Ranciere, 2002). Los potenciales artísticos de la música en las ciudades, por tanto, radican en la posibilidad de redibujar los regímenes de enunciación de lo urbano desde el dominio sonoro escenificado, en la medida en que la música dé voz a lo que antes no se escuchaba, resalte los murmullos ralentizados del encuentro fortuito y las opiniones, y con ello permita dar lugar a nuevos mundos, la música puede reforzar su condición artística.

En este proceso, la música deja de ser un mero instrumento de distracción de la vida convulsionada y contribuye a situaciones de emancipación en las ciudades (Ranciere, 2010). Un movimiento así tiene resonancias con las visiones de los situacionistas sobre las ciudades, al condensar posibilidades de *situaciones* de reinención del mundo habitado. En este sentido, lo que crea la obra musical no es tanto su aporte en términos de las canciones como tales, ni su representación auditiva, sino lo que no es perceptible a los sentidos, pero sí a la sensibilidad.

La acción colectiva como manifestación política

Las acciones desarrolladas por el colectivo son constitutivamente políticas, aunque suelen pasar desapercibidas por los registros de la actividad política institucional: son lo que Salazar denomina *micropolíticas*. Éstas “van más allá de los ámbitos prácticos y teóricos desde donde se concibe lo político, e irradian todo el espectro social, constituyéndose en prácticas con una fuerte apuesta cultural que intentan reconfigurar significados que se posicionan en el campo de lo social cotidiano” (Salazar, 2012, p. 177).

Los significados de la acción colectiva, que para el caso de las *Invaziones Sonoras* se trasladan al espacio de lo público, entendido como el lugar donde la vida en sociedad es posible a través de la construcción de vínculos entre individuos, se constituyen en procesos que buscan implícita o explícitamente controvertir las definiciones de la institucionalidad con respecto a la realidad, tendientes a simplificar la complejidad de los procesos sociales.

Los conciertos itinerantes son una manera de trasgredir los “modos estáticos y reduccionistas de entender la cultura y lo político” (Salazar, 2012, p. 180). De esta manera la política, más allá de comprender la actividad desarrollada por los partidos políticos instalados en el poder y turnados sistemáticamente, también abarca luchas alternas que se libran en otros terrenos, más cercanos al ciudadano del común, adquiriendo dimensiones culturales específicas que reclaman un espacio propio. La cultura se sitúa entonces en un lugar estratégico desde donde se negocia y se disputa la posibilidad de ser, compartir y construir con el otro.

El espacio público visto como campo de práctica y escenario performativo de múltiples expresiones artísticas le permite crecer mancomunadamente al colectivo de INVAZION en la calidad de las funciones que ejecutan. Este avance del músico, del DJ, del fotógrafo y del camarógrafo en la ejecución y manejo de su instrumento o herramienta, está alentado en la continuidad de los procesos, que son fundamentalmente procesos comunitarios, pues no serían exitosos desde el proceder individual, ya que precisan de una relación mutua en tanto la producción del compañero sirve de catapulta o estímulo creativo para la acción subsiguiente, generando el enriquecimiento colectivo, que a la vez se traduce en satisfacción de la labor cumplida, en reafirmación de las identidades y en fortalecimiento de las relaciones entre los miembros.

Es así como las manifestaciones y prácticas musicales de INVAZION, sumadas a las de otros colectivos, gestores de expresiones artísticas embebidas en la cultura *underground*, se convierten en discurso que plasma un sentir colectivo al reclamar algo que la institucionalidad, como representante del ejercicio de la política, no sufre; en este caso la dotación de suficientes compartimentos para conciertos en una ciudad donde la música es el antídoto para cantar y expresar realidades complejas del orden social. De este modo se asume que “la cultura es un recurso de movilización social y política; permite que ciertas prácticas culturales que a lo largo de la historia han sido pensadas como marginales, sean

ahora analizadas como estrategias políticas de grupos, colectivos y movimientos sociales” (Salazar, 2012, p. 178). El ordenamiento social democrático otorga a la política un papel preponderante, pero ésta por sí sola no garantiza plenamente la cantidad de demandas impuestas por la sociedad. La existencia de los colectivos sociales ubicados entre la representación de deseos ciudadanos y las acciones instauradas por las instituciones, se erige como dinamizador de la innovación democrática.

En lo que se refiere a las formas de acción relativas a la vida cotidiana y a la identidad individual, los movimientos contemporáneos se distancian del modelo tradicional de la organización política y asumen una creciente autonomía de los sistemas políticos. Esos movimientos van a ocupar un espacio intermedio, entre lo público y lo privado, de la vida social en el cual se entrelazan necesidades individuales e impulsos de innovación política (Melucci, 1994, p. 121).

Es necesario mencionar que las prácticas generadas por INVAZION no pretenden desconocer la existencia de instancias políticas en materia cultural. Al interior del colectivo existe la concepción de que el arte, en sus múltiples expresiones, debe prevalecer en cualquier contexto. Con respecto al apoyo estatal en la vida cultural de la Ciudad, Luis Fernando Buitrago, miembro fundador del festival, comenta: “Las manifestaciones culturales deben prevalecer con el apoyo del Estado, o a pesar del Estado. Lo que sí es importante, en caso de efectuarse, es la libertad en la ejecución de los procesos” (Entrevista 15/05/2013). Esta afirmación confirma la voluntad del colectivo de hacer alianzas con otros actores y entidades que se dirijan a la construcción mancomunada de una plataforma de difusión para la cultura *underground*, siempre y cuando la incidencia de los mismos no vaya en detrimento de la esencia que dio origen a INVAZION: promover la música *underground* y otras prácticas culturales alternativas ligadas a ella. Y es que un mundo polisémico, diverso y complejo no puede ser reducido a enfoques disciplinarios con pretensiones de homogeneidad, sino todo lo contrario; nos lleva a considerar que el conocimiento de lo social no se puede agotar con una sola perspectiva o punto de vista, es decir, con una sola forma de aceptarlo.

El término *alternativo*, ya de por sí es diciente al sugerir “otra vía”, “otro espacio”, “otra manera de actuar”; y el apelativo de *underground*, que traduce subterráneo, es decir, aquello que emerge “desde abajo”, alude a una suerte de contracultura (consecuencia lógica de la fisura surgida a partir de la forma en que ciertos individuos perciben el sistema y se asumen a sí mismos frente al poder dominante) que propone otras opciones diferentes a la

oferta comercial homogeneizante, impuesta por las élites de las industrias culturales en radio, prensa, televisión y eventos de convocatoria masiva de público. Ello tiene que ver con que el inicio de lo que hoy es INVAZION se haya dado bajo el apelativo de *Festival de Música Independiente*. Aunque el concepto de “independiente” es susceptible de prestarse a confusiones por la interpretación que puede atribuírsele de ruptura con las dinámicas sociopolíticas de interacción, y por considerar esto un sesgo que puede acarrear consecuencias negativas cuando se trata de articularse a otros espacios propicios para experimentar sincronías y articulaciones entre individuos, es necesario aclarar que en la presente investigación, cuando se habla de *independencia* se hace referencia al concepto de *autonomía*, en el proceso creativo de nuevos marcos en los que se puedan desarrollar formas de expresión artística alternativas. En ningún caso pretende negar la articulación de las prácticas de INVAZION a un orden social que constituye su contexto situacional.

El origen del nombre INVAZION y su significado metafórico

El nombre de INVAZION, con Z en lugar de S, tiene un origen anecdótico: cuando buscaron la palabra INVASION para abrir su propio servidor *web* encontraron que ya existía uno con ese nombre. El significado del mismo está ligado a una idea previa al festival que le surgió a Luis Fernando Buitrago, de crear un sello de música independiente. Después de evaluar los costos que ello implicaba, la idea fue mutando hacia un festival de música independiente promocionado desde el espacio público. En ambos casos, el término aludía a una metáfora: invadir la ciudad con música *underground*.

Con respecto al significado del nombre INVAZION comenta su fundador: “La intención era llevar músicos de un sector a otro, darlos a conocer fuera de sus barrios de origen, donde muchos de ellos permanecían confinados. Y eso hemos hecho, procurar un circuito de rotación artística, una invasión sin armas, pero con música” (Entrevista 23/04/2013). Esta opinión, referida al nombre del Festival, permite definir los rasgos de su esencia: la manifestación de un deseo altruista que va más allá de la intención del fundador de promover el material musical que creaba con su propia banda. Éste se extiende hasta involucrar a otros que, al identificarse, lo asumen como propio y se involucran con el propósito de generar nodos de interacción artística. Es así como un hombre puede constituirse en el reflejo de otro, y éste a su vez, de otros. Es así como el Interaccionismo Simbólico se traduce en acción social.

Autogestión clandestina

En sus inicios los miembros del colectivo, apenas en un estado embrionario, decidieron publicitarse desde la clandestinidad utilizando recursos poco convencionales, como el *stencil*, una técnica artística en la que una plantilla con un dibujo recortado es usada para aplicar pintura, lanzándola a través del orificio, logrando un dibujo o palabra con la forma deseada. El resultado es similar al *graffiti*, en la medida en que se plasma sobre una pared o una superficie plana. El primer logo de INVAZION constaba de varias letras, hechas con una tipografía de líneas oblicuas que se entrelazaban formando el nombre. Inicialmente resultó bastante llamativo, pero con el tiempo comprendieron que las personas encontraban difícil la lectura en un primer intento. Un par de años más tarde fue cambiado por uno más legible, con la intención de generar más recordación en el público. Día a día aparecían siluetas en tonos fluorescentes de INVAZION en muros y fachadas de Medellín. La oscuridad y el silencio de una ciudad apaciguada eran el escenario adecuado para grabar el sello de un movimiento cultural urbano en gestación. La sensación de clandestinidad aumentaba con los antifaces utilizados para tal fin. Luis F. Buitrago recuerda:

(...) la publicidad mediante el uso de diseños en *stencil* tenía que ser necesariamente nocturna, pues no está permitido por la ley intervenir las fachadas. Nos pusimos antifaces para documentar un poco lo que ocurría en fotografía y video. Sabíamos el significado de lo que hacíamos, y de algún modo era ir en contra de la ley, era dejar plasmado en las paredes que algo ocurría en contracorriente de lo establecido. (Entrevista 23/04/2013).



Foto 4: Miembro de INVAZION promocionando el festival mediante el uso de *stencil*. Agosto, 2008. Archivo personal.



Foto 5: Locación desde donde se efectuó la INVAZION 002. Casa en Prado Centro. Foto: Lyda Agudelo



Foto 6: Luis Alfonso Buitrago, creador de INVAZION. Foto: Lyda A.



Foto 7: INVAZION 002: DJ Rudolf. Foto Lyda A.



Foto 8: Primer logotipo de INVAZION. Con el tiempo fue reemplazado, pues las personas con frecuencia encontraban difícil su lectura.

Esta manera de crear expectativa constituía en sí un acto creativo, aunque fuera de la ley. La elección de usar antifaces y de refugiarse en la noche para poner su sello en diversas superficies de la ciudad evidenciaba cierta rebeldía romántica, muy propia del movimiento *underground*.

La técnica empleada junto a los símbolos plasmados mediante las láminas de *stencil* y el aerosol de colores fluorescentes buscaban llamar la atención de unos cuantos. Aquellos que lograban descifrar el código compuesto por una tipografía enmarañada y accedían al *blogspot* eran invitados a unirse. Algunos nombres de artistas locales como GladKasuka, Neuma, QK, Dijon Triathlon y Natura comenzaron a aparecer en los *flyers* que promocionaban las *Invaziones Sonoras*.

Los nuevos miembros del Colectivo

Atraídos por el aroma a novedad y disidencia, o por el hecho de conocerse de tiempo atrás, se sumaron al Colectivo algunos profesionales, como la fotógrafa Lyda

Agudelo, quien ha documentado desde entonces los diferentes momentos del festival en imágenes:

Recuerdo que en los inicios de INVAZION, aunque asistía menos gente que ahora, tenía una energía más pura, más del momento, más “performática”. Con el pasar de los años, aunque ha aumentado la cantidad de gente en los toques y se ha visto más presencia del público, la parte del *performance*, en mi concepto, se ha reducido al espacio del concierto (Lyda Agudelo. Entrevista 20/09/2013).

Ello se debe, quizás, al hecho de que a medida que el festival fue contando con el apoyo de entidades públicas, como el Museo de Antioquia y La Biblioteca de Comfenalco, algunos de los conciertos se llevaron a cabo como parte de una programación cultural en los recintos de dichas entidades, quedando así despojados del elemento sorpresa que los caracterizaba.

Sin embargo, las percepciones con respecto a la diferencia entre la intensidad *performática* de las *Invaziones Sonoras*, a través del tiempo, difieren según la mirada subjetiva de unos y otros. Para Santiago Achuri, miembro del colectivo y ex-bajista de *Elíptica*, “las *Invaziones Sonoras* han ido adquiriendo más sustancia; las primeras dos no se caracterizaron precisamente por haber convocado mucho público; fueron acercamientos tímidos mientras nos íbamos puliendo y adquiriendo confianza” (Entrevista 20/09/2013).

En el intercambio de experiencias se fueron incorporando al colectivo INVAZION otros profesionales: Gleiwier Montoya, ingeniero de sistemas, quien a su vez era cofundador de *Musicatosis*, una comunidad virtual cuya finalidad era promocionar artistas locales desde su propio dominio en la Internet; también se integró Jorge Oviedo, especialista en audiovisuales, y José Santamaría, prolífico músico de la escena, con proyectos en solitario como Neuma, integrante de la banda *Panorama* y cofundador de *Series Media*, un *net label* o sello discográfico de música electrónica. El *Gráfico 1* recopila los perfiles de cada uno de los integrantes del Colectivo INVAZION.

Perfil de los integrantes del Colectivo INVAZION		
Nombre:	Especialidad:	Función
Luis Fernando Buitrago “Lucho” (fundador).	Comunicador social, docente universitario, especialista en sonido y grabación de audio, músico (baterista).	Director
Sergio Escobar. “QK” (fundador)	Arquitecto, diseñador, DJ de música electrónica.	Producción logística y diseño de contenidos.
Jose Santamaría. “Neuma”, “Dijon Triathlon”.	Músico, bajista y DJ.	<i>Web Master.</i>
Felipe Isaza.	Diseñador gráfico, guitarrista.	Diseñador de contenidos.
Jorge Oviedo.	Especialista en video y animación, docente universitario.	Contenidos audiovisuales.
Lyda Agudelo.	Fotógrafa profesional.	Registros visuales.
Andrey Castillo.	DJ, especialista en efectos visuales y <i>mapping</i> .	<i>Community Manager</i>
Gleiwer Montoya.	Ingeniero de sistemas.	Asistente de producción.
Santiago Achuri.	Ingeniero de Sistemas, diseñador de páginas <i>web</i> , músico (bajista).	Logística.
Alejandro Cardona.	Estudiante de Gestión Cultural.	<i>Booking.</i>

Gráfico 1.

Como puede observarse, sobresale una gran sensibilidad artística por parte de sus integrantes y la característica, no coincidental, de que la mayoría de ellos hacen música, bien sea como intérpretes de algún instrumento, integrantes de bandas locales, o como DJs.

Desde la multidisciplinariedad, cada uno de ellos ha aportado a la organización del Festival INVAZION nuevos conocimientos, e ideas, produciendo prácticas diversas y contenidos que trascienden al sujeto y se cristalizan como un ente autónomo con múltiples significados, pues la interpretación de la obra, independiente de su formato, depende de la subjetividad del que la aprecia o la escucha (si se trata de una melodía o de una letra). En ese sentido ya no le pertenece más a su creador, puesto que las interpretaciones pueden distar del estímulo y de la situación que les dio origen.

La web y los entramados tecno-sociales: INVAZION virtual

Conocedores de la importancia que representa hoy en día el uso de las tecnologías de la información (TIC), los miembros del colectivo INVAZION incorporaron desde sus inicios el uso de plataformas *web* para interactuar con la comunidad virtual. La primera adaptación se produjo en 2008 con la creación del blog <http://www.invazion1.blogspot.com> desde donde se accedía a la programación de las *Invaziones Sonoras* y posteriormente se editaban videos con el material visual recopilado.

Ello les permitía generar un *feedback* en el cual los visitantes podían comentar sus impresiones acerca de los eventos y acercarse a los creadores con inquietudes y sugerencias. Los integrantes de bandas y colectivos también tenían su espacio para elaborar crónicas acerca de los “toques” y publicar artículos de interés relacionados con el movimiento *underground*.

Posteriormente, la incorporación de nuevas tecnologías permitió la transmisión en vivo, vía *livestreaming* y *podcasting*, de diversos eventos musicales y académicos, ampliando el espectro de espectadores al espacio ilimitado de la *world wide web*, es decir, de la Internet. A partir de 2010 se reemplazó el antiguo *blog* por la página www.invazion.net desde la cual se programan especiales con artistas del género *underground* electrónico, como Rudolf, El Mortal, QK y Magio quienes tienen la oportunidad de tocar un *Dj set* en vivo para los usuarios de la Internet.



Fotos 9 y 10: Muestra de intervención en Tweeter y de la página oficial de INVAZION.

Esta extensión de INVAZION a la plataforma virtual se denomina *El Cuarto de Máquinas*, y su espacio de emisión es los días miércoles, en horas de la noche. Para aquellos que no pueden interactuar en vivo queda la posibilidad de apreciarlo en diferido e

incluso es posible descargarlo a sus reproductores de audio. “La *cibercultura* empieza a ser considerada como un espacio de empoderamiento, construcción, creatividad y comunidad en línea” (Bonilla, 2001, p.9). Con ello se evidencia la importancia que las redes sociales han adquirido con el tiempo para la difusión de las prácticas *Invazoras*. Es así como la influencia del Colectivo se extiende desde el terreno de lo físico, con las *Invaziones Sonoras*, al terreno de lo virtual, donde la capacidad de interacción sobrepasa las fronteras de lo regional para abarcar lo global.

De este modo, las tecnologías digitales constituyen de manera decisiva las formas dominantes tanto de información, comunicación y conocimiento como de investigación, producción, organización y administración de contenidos. Es decir, en la *cibercultura*, además de sistemas materiales y simbólicos, están integrados agentes y prácticas culturales, interacciones y comunicaciones, colectivos y sistemas organizativos, una multiplicidad de contenidos y representaciones simbólicas junto con valores, significados, interpretaciones, legitimaciones, etc. (Rueda, 2008, p. 9).

La creación de esos espacios anuncia que algo ha sido concretado en el orden de lo posible, un acontecimiento que simboliza la apertura de acciones que expresan un recurso que permite apelar a otras condiciones y lugares por donde transita la experiencia y la acción colectiva que, según Rodríguez (2008), se convierten en nuevas formas de capital social y en comunidades de sentido donde las prácticas que en ellas se insertan adquieren dimensiones ilimitadas.

El concepto de independencia en el ámbito *underground*

En una sociedad decadente, el arte, si es veraz, debe reflejar también la decadencia. Y, a menos que quiera quebrantar la fe con su función social, el arte debe mostrar el mundo como algo en continuo cambio y ayudar a cambiarlo.

Ernst Fischer

La necesidad del Arte (2011)

Sea esta la oportunidad para contextualizar el término “independiente” dentro del presente trabajo. Para las personas al frente de INVAZION, el concepto tiene varias perspectivas, que se condensan en la disposición y el uso del tiempo propio para crear, utilizando los recursos disponibles en beneficio del individuo, y, a la vez, del colectivo al cual éste pertenece.

En el ámbito de la creación musical, la independencia se entiende como autonomía en el proceso creativo, pues la música es sentida por su compositor como una fuente de realización cuya fuerza motora es la pasión resultante de la influencia que sobre él ejercen aquellos artistas que admira. Dicha influencia parte de la representación de ideales y anhelos por parte de los íconos que encarnan valores como la constancia, la libertad y la autenticidad. Según Quiña (2012, p. 36), “la independencia parece mostrarse casi en un sentido literal, pues significa para los músicos no depender de grandes empresas editoras, no ver cercenada su libertad en la actividad cultural que realizan, en este caso, de comunicación a través de la música”.

Es algo que está más allá del intercambio trabajo-dinero que predomina en la sociedad capitalista, donde el empleador obtiene la plusvalía derivada del trabajo del empleado, y éste a su vez consigue la paga por generar resultados específicos. Es justo allí donde se produce lo que Adorno (1994) denomina la alienación del individuo, al sentir que el fruto de su trabajo no le pertenece.

En el caso de los colectivos, el trabajo asociativo se da por intereses comunes que van más allá del dinero; aquí el deseo de adquisición es en beneficio del grupo y se traslada al ámbito de la experiencia, pues se trata de la realización de ideales que sin la ayuda de otros no serían posibles, y que en la labor mancomunada toman forma para satisfacción de todos.

Es necesario mencionar que muchos músicos de la escena *underground* de la Ciudad no buscan el beneficio económico en aquello que hacen. Éste no es el motivo principal que los alienta a incursionar en una escena cuya característica más notoria es buscar otras tendencias y formas de definir la realidad que no estén mediadas por la preponderancia del interés en la adquisición monetaria como medidor único de las relaciones sociales. Varios músicos opinaron que si de su *hobbie* dependiera su sustento, el placer de tocar se vería afectado, pues para ellos el valor de sus prácticas está en la capacidad liberadora del acto en sí, mientras que ligarlo al hecho de obtener dividendos económicos impone una presión que despoja al ejercicio de su carácter íntimo y enriquecedor a nivel espiritual. Ello es algo que para ellos, el dinero no puede comprar.

De hecho, muchos músicos realizan inversiones para adquirir instrumentos que les permitan desarrollar una técnica interpretativa mediante la cual sea posible desarrollar

procesos creativos que los faculte para incursionar en géneros y tendencias desde los cuales es posible reflejar el inconformismo frente a ciertos aspectos o imposiciones sociales que pretenden moldear el flujo de la vida. Desde su propia habitación, una persona puede componer una canción que nunca sea repetida, ni se escuche más allá del ámbito de “las cuatro paredes” y aun así puede mejorar su estado anímico.

La música adquiere valor por sí misma, y no en términos de utilidad expresada cuantitativamente en cifras o en cuentas bancarias, sino un valor cualitativo, determinado por la capacidad de expresarse como acto catártico que convierte el drama humano y el hastío en fuerza creadora.

La motivación, cuando no se encuentra incentivada por el dinero, sino que persigue un fin artístico, como en este caso, obedece a una fuerza interior diferente al instinto de supervivencia, más enfocada en la calidad de vida y en la realización del individuo. El dinero “llena la nevera” y permite adquirir ciertos bienes materiales; pero la satisfacción personal llena el alma, fortalece la autoestima y crea imaginarios e identidades afines.

No se afirma con ello que el concepto “independiente” vaya de lleno en contra del sistema; por lo menos no en el caso de INVAZION, que, como se ha visto, es un festival que debe evolucionar y renovarse constantemente si quiere permanecer en la esfera de las prácticas culturales de ciudad, mediadas por estructuras políticas y socioculturales. Se tiene plena consciencia de lo que el sistema es y de cómo funciona, rigiendo el destino de los hombres y de las ciudades en el orden global. Por eso, en vez de pretender combatirlo y negarlo, el Colectivo promotor de INVAZION saca de éste lo que le sirve para fortalecerse.

Como lo expresó Adorno (1988) con respecto a las industrias culturales, es ingenuo pensar que el individuo pueda escapar por completo al sistema del cual es parte, definido por el Estado, los monopolios y el mercado globalizado, quienes controlan todos los aspectos de la vida, llevando a la *alienación* del sujeto, concepto que será abordado en otro capítulo de la presente investigación.

La idea que persiste es la de darle sentido a la existencia, haciendo aquello que constituye el afán de realización, aun cuando para ello haya que crear espacios dentro de la misma ciudad y servirse de herramientas utilizadas por la industria cultural, como la Publicidad. En el proceso de evolución del festival INVAZION se ha entendido que no por

el hecho de representar a la cultura *underground* y las prácticas alternativas se tiene que permanecer necesariamente a la sombra de los procesos de emprendimiento cultural, tan de moda por estos días. Esto puede parecer una contradicción que, más que nada, obedece a una concepción errada del concepto de *underground*, al equipararse al concepto sesgado de *subterráneo*. Como se dijo anteriormente, el movimiento *underground* representa ciertos valores que conducen a la autenticidad en el proceso y a la manera como se hacen las cosas.

Se explicará lo anterior con un par de ejemplos: lo *underground*, representado en este caso por el colectivo INVAZION, toma distancia frente a la tendencia homogeneizante con que opera la industria publicitaria. A cambio, busca sus propias maneras de llegar al *target*, nicho, o público objetivo: recuérdese la técnica del *stencil* en las paredes y fachadas de la ciudad, a manera de códigos cifrados; también el recurso de las nuevas tecnologías para llegar a ciertos sectores de la población, mediante el uso de las redes sociales y de su propia página *web*, la cual constantemente renueva contenidos y pone en circulación el material musical y audiovisual producido en las *Invasiones Sonoras* y demás nódulos creativos anexos al festival. Así se promociona y se consolida, permaneciendo fiel a su esencia.

Por otra parte, lo *underground* marca un distanciamiento frente a las fórmulas repetitivas de la industria musical, donde los artistas son moldeados al antojo de *managers* y grandes sellos discográficos, conocidos como *majors*. Varios artistas *underground* catalogan las dinámicas comerciales de la industria discográfica como *fast food* o “comida rápida”, al aludir simbólicamente a la forma simplista y seriada como son “creados” algunos artistas para posteriormente ser desechados.

Sin embargo, lo anterior no significa que lo *underground* no pueda volverse comercial en un momento dado, o por lo menos incrementar el espectro del público impactado. De hecho, ha ocurrido en innumerables ocasiones en géneros como el hip-hop y el rock. Siempre hay exponentes que llevan el género a otro nivel y se convierten en “estrellas”. Lo *underground* apela a una manera particular de hacer las cosas, según la cual el artista tiene más control sobre el proceso; de ahí que se asuma una tendencia a hacerlas por uno mismo. Es una ideología basada en una forma concreta de proceder, permaneciendo fiel a los valores de libertad de expresión y de carácter contestatario frente a la realidad afrontada, expuestos anteriormente

Para Jesús Andrey Castillo, más conocido como *Z Dey*, quien desde 2011 está involucrado con el proyecto de INVAZION, no sólo como DJ, sino también desde la proyección visual y el *mapping*, lo *independiente* alude a “invertir el tiempo y la energía en cosas que pueden llegar a cambiar maneras de pensar”. (Entrevista 02/10/2013).

Promover el cambio en la forma de pensar está dirigido en dos sentidos: asumir una postura crítica frente a lo dado, y apropiarse del conocimiento que se requiere para cambiar el entorno en aras de la realización personal; es decir, para poder crear y fortalecerse a sí mismo, y con ello a los procesos del trabajo colectivo. Es la acción social llevada a su estado más puro, donde el ideal de realización personal de cada miembro se va cumpliendo en tanto todos avanzan. La evolución o el estancamiento benefician o afectan a todos por igual. Cada uno construye en los otros y viceversa. (Alejandro Dumas lo puso en términos de “uno para todos y todos para uno” en su conocida obra *Los tres mosqueteros*).

Se trata de saber, mediante el trabajo mancomunado y la experiencia adquirida, cuál es el orden de las cosas, cómo funcionan las dinámicas de la cotidianidad, y poder sacar provecho de ellas sin ser excluido y sin perder al transar con actores diversos del medio cultural, dando rienda suelta a la creatividad y a la innovación haciendo aquello que satisface el deseo de crecimiento personal mientras se toca a otros, quienes comparten la misma visión del mundo en una cadena que se extiende y se consolida. En otras palabras, es “hacerle el juego al sistema”, sacando de él el provecho deseado sin quedar atrapado en el proceso.

Eso fue lo que ocurrió con INVAZION y la obtención de la beca en la Primera convocatoria de Apoyos Concertados Artísticos y Culturales del Municipio de Medellín en 2013. Ello repercutió en la posibilidad de incrementar el capital requerido para el funcionamiento del festival -que por ser más robusto hoy requiere más inversión para seguir creciendo- y con ello en el potencial de acción, mejorando las condiciones previas, ganando reconocimiento y permitiendo fortalecer otras facetas como la educativa, de suma importancia en la pervivencia de estos procesos, sin perder la autonomía ni la esencia que le dieron origen y sin ceder un ápice frente a posibles segundas intenciones de quienes están involucrados en los procesos burocráticos, de los cuales se dará cuenta en el próximo capítulo dedicado a las políticas culturales.

Proyecciones hacia el futuro desde el trayecto recorrido

Quizás una de las grandes dificultades que enfrenta la continuidad de estos procesos de anclaje cultural, aparte del asunto presupuestal, es que los funcionarios encargados de administrar ciertas entidades promotoras de cultura son removidos de su cargo tras cada administración, lo que implica que cada tres o cuatro años hay que regresar ante ellos con la idea, exponer los logros alcanzados en años anteriores y depender de la voluntad política de la nueva plana de delegados.

Mientras más se crece más grandes son las responsabilidades adquiridas. Al comienzo se realizaban las *Invaziones Sonoras* y se remataba con una gran fiesta a la cual se invitaban a los artistas que habían hecho parte de las mismas. Hoy en día, con el componente formativo, es necesario pensar el Festival de otra manera. Se requiere hacer una planeación a mediano y largo plazo, formulando contenidos que estén a la altura de lo esperado por los seguidores.

Un gran reto es lograr la continuidad de los procesos a lo largo del año. Aunque la organización del Festival ocupa ocho meses del año, su duración, incluidas las *Invaziones Sonoras*, no supera los tres meses. ¿Qué pasa el resto del año? Para fortalecer el circuito de interacción de bandas es necesario lograr la permanencia a lo largo del año. Sin embargo, es difícil, pues requeriría de un gran presupuesto y de una dedicación de tiempo completo por parte del Colectivo. Ni siquiera el *Festival Altavoz*, organizado por la Alcaldía de Medellín supera seis meses de actividades por año.

La formación de públicos es un reto constante, pues no se trata solamente de atraer asistentes durante las ediciones anuales, se trata de consolidar una relación duradera con ellos. Las redes sociales son una herramienta importante, pero como se mencionó en el ítem anterior, si no hay continuidad a lo largo del año significa que no hay información para compartir con el público durante el cese de actividades. Al respecto es bueno destacar las actividades de *Radio Invazion* y *El cuarto de máquinas*, impulsadas desde la página web www.invazion.net, donde semanalmente participa un artista diferente.

Algo para resaltar de INVAZION es el trabajo asociativo que realiza con otros colectivos. Sin ese trabajo mancomunado no es posible consolidar redes de trabajo que

brinden el peso social necesario para afianzarse, expandir el rango de acción y generar recordación.

Es menester estar siempre abiertos a nuevas ideas que mantengan en marcha el dínamo de la creatividad. Para ello, es necesario mantenerse al tanto de lo que ocurre en el mundo, trascender las fronteras de lo nacional para observar movimientos de vanguardia. Una de las características de los movimientos *underground* es que siempre están buscando la manera de ampliar el espectro de acción sin apelar a fórmulas recurrentes. La “cibercultura” es un vínculo con otras manifestaciones y dinámicas en constante movimiento.

Un factor clave de consolidación es permanecer fiel a la esencia que dio origen al Festival. El apoyo por parte de ciertas entidades es importante, pero más importante aún es elegir bien con quién se quiere trabajar. En el juego del mecenazgo o el patrocinio siempre se da algo a cambio; se trata de determinar de antemano qué es lo negociable y qué no lo es.

CAPÍTULO II

INVAZION EN EL CONTEXTO DE LAS POLÍTICAS CULTURALES

Introducción

El presente capítulo indaga sobre las políticas públicas en materia de cultura en torno a dos perspectivas complementarias entre sí, aunque diametralmente opuestas: la primera, desde la plataforma política del Estado, el Ministerio de Cultura e instituciones afines, como encargados de formular, coordinar y ejecutar las *políticas culturales*; la segunda, desde la Ciudadanía, y más concretamente desde el caso de INVAZION como receptores beneficiarios de la normativa cultural, al tiempo que sujetos activos en la difusión de manifestaciones artísticas alternativas.

Para ubicar la situación en contexto, se describe la estructura del *Sistema Nacional de Cultura*, entidad rectora de las *políticas culturales* en el país, para entender su funcionamiento y el de las instancias que lo componen, tanto a nivel nacional, como departamental y municipal. Posteriormente, se aborda el concepto de *política cultural* a partir de las múltiples definiciones acuñadas por teóricos de las ciencias sociales durante los últimos años, y se genera un diálogo entre la normativa cultural existente, como

evidencia del modo en que el Estado promueve la cultura, y las prácticas culturales *underground* inherentes al Festival INVAZION. Finalmente, se contrastan los hallazgos en materia de legislación cultural con la experiencia que al respecto ha acumulado el Festival a lo largo de seis años de existencia como eslabón del circuito de espacios culturales abiertos a la cultura alternativa local.

Conceptos clave: Política pública, política cultural, industrias culturales.

El Sistema Nacional de Cultura

La legislación cultural colombiana, tanto a nivel nacional, como departamental y municipal se encuentra articulada dentro del *Sistema Nacional de Cultura* (Título IV de la Ley General de Cultura, Ley 397 de 1997) en sus diferentes instancias, procesos y espacios. Esta entidad fue creada como estrategia de organización y participación del sector cultural, que involucra a todas las instancias públicas, privadas y de carácter mixto, instancias y organizaciones comunitarias, creadores, gestores, espacios de participación ciudadana y comunidad cultural en general. A través del principio de *descentralización*, empodera a las entidades regionales y locales para la potenciación, la inclusión y la participación de todas las franjas de la población, permitiéndoles autonomía en la administración pública de la cultura, para lo cual pueden crear sus propios tributos y administrar su propio presupuesto.

El *Sistema Nacional de Cultura* está definido legalmente como:

Conjunto de instancias y procesos de desarrollo institucional, planificación e información articulados entre sí, que posibilitan el desarrollo cultural y el acceso de la comunidad a los bienes y servicios culturales, según los principios de descentralización, participación y autonomía (Colombia, Congreso de la República, 1997).

Las *instancias* son las responsables de la formulación, la ejecución y el seguimiento de las políticas y de los planes de cultura en sus ámbitos nacional, departamental y municipal. La instancia nacional es el Ministerio de Cultura; en los ámbitos departamental y distrital son los Fondos Mixtos de Cultura y las dependencias o entidades departamentales y distritales encargadas de la gestión pública de la cultura; en el ámbito municipal son las dependencias o entidades municipales, los entes descentralizados o las organizaciones culturales.

Los *procesos* son las acciones que enriquecen, potencian, transforman y divulgan el ámbito cultural, observando criterios democráticos, participativos y multiculturales. Dentro de los procesos del Sistema Nacional de Cultura se destacan:

- *El desarrollo y el fortalecimiento institucional.* Fomentan y promueven la cooperación desde el punto de vista organizativo, administrativo, financiero y programático entre las instancias encargadas de coordinar y ejecutar programas.
- *De planificación.* Se orientan a la formulación de los planes territoriales de cultura y del Plan Nacional de Cultura y su integración a los planes de desarrollo. En general, debe propender por la coherencia y la congruencia entre las políticas y los planes culturales emitidos en los ámbitos tanto nacional como territorial.
- *De financiación.* Identifican y canalizan los recursos públicos y privados nacionales, territoriales e internacionales para la ejecución de los programas y los proyectos.

Los *espacios* son los que posibilitan y promueven la participación y el diálogo entre el Estado y la sociedad civil. Tienen la función de asesorar a las instancias en sus diferentes ámbitos, en lo relacionado con la formulación y la ejecución de las políticas y la planificación de los procesos culturales. Entre los espacios del ámbito nacional están: El Consejo Nacional de Cultura, El Consejo de Medios de Comunicación Ciudadanos y los Consejos Nacionales de las Artes y la Cultura.

Conceptualización de las políticas culturales

Antes de entrar a conceptualizar las *políticas culturales* es prudente comenzar con lo que se concibe por *política pública*. Para Pallares (1988, p.141), *las políticas públicas* se entienden como “el conjunto de actividades de las instituciones de gobierno, actuando directamente o a través de agentes, y que van dirigidas a tener una influencia determinada sobre la vida de los ciudadanos”. Su finalidad es “ordenar conductas y generar acciones para garantizar derechos” (Jaramillo y Bravo 2008, p. 4).

Según el *Manual de gestión y emprendimiento para el desarrollo local a través de la cultura* (2012), las *políticas culturales*, al igual que el concepto de *cultura*, tienen diversas interpretaciones, muchas de ellas tan amplias y totalizantes que a veces dificultan

su aplicación práctica. Un ejemplo de esta diversidad es la generosa gama de definiciones que se presentan a manera de ejemplos en el *Compendio de Políticas Culturales*, publicado por el Ministerio de Cultura en 2010.

Revisando el concepto de *política cultural*, se destacan las siguientes definiciones:

Entendemos por *políticas culturales* el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o transformación social (García Canclini, 1987, p. 26).

La *política cultural* constituye una ciencia de la organización de las estructuras culturales y generalmente es entendida como un programa de intervenciones realizadas por el Estado, instituciones civiles, entidades privadas o grupos comunitarios con el objetivo de satisfacer las necesidades culturales de la población y promover el desarrollo de sus representaciones simbólicas (Coelho, 2000, p. 292).

Interpretamos la *política cultural* como el proceso generado cuando diferentes conjuntos de actores políticos, marcados por, y encarnando prácticas y significados culturales diferentes, entran en conflicto. Esta definición de *política cultural* asume que las prácticas y los significados —particularmente aquellos teorizados como marginales, opositivos, minoritarios, residuales, emergentes, alternativos y disidentes, entre otros, todos éstos concebidos en relación con un orden cultural dominante— pueden ser la fuente de procesos que deben ser aceptados como políticos (Escobar, Álvarez y Dagnino, 2001, pp. 25-26).

Las *políticas culturales* son los soportes institucionales que canalizan tanto la creatividad estética como los estilos colectivos de vida. La política cultural se encarna en guías para la acción, sistemáticas y regulatorias, que adoptan las instituciones a fin de alcanzar sus metas (Miller y Yúdice, 2002, p.11).

Defino como *política cultural* la movilización de la cultura llevada a cabo por diferentes tipos de agentes -el Estado, los movimientos sociales, las industrias culturales, instituciones tales como museos u organizaciones turísticas, asociaciones de artistas y otros- con fines de transformación estética, organizacional, política, económica y social (Ochoa, 2003, p. 20).

Según la UNESCO, las políticas culturales son el conjunto de principios operativos, de prácticas y de procedimientos de gestión administrativa o financiera, de intervención o de no intervención, que deben servir de base a la acción del Estado, tendiente a la satisfacción de ciertas necesidades culturales de la comunidad, mediante el empleo óptimo de todos los recursos humanos y materiales de los que dispone una sociedad determinada (Farah, 2005, p.29).

Ciertos aspectos comunes, dentro de las definiciones citadas, permiten entender las *políticas culturales* como enunciados que buscan la movilización del Estado y de la sociedad para obtener determinados fines de carácter cultural. Como cualquier otra política pública, las *políticas culturales* deben tener como mínimo dos características:

- 1) Ser un conjunto de postulados y definiciones que orienten y definan la acción del Estado.
- 2) Ser resultado de un proceso de concertación con los ciudadanos involucrados.

Ley General de Cultura (Ley 397 de 1997)

La Ley que implementa la creación del Ministerio de Cultura desarrolla los artículos 70 y 71 de la Constitución Política y dicta las normas sobre fomentos y estímulos a la cultura:

ARTICULO 70 (Reglamentado por la Ley 1675 de 2013). El Estado tiene el deber de promover y fomentar el acceso a la cultura de todos los colombianos en igualdad de oportunidades, por medio de la educación permanente y la enseñanza científica, técnica, artística y profesional en todas las etapas del proceso de creación de la identidad nacional.

La cultura, en sus diversas manifestaciones es fundamento de la nacionalidad. El Estado reconoce la igualdad y dignidad de todas las personas que conviven en el país. El Estado promoverá la investigación, la ciencia, el desarrollo y la difusión de los valores culturales de la Nación.

ARTICULO 71 La búsqueda del conocimiento y la expresión artística son libres. Los planes de desarrollo económico y social incluirán el fomento a las ciencias y, en general, a la cultura. El Estado creará incentivos para personas e instituciones que desarrollen y fomenten la ciencia y la tecnología y las demás manifestaciones culturales, y ofrecerá estímulos especiales a personas e instituciones que ejerzan estas actividades.

El Artículo 1 de la Ley 397 define la cultura como “el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”. Señala además que “la cultura, en sus diversas manifestaciones, es fundamento de la *nacionalidad* y actividad propia de la sociedad colombiana en su conjunto, como proceso generado individual y

colectivamente por los colombianos. Dichas manifestaciones constituyen parte integral de la *identidad* colombiana”.

Desde estos postulados se observa, a lo largo de la normativa cultural colombiana, la alusión a términos debatidos como “nacionalidad” e “identidad”, que se han transformado con el tiempo debido a la desterritorialización que hoy es posible gracias al uso de las tecnologías de la información. Nótese en el párrafo anterior cómo “las diversas manifestaciones” de la cultura, pasan a fortalecer los conceptos de “nacionalidad” e “identidad colombiana”. Es la homogeneización de lo heterogéneo desde el discurso del Estado. Al respecto, escribe Martín-Barbero (2002, p. 8):

Hasta hace muy poco, decir identidad era hablar de raíces, de raigambre, territorio, y de tiempo largo, de memoria simbólicamente densa. De eso y solamente de eso estaba hecha la identidad. Pero decir identidad hoy implica también –si no queremos condenarla al limbo de una tradición desconectada de las mutaciones perceptivas y expresivas del presente- hablar de redes, y de flujos, de migraciones y movibilidades, de instantaneidad y desanclaje.

Promover las diversas prácticas culturales en torno a la construcción de conceptos singulares como “identidad” y “nacionalidad” resulta contradictorio e incluso excluyente para aquellos que, como muchos jóvenes colombianos, no se ven reflejados en una “identidad nacional”; su espectro identitario va más allá del territorio-nación y se ubica en diversos confines de la aldea global. Lo más acertado sería reconocer, desde la formulación de la Ley, la diversidad como reflejo de *identidades*, en plural, como resultado de referentes simbólicos que determinan el sentido de pertenencia a algo y a alguien.

Por supuesto hablar de *identidades* en la posmodernidad supone admitir que con el acceso masivo a la información dicha construcción puede nutrirse de múltiples ingredientes que no necesariamente se limitan a un territorio geográfico, sino que abarcan el terreno ilimitado de lo virtual. El sustrato identitario de un individuo ya no se limita a las fronteras de la nación a la cual pertenece; se compone de un poco de cada cosa que, en la búsqueda cotidiana, pasa a ser parte integral de su cosmovisión: una afición por el *comic* japonés, el gusto por el *heavy metal* escandinavo, la cocina peruana y la literatura inglesa pueden habitar un mismo cuerpo.

La *identidad nacional* se halla hoy doblemente des-ubicada: pues de un lado la globalización disminuye el peso de los territorios y los acontecimientos fundadores que *telurizaban* y *esencializaban* lo nacional, y de otro la renovación de lo local redefine de la idea misma de

nación. Mirada desde la cultura-mundo, la nacional aparece provinciana y cargada de lastres estatistas y paternalistas. Mirada desde la diversidad de las culturas locales, la nacional equivale a homogenización centralista y acartonamiento oficialista. Hoy las identidades nacionales son cada vez más multilingüísticas y transterritoriales; se construyen no sólo de las diferencias entre culturas desarrolladas separadamente, sino mediante las desiguales apropiaciones y combinaciones que los diversos grupos hacen de elementos de distintas sociedades y de la suya propia (Martín-Barbero, 2002, p. 10)

Esta disyuntiva entre la terminología utilizada en la ley, y las transformaciones a nivel global con implicaciones en lo local dejan en evidencia un problema con respecto a la formulación y a la aplicación de la normativa cultural: la rápida evolución de algunos fenómenos culturales en relación con la lenta transformación legislativa.

En Colombia se ha creado un lenguaje de ambigüedades complejas en el ámbito de las políticas culturales: por un lado, pareciera abrirse el panorama a nuevas formas de concepción de políticas culturales desde el ámbito del Estado; pero, por otro, no se realizan las transformaciones de las estructuras políticas de Estado que exige el asumir la cultura como ámbito de acción renovadora (Martín-Barbero y Ochoa 2001, p.114).

Esta incongruencia entre la concepción de la política y la falta de condiciones que garanticen resultados esperados coincide con el modelo de *política pública contingente* que considera los procesos de implementación como “procesos contingentes, es decir, difícilmente previsible” (Mayntz, 1983, citado por Roth, 2002, p. 120).

Retomando lo formulado en la *Ley General de Cultura*, el numeral 3 del Artículo 1 estipula: “El Estado impulsará y estimulará los procesos, proyectos y actividades culturales en un marco de reconocimiento y respeto por la diversidad y variedad cultural de la Nación colombiana”. Posteriormente, en el numeral 8, marca la directriz que se hará visible en el resto de la legislación tendiente a promover e incentivar la cultura: “El desarrollo económico y social deberá articularse estrechamente con el desarrollo cultural, científico y tecnológico. Los recursos públicos invertidos en actividades culturales tendrán, para todos los efectos legales, el carácter de gasto público social”.

Desde este acápite, quedan ligados indisolublemente para el Estado, los términos de *cultura y economía*: las prácticas culturales deben explotar su potencial tangible e intangible para volverse autosostenibles, productivas y contribuir de paso al desarrollo de la Nación.

Esta manera de concebir la cultura desde un modelo de *gestión empresarial* está vinculada con una visión mercantilista de la cultura, ligado a las Industrias Culturales. La cultura es, desde este modelo, vista como una serie de productos y servicios mercantiles que pueden generar plusvalía y están sujetos a la lógica del comercio. Esto obliga a emplear estrategias encaminadas a buscar nichos de mercado, generar públicos potenciales, conseguir financiamientos y realizar proyectos redituables, tanto para los emprendedores, como para sus inversionistas.

Para Coelho (2000), el ámbito de la gestión artística está ligada a una herencia iluminista y sociologista que ha marcado la historia de las políticas culturales y que es altamente visible en el énfasis de un lenguaje mercadotécnico o empresarial que cada vez enmarca más la justificación de su implementación. La Ley General de Cultura, en su Título IV, “De la gestión cultural”, señala al Sistema Nacional de Cultura como el camino para la construcción de una política cultural nacional actual, que constituye una estrategia privilegiada para que las regiones y los diversos sectores culturales participen en el Consejo Nacional de Cultura, órgano asesor del Ministerio de Cultura para la formulación de las políticas culturales participativas y concertadas.

Para el fomento a los procesos de creación y gestión se incluyen estrategias como la reglamentación del Fondo Mixto Nacional y la Ley de Incentivos Tributarios (Ley 1429 de 2010), lo que estimulará la inversión en cultura por parte de las empresas privadas, otorgando beneficios para aquellas que decidan llevarla a cabo. La norma contempla convocatorias de becas y premios que serán divulgadas a lo largo y ancho del país.

La profesionalización del campo de la gestión cultural en sintonía con la tendencia iluminista de la cual habla Coelho, entendida como ilustración, tiende a mirar lo cultural “sólo como recurso, es decir, como algo cuya movilización se puede justificar sólo si logra resultados en términos sociales, políticos o económicos” (Ochoa, 2003, p. 94).

Surgimiento de la tensión entre lo no comercial y la industria cultural

Lo anterior supone un dilema para INVAZION, pues si bien su realización tiene un impacto en el ámbito de lo social y un carácter político desde la acepción griega del término relativa al ordenamiento de la ciudad y su relación con los asuntos del ciudadano, en

cuestión de réditos económicos el panorama es más complejo. Esto se debe a que el Festival busca promover precisamente aquellas prácticas musicales y artísticas alejadas de los circuitos comerciales, y situadas en el campo de lo *alternativo/underground*.

Lo cierto es que hay artistas a los cuales no les interesa volverse comerciales, ni incursionar en el mercado, lo cual es respetable. Ello es reflejo de cómo cada quien se proyecta en el mundo de la música; así como hay artistas que desean convertirse en luminarias del espectáculo, hay quienes prefieren el carácter íntimo de la música para sí mismos o para un círculo reducido, sin ingresar al complejo entramado de la industria fonográfica.

DJ QK, quien además de hacer música electrónica es arquitecto y diseñador de interiores, opina al respecto: “para mí la música es un escape, una forma de expresión. Y aunque consiga algo de plata tocando en algunos bares, no la veo como un negocio, ni tampoco quiero imponerle esa carga.”(Entrevista 30/10/ 2013).

Como se enunció en el capítulo anterior, varios artistas del género están de acuerdo en afirmar que si su subsistencia dependiera de la música, seguramente no sería tan agradable, pues a partir del momento en que ésta se convierte en un medio para adquirir dinero en contraprestación, su esencia se ve alterada. Es preciso aclarar que la gran mayoría de músicos que han pasado por INVAZION son profesionales de otras ramas: Comunicación social, Arquitectura, Periodismo, Antropología, Ciencias políticas, Comunicación audiovisual, Psicología, etc. Su sustento económico viene de su profesión, y la música es un canal de escape al sinnúmero de “tentáculos” que posee el sistema para atrapar al individuo. Dejar que la música *underground* sucumba a los vaivenes del marketing comercial implicaría para muchos, caer en la trampa y supondría, de paso, una contradicción. Si se mira en torno al fortalecimiento de la escena *underground*, una salida posible está en proyectarse más allá del territorio de la Ciudad o la Nación. Sin salirse de su nicho de interés, la clave está en abarcar el mercado *underground* de otros países y regiones. Pero, ¿cómo hacerlo sin acudir al poder de las multinacionales?

Con el desarrollo en la última década de la *cibercultura*, muchos artistas ven su futuro musical en el espacio ilimitado del espectro virtual, lejos de la manipulación ejercida por *managers*, productores y disqueras. El *sector musical* dentro de las *industrias del*

espectáculo tiene una cadena de valor que, de entrada, supone para el artista contar con un andamiaje y un equipo tras de sí que le permita consolidar su obra o, por lo menos, llevarla a las audiencias. Con el desarrollo de *software* especializado, fácilmente adquirible, ese proceso se ve reducido y cualquiera puede producir a bajo costo una obra musical desde la comodidad de su cuarto, sin la intervención de agentes externos y teniendo como límite único la creatividad. Esta forma de concebir la música, bastante expandido hoy en día alrededor del mundo, ha sumido en la crisis a varios estudios y disqueras.

Cadena de valor del sector musical

Formación	Creación	Producción	Distribución	Exhibición	Consumo
<i>Academia de música</i> (forma al músico).	<i>Compositor.</i> (hace la canción)	<i>Productor logístico.</i> (coordina la producción de conciertos y la producción discográfica).	<i>Manager.</i> (realiza las venta de discos, <i>merchandising</i> y <i>shows</i> en vivo).	<i>Teatros, venues, cadenas radiales y medios de comunicación en general.</i> (exhiben los conciertos).	<i>Validación (Público).</i>

Gráfico 2

La mayoría de músicos *alternativos* o *underground* no cuentan con estos medios, pero gracias a las facilidades que brindan las nuevas tecnologías, simplifican el proceso, desde la creación, pasando por la producción, hasta la distribución. La exhibición se realiza en espacios destinados para tal fin, como el festival INVAZION.

A continuación se efectúa un seguimiento de aquellas políticas que podrían estar en sintonía con la propuesta que plantea INVAZION, y hacerla viable desde la normativa estatal.

Plan Nacional de Música para la Convivencia

Dentro del entramado de políticas culturales entre las cuales puede suscribirse la propuesta de INVAZION llama la atención el *Plan Nacional de Música para la Convivencia* (en adelante PNMC), formulado desde 2002, que reconoce las necesidades de promover la expresión musical individual y colectiva como factor de construcción de ciudadanía, y de favorecer la sostenibilidad del campo musical a través de la inversión pública continuada y de la articulación de actores.

Planteado como una estrategia del Gobierno Nacional para fortalecer la convivencia y los valores desde el Plan Nacional de Desarrollo “Hacia un Estado Comunitario”, se

promueve la música como elemento fortalecedor del concepto de ciudadanía, estandarte de los valores y agente de la convivencia.

De entrada se evidencia el uso de la música como herramienta de discurso político, lo cual la limita como forma de expresión artística al revestirla de una carga simbólica diferente de la que le da origen. El epíteto de *música para la convivencia*, que resalta en el nombre mismo del plan supone una reflexión planteada desde un interrogante: ¿por qué no promover la música por el sólo hecho de fortalecer la escena musical del país, los circuitos de circulación y la red de intercambios de trabajo asociativo entre los diferentes eslabones del sector artístico-musical, para que genere el peso social suficiente para soportar el embate que trae consigo la apertura de mercados? El ligarla a la promoción de valores, como fundamento de la identidad nacional y la convivencia, nos sitúa, como se observó anteriormente al examinar la *Ley 397*, en un escenario ambiguo, abierto a múltiples interpretaciones e interrogantes.

¿Cuáles son los valores de la sociedad actual? Según Pinilla (2011, p. 90), “los valores sociales están directamente relacionados con la convivencia, con el encuentro y el compartir con los otros”. En contraste, Vargas Llosa (2012) opina que el primer lugar en la tabla de valores vigente lo ocupa el entretenimiento, y por ende, convertir esa natural propensión a “pasarla bien” en un valor supremo, si bien entendible como escape momentáneo del individuo, trae consecuencias inesperadas: la banalización de la cultura, la generalización de la frivolidad.

La cosificación de lo simbólico en bienes y servicios tanto a nivel nacional como transnacional es lo que se conoce como industria cultural, donde la música se circunscribe mediante la *Ley 1493*, o *Ley del Espectáculo Público*, al campo de las *artes escénicas*, compartiendo escenario con el teatro, la danza, el circo, la magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación. El objetivo de dicha ley es “fomentar y regular la industria del espectáculo público de las artes escénicas, así como democratizar la producción e innovación local, diversificar la oferta de bienes y servicios, aumentar la competitividad y la generación de flujos económicos”.

El PNMC resalta que la música, en tanto producto (objeto o servicio), es un hecho económico que entra a circular en una estructura económica determinada. Sin embargo, el plan reconoce una falencia en pro de dicho propósito:

[...] aunque el país posee una riqueza de creación y producción musical tanto para las prácticas empíricas como académicas, no se han logrado consolidar proyectos productivos como fuerzas de mercado. En muchos municipios y departamentos la actividad musical se mantiene como una práctica espontánea valorada utilitariamente por instituciones y comunidades como factor de integración y entretenimiento. Así, las prácticas musicales pueden ser subvaloradas social y políticamente, desconociendo la importancia de éstas desde el punto de vista profesional y económico, y su importancia en la articulación de movimientos sociales (Plan Nacional de Música, 2012, p. 10).

Y admite que:

La circulación de la actividad musical en los municipios se orienta a la programación de eventos y a la proliferación de escenarios. Sin embargo, no existe una conciencia clara de la importancia de visibilizar la diversidad de procesos de creación e interpretación como mecanismo de fortalecimiento para los artistas. Esto evidencia un vacío de comprensión y de política pública acerca del alcance de la divulgación y circulación de la música. (Ibid. p. 17).

Así las cosas, formalizar el sector de la música representa un reto mayúsculo para el Estado. De acuerdo con el seguimiento hecho desde el *Área de Música* a los Festivales concertados con el Ministerio de Cultura, se observa que los eventos más generalizados son los festivales y la mayoría se han ido reduciendo a la modalidad de concurso, limitando las posibilidades de participación y divulgación, y generando una competitividad entre artistas que desemboca en prácticas desleales que van en contravía del objetivo democratizador.

También se evidencia que existen dificultades en la organización, en las finanzas y en la sistematización informativa para planear y evaluar trayectoria, participantes, públicos e impactos. Sumado a ello, contrasta el bajo número de espacios de divulgación para algunas expresiones de música empírica y contemporánea, que son precisamente de las cuales se ocupa INVAZION, con respecto al exceso de eventos y oportunidades de divulgación para músicas vigentes en circuitos comerciales. De acuerdo con la información recopilada por el *Área de Música*, de 370 Festivales registrados, 68 de ellos son de música vallenata, frente a uno de rajaleña y uno bianual de música contemporánea (Ministerio de Cultura, Equipo Economía y Cultura, 2003, pp.83-105).

Para Miñana (1997, p. 58), “los eventos relacionados con las músicas populares tradicionales por lo general no conciben las músicas como expresiones dinámicas e históricas, sino que establecen modelos rígidos y estáticos en sus reglamentos que contradicen los procesos culturales y esquematizan las formas expresivas”.

Han pasado 12 años desde la puesta en marcha del PNMC y aun el país no tiene una cartografía que dé cuenta de la actividad musical, estructurada por géneros y tendencias. Adicionalmente, se repiten las fallas citadas anteriormente en cuanto al manejo de la terminología empleada en los programas y en la normativa, la cual suscita ambigüedades. El nombre del festival no especifica con claridad qué tipos de música comprende y apoya. Al leerse *Plan Nacional de Música para la Convivencia* resulta lícito asumir e interpretar que todas las músicas del país tienen cabida, incluso aquellas que se nutren de ritmos y técnicas que desbordan los territorios físicos y virtuales de la Nación.

Sin embargo, dicha impresión resulta engañosa. Aunque no se clarifique en ningún apartado del texto que lo ratifica, el PNMC no incluye manifestaciones musicales como la música electrónica, el hip hop, el reggae y el hard-rock, acaso porque dichas tendencias no reflejan los fundamentos de una *nacionalidad*, enarbolada como ideal desde el discurso del Estado. La música alternativa o *underground* no tienen espacio en el PNMC por más que presenten composiciones propias de artistas y colectivos locales, pues el origen de estas tendencias se ubica usualmente en tierras europeas o anglosajonas.

Es comprensible que el PNMC le dé prelación a los ritmos y géneros propios de las diversas regiones del país, pero sería pertinente aclarar, con las consecuencias que esto acarrea para un *proceso* que se dice democrático, quiénes están adentro y quiénes quedan excluidos desde su formulación. Una prueba de lo expresado anteriormente es el *set-list* de artistas invitados a conmemorar los diez años de puesta en vigencia del PNMC; a juzgar por los géneros representados queda claro cuál es la tendencia del festival: una que privilegia las músicas autóctonas, aborígenes y afrocolombianas.

Se evidencia también la exclusión, al observar las dotaciones de instrumentos musicales que el Ministerio de Cultura entrega a fundaciones culturales y escuelas de diversas regiones del país. No se encuentran allí guitarras eléctricas, ni tornamesas o sintetizadores; éstos son reemplazados por violines, trombones, clarinetes, gaitas y tambores. El reconocimiento de sólo algunos géneros musicales supone, por lógica, la sustracción de otros. Y no es que esto esté mal, siempre y cuando se aclare desde la formulación inicial. El no hacerlo crea la falsa impresión de que el PNMC es incluyente y

acoge a todas las manifestaciones musicales que se den en el territorio, pues, independientemente de sus raíces, le sirven a los individuos, músicos y artistas, como medio de expresión para recantar desde las vivencias y simbolismos que constituyen su cotidianidad.

Las incidencias se expanden a largos sectores de la población. La no inclusión de géneros *underground*, como los mencionados anteriormente, deja por fuera también a todos los artistas y al público que se identifica con lo no convencional. Aquí surge la dicotomía entre lo comercial y lo no comercial articulada a la normativa cultural y al interés del Estado de incorporar las *artes escénicas* al flujo económico de las industrias culturales. Queda en entredicho el carácter democrático de los programas jalonados desde la institucionalidad y la situación incómoda en que se sitúan los géneros musicales alternativos.

Para corroborar esta falencia del Plan, están las declaraciones de su director (inducción del curso de Emprendimiento, Medellín, 22/06/2013), quien en una de las jornadas de capacitación del *Programa de Emprendimiento Cultural para el Desarrollo Local 2013*, organizado por el Ministerio de Cultura, el SENA y la Universidad de Antioquia, respondió a una de las preguntas del público presente, reconociendo que el interés prevalente del PNMC ha sido promocionar a los artistas representantes de *géneros populares, o músicas tradicionales*, como también se denominan, y que efectivamente constituía una falencia el que no se tuvieran en cuenta los *ritmos alternativos* ejecutados en su mayoría por artistas jóvenes.

Por lo mencionado anteriormente, se infiere que el PNMC no es un espacio de acción para INVAZION y viceversa. Por una parte, el Festival no tendría cabida en la dinámica del Plan, y por otro, el público que se ve atraído por coros, sinfónicas, tunas y comparsas no es el que comparte nicho con la música *underground*.

Desafíos de las políticas culturales: el dilema entre lo escrito y la práctica

Más allá de los preceptos teóricos y conceptuales, la participación del Estado en la cultura ha generado reservas entre creadores y ciudadanos con respecto a su pertinencia. “Se

estima que la cultura es creación e innovación, experiencia de la libertad y capacidad crítica, que pueden ser coartadas por la intromisión del Estado” (Rey, 2010, p. 31).

Si la cultura es, como describe Bauman (2002), a la vez la norma y su transgresión, es de esperar que la intervención que el Estado haga sobre la misma sea respetuosa del contexto en el cual se desarrolla y facilitadora de los procesos que allí se dan, tal como lo estipula la Ley. Ir más allá puede traer repercusiones nefastas para las regiones y las prácticas culturales. Si no media un diálogo constante, si no hay una comprensión de los diversos contextos para ejecutar políticas que dialoguen con las comunidades y se decidan en consenso, éstas no encajarán en el lenguaje afiligranado de las sociedades.

Según García Canclini (1987, p. 26), “las políticas culturales no crean cultura, pero favorecen o perjudican las condiciones de su comunicación. Si están a cargo de especialistas pueden ayudar a no confundir el valor con el precio, ni la libre comunicación entre culturas con el comercio sin aduanas”. En efecto, el desarrollo de las políticas culturales en Colombia ha estado a cargo de un graneado grupo de especialistas: nombres como Germán Rey, Martha Elena Bravo, Adelaida Jaramillo y Juan Luis Mejía han aparecido durante lustros en las portadas de planes de desarrollo cultural departamentales, municipales y en obras destinadas a “pensar” el destino de la cultura. Pero las dificultades que enfrenta Colombia en materia de políticas culturales son más complejas que el mero hecho de contar con profesionales capacitados para la formulación de las mismas; su punto de partida se da en la institucionalidad:

Como advirtieron García Márquez y otros, se han exacerbado las prácticas clientelistas. Con la creación del Ministerio, el clientelismo se ha consolidado como uno de los ámbitos de definición en la repartición de cargos y asignación de presupuestos en el campo de la cultura. En otras palabras, se ha redefinido la relación entre *cultura política* y *política cultural* en el marco del estado (Ochoa, 2003, p. 18).

Al respecto, Martín-Barbero (2010, p. 61) opina: “No podemos hoy, y menos en Colombia, hablar de *política cultural* sin una renovación radical de la *cultura política*”. El tema de la *cultura política*, entendida como la manera en que los ciudadanos y las instituciones asumen la democracia, es recurrente en el discurso de diversos autores especializados en *política cultural*, como George Yúdice, Ochoa Gautier y Marta Elena Bravo, entre otros.

Como se planteó anteriormente, una de las condiciones fundamentales para que las políticas públicas, y en este caso las culturales, resulten efectivas, es que partan de un proceso de concertación con los ciudadanos involucrados: “en la contemporaneidad los problemas públicos y las políticas públicas son de incumbencia tanto de la sociedad civil como de políticos y burócratas” (Parsons, 2009, p. 36).

Para que el círculo de la gestión política sea efectiva, es necesario el compromiso y la veeduría de la ciudadanía en los procesos de ejecución y cumplimiento de los programas instaurados; este apersonamiento en pro del bienestar colectivo en la política es lo que Robert Putnam (1993) denomina en su obra *Making Democracy Work*, como “capital social”.

Según Boix y Posner (2000, p. 160), los ciudadanos participativos repercuten en gobiernos regionales eficientes en su funcionamiento interno, creativos en sus iniciativas políticas y efectivos en la ejecución de las mismas; son comunidades ricas en *capital social*. Por otra parte, las pautas débiles de compromiso ciudadano suelen ir acompañadas de gobiernos regionales corruptos e ineficientes. Lo anterior se ve reflejado por el *Consejo Nacional de Política Económica y Social*, a través de su documento CONPES 3162, donde manifiesta que “el sector cultural se ha caracterizado por una gran dispersión y una enorme dificultad para coordinarse y pensar a largo plazo, lo que refleja un débil crecimiento y una dificultad para capitalizar socialmente los procesos culturales”. En correlación, Ochoa (1999) habla de la coexistencia de prácticas personalistas y clientelistas en las dimensiones administrativas del Estado con nuevos modos de establecer la relación entre cultura y comunicación.

Ante este sombrío panorama, surge la necesidad de pensar en alternativas encaminadas a fortalecer el sector de la cultura. Una posible solución tiene que pasar, necesariamente por la formación de los gestores acerca de los temas inherentes a las prácticas culturales, y la manera como el Estado la interviene. Es fundamental promover la participación y la concertación con los diversos sectores de la población, organizaciones e instituciones en los temas que los afecten o en los cuales tengan algún tipo de incidencia. Así mismo, es necesario generar mecanismos permanentes de evaluación, control y seguimiento que permitan la presentación de rendiciones de cuentas o informes de veeduría

ciudadana para la comunidad y las instituciones con las que se establezcan alianzas estratégicas.

La obtención de La Primera Convocatoria de Apoyos Concertados Artísticos y Culturales de Medellín como forma de legitimación política: El fruto de la constancia

Como se observó en el primer capítulo, el crecimiento de INVAZION ha sido constante desde 2008, año de su creación, hasta la fecha. Desde la primera intervención simbólica del espacio público en la plazoleta de Carlos E. Restrepo a cargo de los cuatro integrantes de la banda de electro-rock *Elíptica*, ante unos cuantos transeúntes desprevenidos, han desfilado por el Festival un sinnúmero de artistas y colectivos musicales independientes.

Con el paso del tiempo se han corregido errores en la formulación del festival, producto de la inexperiencia, y se ha hecho evidente la necesidad de profesionalizar la labor del gestor cultural para optimizar los recursos, técnicos y humanos, y minimizar los riesgos propios del sector. Estos avances le han permitido al colectivo encargado de ejecutar INVAZION realizar avances notables dentro del ejercicio de la promoción cultural.

Según el *Manual de herramientas para la gestión cultural pública* del Ministerio de Cultura (2013, p.12-13), dentro de las grandes dificultades para una gestión cultural exitosa sobresalen:

La falta de un auténtico ejercicio de la política y la democracia, lo cual conduce a la politiquería, el clientelismo y la corrupción.

La escasa o nula madurez en procesos de concertación y participación comunitaria, expresada en apatía, individualismo y sectarismo.

El nulo o bajo nivel de organización y participación de la comunidad en los procesos que tienen que ver con su propio desarrollo.

La falta o el inadecuado uso de procesos y canales de información y comunicación.

La poca calidad del trabajo de quienes lideran las labores culturales por falta de adecuación de su perfil a las funciones que deben realizar.

El uso inadecuado de los recursos financieros que se poseen y la carencia de recursos suficientes.

Como se puede apreciar, todos y cada uno de los factores mencionados están ligados al hecho de que los encargados de jalonar los procesos de promoción cultural no poseen una adecuada formación en gestión cultural que les permita sacar adelante proyectos viables de largo aliento. En el universo de relaciones posibles planteadas desde la cotidianidad, unas falencias pueden repercutir o estar asociadas con la agudización de otras:

Tomando como ejemplo la primera dificultad planteada, se infiere que la politiquería, el clientelismo y la corrupción están asociadas a la *cultura política* de la nación, caracterizada poco el poco compromiso de la ciudadanía en su función participativa y veedora de los procesos democráticos.

El colectivo de profesionales de INVAZION ha entendido que es mediante el trabajo asociativo que puede lograrse el peso social necesario para estructurar un proyecto sólido en el cual cada parte contribuye con aquello que sabe hacer para la consecución de un objetivo común. Esta función no se limita a los miembros del equipo; es necesario buscar alianzas en mercados alternos que dinamicen el circuito de interacciones para potenciar los resultados.

Fue así como INVAZION resultó ganador, en 2013, de LA PRIMERA CONVOCATORIA DE APOYOS CONCERTADOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES DE MEDELLÍN, en la línea de *Actividades artísticas y culturales de duración limitada*.

Este incentivo le permitió a sus organizadores ejecutar el Festival sin las presiones económicas de otras ediciones, dando cumplimiento al objetivo planteado de “integrar, a través de la música, diferentes espacios y comunidades juveniles por medio de un encuentro multidisciplinario en torno a nuevas tendencias musicales, tecnológicas y audiovisuales que se toman espacios y entornos singulares de la ciudad de Medellín” (documento de la convocatoria).

A pesar del tiempo transcurrido y de los logros alcanzados es claro que el objetivo primordial que motivó esa primera INVAZION no ha cambiado: integrar a través de la

música. Integrar al artista con otros artistas y con el público; consolidar los canales por donde fluye el sustrato identitario de los individuos; reconocerse mutuamente con el otro desde la multidisciplinariedad, entendida como el trabajo en equipo, aprovechando las habilidades de cada quien para construir algo más grande y sólido que la mera capacidad de producción individual.

Hoy INVAZION abarca una perspectiva que integra las artes visuales y la música con un componente educativo representado en talleres y charlas que abordan temas varios como la producción musical y audiovisual, nuevas técnicas de mezcla para DJs, creación de videoclips y experiencias exitosas de negocios relacionadas con el quehacer musical desde sus diferentes facetas.

De esta forma, la pregunta “¿qué le queda al individuo que asiste a la programación de INVAZION?” encuentra respuesta más allá del mero disfrute sensorial que brinda la música en un concierto, lo cual es importante, y se ve representada en la adquisición de un conocimiento que cada asistente puede reproducir en la cotidianidad para su propio disfrute y realización.

Si se tiene en cuenta que para la edición de 2013 se planeó llegar a 8.000 beneficiarios (datos de la convocatoria), cuyos rangos de edad se sitúan principalmente entre los 22 y los 35 de edad, puede inferirse que su radio de acción comienza a llamar la atención de las nuevas generaciones, al tiempo que consolida su público base.

El asunto de la formación de públicos es un tema complicado cuando se habla de tendencias *underground*, independientes o alternativas, pues se trata de una escena en formación. Si bien Medellín fue considerada la ciudad rockera de Colombia en los 90, es cierto que esta tendencia fue disminuyendo con el pasar de los años ante el incremento en la oferta, por parte del mercado y de las grandes disqueras, denominadas *majors*, de otros géneros más comerciales. Sin embargo, para quienes visitan los lugares de música alternativa de la ciudad, es claro que hay muchos artistas locales trabajando en propuestas de calidad. “Medellín se está perfilando con varios colectivos (...), es bueno que haya vías alternas donde se puedan construir otras dinámicas: música para la calle, música discotequera, música ambiental, música experimental” (Goes, artista *underground* de Medellín. Entrevista 22/10/13).

Con plataformas como INVAZION se fortalece el circuito artístico de la música *underground*, pues la generación de espacios para el intercambio de experiencias y productos (tangibles e intangibles), sumado al manejo de la técnica de creación y producción musical que hoy es posible gracias al libre acceso de *software*, incrementa el potencial de los artistas.

A diferencia de décadas anteriores, hoy no se requiere de representantes, ni de disqueras para realizar una grabación de calidad y ponerla a circular a nivel mundial. Desde una *laptop*, y en la comodidad del hogar, cualquier persona puede componer una canción y montarla en sitios *web* como *YouTube* o *Sound Cloud*, para ponerla a consideración de la comunidad virtual.

Al tanto de esta realidad, los organizadores de INVAZION propusieron como eje temático para 2013 el trabajo colaborativo en torno a usos y aplicaciones de la tecnología digital en diferentes artes, como el video, la fotografía y el diseño aplicados a la industria musical. Esto significa producción artística desde todos los flancos, en un espectro de posibilidades ilimitado.

Es en esta manera renovada de concebir el arte, en sus múltiples facetas, que los artistas pueden elegir qué camino tomar en la construcción de un proyecto de vida, al margen de manipulaciones mediáticas de las instituciones y del capitalismo, asumiendo que “la actividad política por excelencia es la acción, y es la que construye un orden que mantiene unidas a las personas. Acción y discurso que visibilizan lo plural en lo público y que constituyen sociedades” (Arendt 1997, p. 45).

Para terminar, y concerniente a la manera como se perciben desde INVAZION las políticas culturales del Estado, con su marcada tendencia a incorporar la cultura dentro de las industrias culturales y, por ende, a la economía de mercados globalizados, es necesario decir que se valoran los programas de estímulos y otros tendientes a capacitar a los artistas, colectivos y comunidades en torno a temas de emprendimiento cultural. Sin embargo, es claro que el desarrollo cultural no puede depender del paternalismo estatal, pues su apoyo es fluctuante e incierto, hoy está, mañana no. Por ende, es necesario tomar conciencia de la importancia de profesionalizar las prácticas de la gestión cultural para poder superar las dificultades antes planteadas y generar procesos idóneos, consensuados, viables y de calidad.

Se reconoce también que INVAZION es un eslabón dentro del circuito de prácticas musicales independientes-alternativas. Su fortaleza radica en el trabajo asociativo con artistas y colectivos quienes ya conocen su trayectoria y lo valoran. Para el músico Federico Goes (Entrevista 22/10/13), “lo bacano de INVAZION es que nos está abriendo una plataforma, (...) nos hace falta organizarnos, no necesariamente en torno a la música, puede ser pintura, puede ser fotografía, puede ser cualquier ámbito artístico”.

Magio, DJ participante, opina que “INVAZION ha hecho un proceso muy importante en la ciudad, rescatando lugares para hacer intervenciones musicales, visuales y se ha convertido ahora en un espacio donde la gente puede estar tranquila y compartir la música” (Entrevista 22/10/2013).

Son ya seis años de ediciones ininterrumpidas. El camino transitado hace suponer que vendrán diez, quince, y más. Aquello que inició como una inquietud compartida por unos cuantos, se ha convertido en todo un proceso que convoca a la comunidad de la Ciudad en torno a la música y a actividades formativas. Eso es lo que INVAZION tiene para dar. Para sus creadores y miembros del colectivo INVAZION, la retribución principal se centra en la madurez adquirida como equipo durante el proceso, y en la satisfacción de ver cómo mediante la acción colectiva se van realizando también los ideales de cada uno como persona.

CAPÍTULO III
ESPACIO PÚBLICO Y DERECHO A LA CIUDAD
El aporte del Festival INVAZION en la construcción de la ciudad deseada

El derecho a la ciudad

La ciudad y el entorno urbano son el intento más exitoso del ser humano de rehacer el mundo en el que vive de acuerdo con el deseo más íntimo de su corazón. Pero si la ciudad es el mundo que el ser humano ha creado, es también el mundo en el que, a partir de ahora, está condenado a vivir. Así pues, indirectamente y sin un sentido nítido de la naturaleza de su tarea, al hacer ciudad, el ser humano se ha rehecho a sí mismo.

Robert E. Park (1999, p. 110)
La ciudad como laboratorio social

El planteamiento anterior, concebido por Park hace más de 45 años, retoma hoy, como nunca, su importancia a manera de reflexión. La ciudad de Medellín ha crecido hasta desbordarse, y su proyección a una década, hacia el primer cuarto de siglo, resulta incierta. Si la urbe y sus habitantes son una unidad en constante transformación, es urgente pensar acerca de la ciudad que desean sus habitantes, o visto del otro lado, en la clase de habitantes que necesita la ciudad de cara a la reinvencción radical de las relaciones sociales en su estructura espacial.

Una sociedad sostenible proyectada hacia el futuro, no sólo en lo concerniente al desempeño económico, sino como ecosistema integrado por un conjunto de organismos con su medio físico, es aquella que presta atención a la calidad de vida de sus habitantes y a la ciudad como escenario desde el cual se teje el entramado de interacciones entre iguales, esas mismas que de lo “micro” a lo “macro” constituyen la realidad social. Las prácticas culturales promovidas por INVAZION van encaminadas a reivindicar el deseo de Lefebvre (1968, 3ª ed. 2009, p. 108) cuando afirmaba que “el derecho a la ciudad no puede concebirse como el simple derecho de visita o de regreso a las ciudades tradicionales. Puede formularse solamente como derecho a la *vida urbana*, transformada, renovada”.

El denominado *derecho a la ciudad* es un concepto que remonta sus orígenes a la década de los 60 del siglo pasado, como postulado de defensa del movimiento obrero en

Francia. Sin embargo, a partir de los años 90, organizaciones civiles y foros internacionales en América Latina han retomado los planteamientos propuestos por el sociólogo Henri Lefebvre.

El derecho a la ciudad no se trata de un derecho natural, ni siquiera contractual (Lefebvre, 1976 p.18). Significa el derecho de todos los ciudadanos a figurar en todas las redes y circuitos de comunicación, de información, de intercambios; todo lo cual depende de una propiedad esencial del espacio urbano: la centralidad. Ese derecho, proclama la crisis inevitable de los centros basados en la segregación; significa la reconstitución de una unidad espacio-temporal, de una unión, sin eliminar las confrontaciones y las luchas. Su vinculación con la presente investigación se da en la medida en que los miembros del colectivo INVAZION, mediante su accionar, reclaman *de facto* una ciudad que no esté restringida solo a las dinámicas capitalistas, donde el éxito y la felicidad se miden en función de la capacidad adquisitiva de los individuos, convirtiendo la dinámica social en una carrera sin sentido, donde los empleados, públicos y privados, son apiñados en pequeñas oficinas, unos frente a otros, sin dejar el menor espacio a la privacidad. En palabras de Hilde (2007, p. 315), “éste es un mundo en el que la ética neoliberal de un intenso individualismo posesivo y su correspondiente retirada política de las formas de acción colectiva se convierte en el modelo de la socialización humana”.

La ciudad de Medellín, ese gran pulpo que se extiende y serpentea, más allá de lo previsto, sobre una topografía irregular, es una mole desbordada que “se transforma a grandes saltos”. Aquél que pose su mirada sobre algunas de las comunas de la periferia montañosa podrá advertir en qué punto termina la ciudad planeada en sus comienzos, para dar paso a los asentamientos de invasión de desplazados del campo y la violencia.

Ésta es una ciudad de enormes contrastes: galardonada en 2013 por el Wall Street Journal con el premio a la más innovadora del mundo, es también “la ciudad más desigual de Colombia, y una de las mayores en América Latina, según un informe de la inequidad urbana realizado por ONU-Hábitat” (El Colombiano, 2 de marzo de 2014, p. 24). Las décadas de conflicto armado entre los años 80 y 90 del siglo XX dejaron una marca que pese a los esfuerzos de administraciones pasadas, perduran hasta hoy. A finales de ese siglo Juan Luis Mejía describía a Medellín como una ciudad “signada por el dolor; una urbe sin urbanidad, una ciudad sin ciudadanos” (1997, p.64).

La denominada “ciudad de la eterna primavera”, de clima privilegiado y vegetación abundante, es la misma de altos índices de contaminación atmosférica y acústica. Desde las primeras horas de cada mañana se puede apreciar, en dirección al Centro, un “domo” de *smog* causado en gran medida por el incremento desmedido y no regulado del parque automotor que emplea “el diesel más contaminante del mundo” (Zuluaga, 2007), en relación con un crecimiento incipiente de la malla vial que convierte el asunto de la movilidad en un indicador negativo de la calidad de vida de los antioqueños.

La dotación de espacio público en metros cuadrados por habitante en Medellín, está en 3.3 metros cuadrados por habitante, cuando los estándares internacionales recomiendan 15 metros por cada uno. Así las cosas, no convencen los eufemismos para esquivar una realidad que se torna en incertidumbre para algunos, en “lo oculto” para otros, y en tema tabú para la Administración Pública.

Para David Harvey (2012, p. 16) “la calidad de la vida urbana se ha convertido en una mercancía, como la ciudad misma, en un mundo en el que el consumismo, el turismo, las industrias culturales y las basadas en el conocimiento se han convertido en aspectos esenciales de la economía política urbana”. Esta frase evidencia cómo la influencia del consumismo se instala en todas las esferas de la vida del hombre posmoderno, atrapándolo en el remolino asfixiante de dinámicas impuestas por el sistema capitalista. El *derecho a la ciudad* busca revertir esas dinámicas, abriéndole un margen de acción al hombre sobre su propio destino, promoviendo la inclusión social de toda la ciudadanía y estimulando estilos de vida activos liderados por las comunidades. Infortunadamente, el deterioro o la ausencia de los espacios de ciudad, principalmente de los espacios públicos, interfieren con su apropiación, uso y disfrute. La incorporación de los mismos como escenario, por el contrario, es fuente inagotable de intercambios vivenciales al ser asumidos de manera sensible por el sujeto como espacios articulados al grupo social en que se inscriben. No es simplemente el derecho de acceso a lo que ya existe, sino el derecho a cambiar las condiciones de lo dado a partir de nuestros anhelos más profundos manifestados en la acción social. El derecho a rehacernos a nosotros mismos creando un entorno urbano cualitativamente diferente es, según Lefebvre (1976), el máspreciado de todos los derechos humanos.

El espacio de ciudad o espacio urbano, más que una manifestación físico-material aislada, es ante todo una expresión social: “El espacio es un producto material en relación con otros productos materiales —incluida la gente— que participan en relaciones sociales determinadas históricamente y que asignan al espacio una forma, una función y un significado social” (Castells, 1997, 48). Al respecto, Pierre Bourdieu plantea: “El espacio social tiende a reproducirse, de manera más o menos deformada, en el espacio físico, en una determinada combinación de los agentes y las propiedades.” (1999, p. 61). En este sentido, la forma urbana es un producto socio-cultural concreto, una disposición social con dimensiones económicas y políticas específicas, que le permiten o niegan al individuo hacer unos usos y apropiaciones de lo que para Bourdieu podría ser el *habitus*. Este concepto plantea la dicotomía entre lo objetivo y lo subjetivo, resultante de la posición que ocupan los sujetos dentro de la estructura social y de la asimilación o incorporación que éstos hacen de dicho orden. Los *habitus* son entonces “las estructuras sociales objetivas construidas en dinámicas históricas y las estructuras sociales interiorizadas, incorporadas por los individuos en forma de esquemas de percepción, valoración, pensamiento y acción” (Rizo, 2012, p.53).

Estas condiciones constituyen la base para la configuración de los estilos de vida. El espacio público se representa en los escenarios públicos de la ciudad, los cuales, en teoría, hacen parte de los derechos ciudadanos aportantes a la calidad de vida de sus habitantes. Los espacios urbanos de carácter público se constituyen como lugares de significación individual o colectiva, en escenarios de lo político, de esparcimiento y recreo, donde las posibilidades del ocio, la recreación, el desplazamiento y la vida comunitaria adquieren sentido y logran expresar en la vida cotidiana de las personas, ciertas prácticas y estilos de vida. Estas formas de apropiación plantean importantes aspectos en la relación *espacio físico-espacio social*, en la que median razones y lógicas tanto de tipo intrapersonal como sociocultural.

Lo anterior, situado en el contexto sociocultural de Medellín, permite entender un poco más la complejidad del sinnúmero de subjetividades e intrincados laberintos de las relaciones posibles en una urbe que se construye, como muchas tantas en la posmodernidad, con moles de cemento, bajo cielos de *smog*; entre la alegría y el miedo, la esperanza y la desesperación.

Las relaciones que el hombre establece con el espacio que habita en uso de su *derecho a la ciudad*, se traducen en sentido de identidad del habitante con el lugar y con el otro. Las prácticas promovidas por INVAZION invitan a vivir la ciudad a través de la música y otras manifestaciones artísticas, adoptando el espacio público como sitio de encuentro y esparcimiento. El carácter itinerante de sus intervenciones son una forma de lectura secuencial de un conjunto de espacios que se reconocen y que definen una forma de territorialidad (que los animales marcan y que los hombres reconocen por la forma) por los contrastes y por el contexto histórico como *hábitat* propicio para el ejercicio del ser.

La ciudad en sí, lo que sucede en su longitud, lo que se da en el espacio público en general, es una función de la relación transversal que penetra los lotes urbanos y que simple pero certeramente, a través de un elemento llamado acera, muro, pared o fachada, establece reglas diferentes de comportamiento que corresponden a la apropiación y a la definición de ese mismo espacio.

El abordaje de los contornos urbanos, desde la manifestación artística, crea una atmósfera aglutinante que permite percibir la ciudad de otro modo. Hace un llamado a los individuos para que se detengan por un momento y aprecien lo desconocido. Para aquél que va de prisa, es un estímulo que, si bien no alcanza a desviarlo del ritmo frenético impuesto por sus responsabilidades adquiridas, por lo menos sí capta su atención por un momento, insuflando un aire de novedad en la monotonía de sus días. En algunos transeúntes no tan apretados por el curso del reloj y las agendas copadas, se produce un cierto encantamiento que de momento está dado por la puesta en escena y significación del espacio público como escenario por los artistas. Ese punto de inflexión entre lo que Simmel denomina la actitud *blasé*, entendida como un “escudo protector” manifestado por el individuo en la indiferencia frente a los estímulos provenientes del entorno, y el quiebre de guardia producido por la curiosidad de algo nuevo, agradable e inofensivo, es un hecho de satisfacción para el colectivo artístico.

Otra intención de las *Invaziones Sonoras*, aparte de promover la música de la escena *underground* consiste en transmitir un mensaje cifrado que no va dirigido a todo el mundo. Aquél que lo descifra es bienvenido a unirse, pues al hacerlo evidencia una sensibilidad especial, una apertura que le permite entrar en contacto y adoptar para su disfrute aquella música calificada por algunos transeúntes como rara o desconocida. Los conciertos

itinerantes son promovidos por el colectivo INVAZION desde diversas zonas de la Ciudad como una forma de aproximar a los artistas a ella, la cual los ve emerger como parte suya y como agentes de un cambio positivo.

Si bien para Lefebvre (1976) la cotidianidad es el gran instrumento del Estado y del Sistema para mantener y reconducir las relaciones sociales de producción hacia el consumo dirigido, que día a día empuja a los individuos hacia la alienación, existe un margen de acción en el cual el hombre aún puede experimentar vivencias de libertad.

Esa réplica permanente de las formas de producción alienantes es de algún modo rota en su continuidad por el *performance musical*, surgido de forma imprevista en el momento de transición entre una obligación y otra que se produce en el desplazamiento entre lugares a través del espacio público. Ese encuentro furtivo entre la música y el peatón marca el comienzo de una reflexión para algunos, de una pausa en la dinámica del Sistema para propiciar una *apertura* que le permita al sujeto entender que *allí afuera* hay algo más. Al respecto, Lefebvre (1976, p. 251) escribió a manera de alternativa: “Creo en la capacidad del pensamiento teórico y conceptual para no mantenerse en los límites del modo de producción como totalidad, de transgredir por medio del pensamiento que abrirá el camino a la ruptura real”.

La idea de *apertura* se corresponde con el planteamiento de la realidad como proceso y exige que el objeto, a partir y a través del cual se explica algo, se considere siempre abierto a la constante transformación de sus referentes empíricos. “La idea de movimiento en que descansa la noción de apertura se relaciona con el “cómo es” de lo real y con el “cómo es posible darse” de lo real (...), lo que proporciona una perspectiva para el análisis del presente y el futuro” (Zemelman, 1987, p. 66).

El espacio público es entonces el lugar de las relaciones de lo dado y lo posible, el que potencia y permite la participación, el encuentro, los intercambios y las experiencias, las interacciones sociales, la construcción de ciudadanía, el disfrute, las expresiones recreativas de ocio y de tiempo libre: es el espacio “significativo” que para ser significado debe ser habitado.

Habitar, para el individuo o para el grupo, es *apropiarse* de algo. Apropiarse no es tener en propiedad, sino hacer su obra, modelarla, formarla, poner el sello propio. Habitar es apropiarse un espacio (...) el conflicto entre apropiación y constreñimiento es perpetuo a todos los niveles, y los interesados lo resuelven en otro plano, el de lo imaginario” (Lefebvre, 1971, p. 210).

El espacio del habitar son gestos, recorridos, cuerpo y memoria, símbolos y sentidos, contradicciones y conflictos entre deseos y necesidades, etc. Es tiempo cercado en un espacio (Lefebvre, 1976, p. 187) y para Zemelman (1998), “el espacio es el tiempo atrapado por la lógica del caminante, que es el constante desafío de constituir relaciones o conocimiento”. Así, Lefebvre comienza a explicitar la problemática del espacio en una línea *metafilosófica*, vinculada a su teoría de lo urbano y a la temática de la sociedad global. En principio, se trata del espacio “vivido”, en correlación estrecha con la práctica social, es decir, se trata de la “espacialidad”. El espacio estaría compuesto por lo urbano, que se expresa en los problemas de crecimiento de la ciudad, y lo cotidiano, como ámbito de la alienación, de la sociedad burocrática de consumo dirigido. Ello evidencia una disputa de sentidos de la experiencia urbana; conviven la “espectacularización” urbana de los intereses dominantes con los aprendizajes, conquistas y luchas ciudadanas. Para lograr otra urbanidad posible, una *apertura* sería el estudio de tendencias contra-hegemónicas; reconocer cada gesto de lucha por la afirmación de sujetos sociales autónomos: en palabras de Milton Santos, sería una cartografía del *hombre lento*.

La alienación, como hecho social vivido por el individuo, hace que lo que aparece como interior no sea sino lo exterior investido y disfrazado, y, por ende, legitimado.

Muchas veces nos encontramos bloqueados ante nuestra propia sociedad por una serie de contradicciones que no sabemos cómo resolver. No es un problema solamente personal, sino que nos ocurre a muchos por el ambiente social en que nos movemos. Sólo en contadas ocasiones se ven muestras de revuelta y movilización que traducen un malestar de fondo que se concreta en iniciativas ciudadanas (Villasante, 2002, p.2).

La apropiación del espacio público ejecutada por el colectivo INVAZION es una práctica social en movimiento que, unida a las gestionadas por otros colectivos, adquiere peso social. Se trata de tomar consciencia de la importancia que tiene el que los individuos se constituyan en sujetos históricos, capaces de lograr un cambio en el orden colectivo que contribuya a hacer de la ciudad un lugar más habitable y propicio para la interacción y el disfrute humano.

El sujeto como constructor de realidades

“Sin sujetos distintos no tenemos ciudadanos, tenemos regimientos”.

Jesús Martín-Barbero

La ciudad no está completa sin aquellos que la habitan; entre ambos se constituye un binomio, como dos piezas de un rompecabezas que se complementan. Ésta constituye el *hábitat* del hombre civilizado, donde él ha desarrollado la filosofía y la ciencia que lo han convertido en un ser racional y sofisticado.

Sin embargo, las dinámicas sociales del mundo posmoderno dictadas por el capitalismo han traído como consecuencia “el conflicto entre el individuo (naturalmente libre) y la sociedad (esencialmente coactiva)” (Park, 1999, p. 18), conducente al surgimiento de un nuevo tipo social: *el hombre indolente* (Ibíd. p 18). Hoy somos testigos de la reducción de los valores cualitativos a valores cuantitativos.

La mentalidad del hombre de ciudad, desde la perspectiva de Simmel (1986), se ve sometida permanentemente a una sobre-estimulación de su conciencia, ocasionada por la sucesión de impresiones nuevas, variables y aceleradas que genera en la psique una saturación ante la cual sólo es posible escapar mediante mecanismos como la reserva, la indiferencia y la antipatía latente.

Basta salir a caminar por las calles de Medellín, entrar a un supermercado, o usar el transporte público para percibir el distanciamiento entre los individuos que la habitan. En los barrios de clases media y alta es altamente probable que los vecinos no se conozcan entre sí, y mientras menos ocurra, tanto mejor, pues desconocer al otro y resultar desapercibido resulta más cómodo en la Metrópoli actual, que invertir tiempo en los encuentros casuales dictados por la cotidianidad. Salvo casos esporádicos de intercambios furtivos, es posible notar que las personas acostumbran evitar el contacto visual con sus semejantes, cerrando toda posibilidad a un acercamiento espontáneo.

Las causas de ello pueden variar, o ser la sumatoria de factores diversos: el miedo, como fruto de la inseguridad creciente; la sobresaturación de responsabilidades, preocupaciones y asuntos pendientes; o las secuelas de una educación, impartida desde el

hogar y la escuela, que siempre ha enseñado a “no hablar con extraños” y a desconfiar del prójimo como mecanismo de defensa. “Esta desafección metropolitana hace de ese espacio (la ciudad) un paisaje abocetado de tipos solitarios y hastiados, náufragos de las aceras, cuya proximidad espacial no se traduce en proximidad social, anímica y moral”. (Park, 1999, p. 18).

En este contexto, tendiente a la deshumanización surge la propuesta planteada por los miembros del colectivo de INVAZION, la cual, como ha sido expuesto en capítulos anteriores, busca propiciar un intercambio artístico entre músicos y creativos de múltiples manifestaciones de la escena *underground*, con una audiencia que se haya contenida en la muchedumbre fluctuante de individuos que se desplazan con rumbo desconocido por el espacio público de la Ciudad.

Pero más allá de ese momento efímero adornado por la música y la imagen, lo que se busca como valor agregado es propiciar un instante en el cual sea posible para el individuo bajar la guardia y cruzar la mirada con los otros, algo tan simple y necesario que sin embargo ocurre cada vez en menor medida debido a las múltiples imposiciones dictadas por el ritmo de vida demencial que impone el sistema en las urbes.

Ya se ha hablado del *derecho a la ciudad* que reclaman los miembros del colectivo INVAZION desde sus intervenciones en el espacio público. Es el momento de detenerse a reflexionar sobre la responsabilidad del individuo como artífice de la ciudad de sus deseos: este ciudadano comprometido que se articula dentro de lo que un pensador como Zemelman ha optado por llamar el *sujeto histórico*, que no se limita a una instancia pasiva, meramente contemplativa de lo que ocurre a su alrededor, sino que resuelve el dilema entre el hombre de pensamiento y el hombre de acción, generando las condiciones y mecanismos para un cambio posible desde la acción social.

Para ello es necesario prestar especial atención a la dimensión subjetiva de los actores sociales en el contexto actual de las ciudades. Ello implica romper con un paradigma: “dejar de lado el eclipsamiento que del sujeto hicieron los análisis histórico y social clásicos, desde enfoques de las ciencias sociales, como las distintas versiones del estructuralismo y el funcionalismo, orientados hacia el polo de la objetividad y la racionalidad explicativa” (Zemelman, 1992, p.12).

Nuevos discursos y teorías han generado nuevas perspectivas epistemológicas y propuestas metodológicas que reivindican el polo subjetivo de los procesos sociales y de la acción colectiva. El individuo consciente y reflexivo, respecto de sus construcciones sociales se vislumbra hoy como protagonista activo de la realidad social y de las dinámicas del momento histórico. La realidad, según Zemelman, es histórica porque ella es un “campo de acciones alternativas capaces de crear realidades” (Zemelman, 1992, p.13).

Al concebir la sociedad como una construcción abierta, compleja, cambiante e indeterminada, en la que coexisten diversos planos espaciales y temporales, Zemelman destaca que la articulación entre lo dado y lo posible, entre memoria y futuro, entre historia y política sólo es comprensible desde la perspectiva de la subjetividad y los sujetos sociales, en cuanto conforman un horizonte en el que confluyen los diferentes planos de la realidad social.

El empeño del hombre para construirse como sujeto buscador de entornos y transgresor de límites es esencial para alcanzar espacios de conciencia y de experiencia más vastos, que le permitan apropiarse de nuevos horizontes. Así, la tensión entre la conformidad con lo dado y la “necesidad de realidad”, entendida como escape a la alienación, se resuelve mediante la acción derivada de la voluntad de cambio y de la conciencia activa acerca del papel del individuo dentro de la sociedad.

Este sujeto fundador y activo que requiere la sociedad,

(...) puede romper con lo evidente porque anima las formas del lenguaje. Es el que resiste las inercias y el que atraviesa hacia lo inédito en la búsqueda de nuevas significaciones, y que, por lo mismo, necesita de un lenguaje abierto a lo nuevo. Es el lenguaje de la mente utópica, cuyo contenido es la incorporación de lo constituyente, en vez de quedarse atrapado en lo ya producido. El sujeto cuyo movimiento interno está inspirado por la conciencia del darse incesante del mundo (Zemelman, 1992, p.49).

En este proceso de construcción de subjetividad, se plantea que el desafío consiste en recuperar la historia a través de una objetivación del sujeto, con base en la ampliación de la conciencia de su historicidad y de su ubicación desde lo utópico, para escapar de los bloqueos que siempre impone el poder. Esto es, procurar transformar la historia en conciencia trascendental, y la conciencia en necesidad de prácticas.

El propósito consiste en “recuperar el pensamiento del hombre desde su misma aventura, rompiendo con todo lo sólido que proporciona la memoria sobre lo que se ha

acumulado para volver más atrás, hasta sus raíces” (Zemelman, 1998, p.7), y así descubrir cómo la historia oculta los desafíos bloqueando la mirada y mutilando la imaginación, arrojando al individuo con el manto de la inercia. La recuperación de esta aventura que obliga a trascender la realidad objetual, dada en una exigencia del horizonte que encarna el desafío de asumir la voluntad de construir, y a la vez, de estar en la historia, para forjar los ámbitos de sentido en cuyos cauces hay que ver las conductas y las experiencias, como formas de responder al desafío de cómo el hombre transforma su época en experiencia.

El ser humano se relaciona con el mundo que lo rodea en una interacción simbólica permanente, enriquecida en el uso de múltiples lenguajes. Mientras más amplia es su capacidad de descifrar simbologías, mayor es su criterio para interpretar la realidad dada y, por ende, más firme la posición que asume para alterarla y moldearla de acuerdo a sus ideales. Lo anterior exige elaborar formas de razonamiento que ayuden a afrontar la realidad para poder responder a la urgencia de construir el futuro. El desarrollo de esta argumentación rescata al individuo en toda su complejidad de experiencias y de mundos que convergen en su subjetividad, su “mundo de vida”, así como también salva el sentido que toma la historia como experiencia. Los desafíos que implica revelar la multidimensionalidad que reviste el esfuerzo del hombre por construir su realidad suponen la coexistencia de “discursos” que conforman la capacidad del hombre para ser sujeto histórico. Por eso mismo, el conocimiento social desde la experiencia tiene que incorporarse más allá de sus especializaciones, en dos ámbitos fundamentales: la constitución de la subjetividad social y la articulación de formas discursivas constructoras de relaciones de conocimientos diferentes, aunque complementarios, que busquen una apropiación más inclusiva de la realidad, en cuanto ésta implique la construcción de sentidos.

De lo que se trata es de recuperar la idea de que la visión integrada de la realidad se manifiesta en una visión trascendente de la vida diaria, que orienta a los hombres para poder moverse de acuerdo con proyectos de vida, individuales y compartidos, según los cuales se impulsan las prácticas sociales que construyen la realidad histórica. Es lo que Zemelman (1996) entiende por *conciencia histórica de lo cotidiano*.

Es precisamente en la subjetividad y en los sujetos donde confluyen y se reelaboran tanto los factores estructurales de la vida social -sean éstos económicos, políticos, sociales o culturales- como los procesos constructivos de ésta: ellos son el espacio donde se desenvuelve la dialéctica de lo dado.

La subjetividad social, tanto individual como colectiva, es para Zemelman el plano de la realidad social donde se articulan dimensiones como la memoria, la cultura, la conciencia, la voluntad y la utopía. “Toda práctica social conecta pasado y futuro en su concreción presente, ya que siempre se mostrará una doble subjetividad: como reconstrucción del pasado (memoria) y como apropiación del futuro, dependiendo de la constitución del sujeto de la articulación de ambas” (Zemelman, 1996, p.116).

La subjetividad está presente en todas las dinámicas sociales y en todos sus ámbitos: tanto en la vida cotidiana y los espacios microsociales como en las realidades macrosociales. Para Guattari (1994, p. 20), la subjetividad es “el conjunto de condiciones por las que instancias individuales y colectivas son capaces de emerger como territorio existencial, en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad, a su vez, subjetiva”.

El concepto de subjetividad involucra al conjunto de normas, valores, creencias, lenguajes y formas de aprehender el mundo consciente e inconscientemente. No se agota en lo racional ni en lo ideológico, sino que se despliega en el amplio universo de la cultura, entendida como un conjunto de representaciones simbólicas, generalmente fragmentarias y heterogéneas. Como fenómeno sociocultural complejo y dinámico, la subjetividad es singular e histórica; se hace y se deshace; puede ser transitoria o permanecer a lo largo del tiempo, por ello no está sometida a una evolución progresiva o a una dirección única. La subjetividad, simultáneamente, es constituyente del proceso social y está constituida por él: es producto y a su vez produce y refuerza discursos y acciones que tejen la historia en el marco de las estructuras espaciales, económicas, sociales y culturales. Es en el campo de las experiencias y de las propuestas de los grupos sociales, vividas desde su cotidianidad, donde es realmente asumida.

Según Chanquía (1994, p.42), los individuos y los grupos sociales “por medio de prácticas materiales y simbólicas adquieren una subjetividad colectiva desde la cual realizan su propia construcción de la realidad”.

El rescate del sujeto resulta necesario, dado que los poderes que regulan el orden mundial actual hacen todo lo posible por minimizarlo o anularlo, por quitar a los individuos y colectivos la posibilidad de pensar por sí mismos sus posibilidades de desenvolvimiento, condenándolos a un eterno presente, a un discurso único y a un conformismo que elimina todo horizonte utópico alternativo al orden imperante. (Torres, A. y Torres, Juan. 2000, p. 17).

Alain Touraine, en su *Crítica de la Modernidad*, plantea “la emergencia del sujeto humano como libertad y como creación”, y reivindica “la subjetivación como un movimiento cultural con los mismos derechos que la racionalización”. El mundo posmoderno está cada vez más urgido de un sujeto libre que plantee como principio el control ejercido sobre sus acciones y su situación, asumiendo sus comportamientos como parte de su historia de vida. En palabras de Touraine, “el sujeto es la voluntad de un individuo de actuar y de ser reconocido como actor” (1993, p. 267).

Aunque en un sujeto social se condensan las prácticas y las relaciones sociales del entorno en que emerge, éste, desde la praxis, no sólo reproduce lo dado, sino que es capaz de crear nuevas prácticas y nuevas relaciones; es decir, puede construir la realidad conforme a sus intereses e intencionalidades. La *conciencia* como visión del propio ser social y de sus horizontes de acciones posibles, transforma al hombre histórico en sujeto. La voluntad de acción encarna una subjetividad en proceso de ampliación, conforme se enriquece la capacidad de apropiación de lo real, y, por lo mismo, se produce una ampliación de la propia conciencia del sujeto.

Los sujetos son a la vez producto histórico y productores de la historia. Zemelman también desarrolla en su obra la categoría de *sujeto comunitario*, muy en sintonía con lo realizado por el colectivo de INVAZION, referida a aquello que conjuga al hombre en su condición de ser histórico y la de sujeto con conciencia colectiva, capaz de actuar sobre la realidad en la cual se constituye individual y socialmente. “Nos ubicamos –querámoslo o no– en un espacio de experiencia y de conciencia que resulta de la conjugación de una opción, producto de la voluntad de construcción inspirada por la presencia de una utopía, y las potencialidades que hay que descubrir para activar el momento de nuestro presente” (Zemelman, 1995, p.8).

La utopía es, en este caso, una modalidad de conocimiento que ubica al hombre en el esfuerzo por asumirse como sujeto potente, ante las vicisitudes de un contexto y un entorno que le generan una sensación que es compartida por otros: la incompletud. Hoy, la ciudadanía representa la noción de participación en la vida pública, no sólo en el campo de la política, sino en términos de la cabal participación de la vida en comunidad. Esto implica comprender el concepto de ciudadanía, ya no en el sentido estricto de la política, sino más bien en un sentido sociológico amplio, enfatizando más las relaciones entre el sujeto histórico y la sociedad como posibles transformadores de realidades y creadores de experiencias nuevas.

En palabras de Toni Puig,

El bienestar cultural surge poco de los servicios de la administración pública, que tienden demasiado al espectáculo: surge a raudales de la multitud de servicios culturales que, en cada barrio de la ciudad, facilitan -o deberían facilitar- las asociaciones de ciudadanos. Son los propios ciudadanos que, auto-organizados en asociaciones culturales, deben buscar y facilitar sentido a sus vidas y proponer significado a las vidas de los ciudadanos que están lacerados por el sinsentido. El asociacionismo cultural de los ciudadanos debe convertirse en la red de organizaciones que impriman calidad de vida cultural a la ciudad (2006, p .129).

Para concluir, queda claro que sin sujetos comprometidos no hay transformación social posible, y que no hay sujeto sin sus subjetividades, sin sus identidades, sus aspiraciones, sus modos vivenciales de asumir, internalizar, subjetivar, asimilar, cuestionar o rechazar las imposiciones inerciales del medio social en que viven. En concordancia con la búsqueda de un *derecho a la ciudad*, se requiere de ciudadanos libres, capaces de subvertir el orden de las cosas impuestas, para movilizar un cambio hacia ideales compartidos, que proyectados en el espacio social ayuden transformar la realidad adversa de lo dado, en calidad de vida.

INVAZION y la ciudad: De la carencia de escenarios a la creación de los mismos

INVAZION tiene un estrecho vínculo con la ciudad. Desde antes de ponerse en marcha el Festival, sus creadores tenían claro que el concepto de *invasión* hacía una alusión simbólica a la *apropiación* desde diferentes flancos. Uno de ellos, y el que marcó el nacimiento del entonces *Festival de Música Independiente INVAZION*, fue un concierto improvisado en la Plazoleta de la urbanización Carlos E. Restrepo a cargo de la banda *Elíptica*.

A partir de entonces se adoptó el espacio público de diversas zonas y estratos de Medellín como escenario itinerante de prácticas musicales alternativas, y el término metafórico de *invasión* –que muta a INVAZION–, asumido como una irrupción pacífica en parques, plazas, pasajes y calles, a manera de *ágora*, en el sentido en que congrega a diversos actores de la vida social y propicia un encuentro con el otro en una alteración momentánea del flujo de la vida en un entorno dado.

La correlación entre INVAZION y la Ciudad es causal, derivada del inconformismo frente a la inexistencia de suficientes espacios para el convite cultural, y es operativa, pues, como su nombre lo indica, es una invasión pacífica del espacio público para resignificarlo a través de la música *underground*. Esta apropiación, consciente y premeditada, constituye una acción contra el descontento, derivada en micropolítica y discurso, pues, como afirma Albán (2008, p. 108), “la irrupción de prácticas como las artísticas, de alguna manera ha contribuido a la desestructuración de un orden impuesto y hegemónico, que en muchas ocasiones no permite nada más allá de los marcos de su rigidez”.

En este contexto se entiende por apropiación “un proceso dialéctico por el cual se vinculan las personas y los espacios dentro de un contexto sociocultural, desde los niveles individual, grupal y comunitario, hasta el de la sociedad. Este proceso se desarrolla a través de dos vías complementarias: la *acción-transformación* y la *identificación simbólica*”. (Vidal y Pol, 2005, p. 288). La primera vía alude a la territorialidad y al espacio personal; mientras que la identificación simbólica está ligada a procesos afectivos, cognitivos e interactivos. A través de la acción sobre el entorno, los individuos o su asociación, representada en colectivos, transforman el espacio dejando en él su huella: señales y marcas cargadas simbólicamente. Las intervenciones dotan al espacio de significado individual y social a través de los procesos de *interacción* (Pol, 2002). En este proceso, el individuo incorpora el entorno a sus procesos cognitivos y afectivos, de manera activa y actualizada derivando en mecanismo identitario.



Foto 11: *Invasion Sonora* en el Parque del Poblado a cargo de Danny F-Afronautas 2012. Cortesía: Lyda Agudelo.

A través de la apropiación, el individuo se hace a sí mismo mediante las propias acciones en un contexto sociocultural e histórico que involucra necesariamente a otros. Este proceso, cercano al de la socialización, es también el del dominio de las significaciones del espacio intervenido, independientemente de su propiedad legal. No es una adaptación, sino más bien una actitud desplegada de la capacidad de apropiación. Es un fenómeno temporal, lo que significa considerar los cambios de los procesos a lo largo del tiempo. Se trata de un ciclo dinámico de interacción del individuo con sus pares y con el entorno. (Korosec-Serfaty, 1976).

Desde este punto de vista, la apropiación es asumida como un mecanismo básico del desarrollo humano, por el que la persona o el colectivo se “apropian” de la experiencia generalizada del hombre, lo que se concreta en los significados de la realidad y se apoya en la idea de que la praxis humana es a la vez instrumental y social, y que de su interiorización surge la conciencia.

Luis F. Buitrago, creador del Festival, recuerda que “la idea de apropiarse del espacio público surgió inicialmente como una estrategia para difundir un proyecto cultural de músicos independientes que no hallaba cabida en el circuito de prácticas tradicionales,

pero con el tiempo se fue convirtiendo en la idea central o la matriz del festival con una serie de intervenciones denominadas *Invaziones Sonoras*” (Entrevista 03/02/2014).

Cada intervención de las denominadas *Invaziones Sonoras* busca reivindicar la música y los espacios urbanos como elementos cohesionadores, cada uno con un rol activo en la construcción de identidades sociales contemporáneas, donde las significaciones, los imaginarios y las luchas simbólicas tienen una participación cada vez más importante. “Nuestra intención ha sido llevar artistas de diversos estratos de la Ciudad a ciertos lugares donde convencionalmente su música nunca sería escuchada. Así se emprende un viaje por la Ciudad, donde la música es el pretexto para generar intercambios y romper con múltiples distanciamientos” (Buitrago, Entrevista 03/02/14).

Con respecto a lo anterior, Valera (1997, p.20) define el espacio simbólico urbano como:

Aquel elemento de una determinada estructura urbana, entendida como una categoría social que identifica a un determinado grupo asociado a este entorno, capaz de simbolizar alguna o algunas de las dimensiones relevantes de esta categoría, y que permite a los individuos que configuran el grupo percibirse como iguales en cuanto se identifican con este espacio, así como diferentes de los otros grupos en relación con el propio espacio o con las dimensiones categoriales simbolizadas por éste.

De esta forma, el espacio simbólico urbano se constituye en expresión de la identidad, lo que induce a los individuos al interés por la relación entre éste y los procesos más generales de identidad social, de donde Valera elabora el concepto de *identidad social urbana* (Valera, 1997 y Pol, 1994). Este concepto se relaciona con los mecanismos de apropiación que los individuos, o la asociación de los mismos en colectivos, hacen del espacio público a manera de escenarios, definidos como procesos dinámicos de interacción conductual y simbólica de las personas con su medio físico, por los que un compartimento urbano se carga de significado y es percibido como propio por la persona o el grupo, permitiendo establecer vínculos, e integrándose como elemento representativo de identidad.

Z Dey, músico y miembro del colectivo INVAZION, afirma al respecto: “un formato como el de INVAZIÓN, que no es de convocatoria masiva, permite interactuar y apropiarse de los espacios de manera diversa, generando el diálogo entre los de adentro y los de afuera, y estableciendo variables de comunicación interesantes: los artistas con el

público fiel, los artistas con el público desprevenido, el público fiel con el público desprevenido” (Entrevista 02/10/2013).

El significado del espacio se deriva, en definitiva, de la experiencia que en éste se consigue, lo que incluye el aspecto emocional como ha destacado Corraliza (2000). La experiencia emocional en los lugares implica que las acciones de apropiación de los mismos y las concepciones que de cada lugar se generan están imbricadas. De esta premisa parte también Gustafson (2001), al plantear tres polos a través de los cuales se producen significados: *el self*, los otros y el entorno.

Los lugares con significado emergen en un contexto social, que para el caso de INVAZION se tradujo inicialmente en exclusión y a través de relaciones sociales (escenario y dimensión local); éstos se hallan ubicados geográficamente y a la vez están relacionados con su trasfondo social, económico y cultural, proporcionando a los individuos un sentido de lugar, o lo que Gustafson (2001) denomina una “*identidad territorial subjetiva*”.



Foto 12: *Invasión Sonora Castilla* a cargo de Canuto, 9 oct. 2011. Foto: Lyda Agudelo.

Parte del trasfondo social que dio origen a INVAZION se derivó de la imposibilidad monetaria de los artistas para rentar locaciones, lo que repercutió en el empoderamiento de diversos espacios urbanos como lugares propicios y legítimos para el reconocimiento de derechos, como lo son el acceso y promoción de la cultura y el pleno ejercicio de la libertad en la construcción mancomunada de una escena musical alternativa, y, por ende, de una ciudad más incluyente que dé cabida a otras formas de expresión.

Es necesario mencionar que a diferencia de las manifestaciones artísticas en múltiples formatos que suelen tener lugar en semáforos y avenidas de la ciudad, las *Invaziones Sonoras*, esos conciertos orgánicos con una puesta en escena que incluye la disposición de un equipo humano y técnico, no ha buscado en ningún momento, ni está planeado que así sea, obtener una retribución económica por parte del transeúnte o del espectador desprevenido.

De ser así, el intercambio entre artista y público quedaría saldado “de entrada”, y el contenido simbólico se vería coartado por el componente monetario. “El dinero no se interesa más que en lo que es común, es decir, el valor de intercambio que nivela toda cualidad, toda particularidad, interrogando tan sólo la cantidad (...) El que el espíritu moderno se ha hecho cada vez más calculador” (Simmel, 1986, p. 6)



Foto 13: *Invazion Sonora* en Barbacoas, a cargo de Magio, Dijon Triathlon. En la proyección de *mapping* sobre las paredes de las fachadas, Z Dey. Foto cortesía: Lyda Agudelo.

Se trata en este caso de mucho más que eso. En varias conversaciones con miembros del colectivo INVAZION ha quedado de manifiesto que la intención primordial de estas apariciones aleatorias en diversos espacios de la ciudad, más que recibir un incentivo monetario, es *promover para fortalecer*, es decir, promocionar la música *underground* y las prácticas artísticas relacionadas para robustecer una escena, y con ella el

perímetro de circulación del arte. Para ello se busca dejar en la retina del espectador un aire de novedad y la sensación de que algo nuevo e inesperado se abrió a su paso.

Lyda Agudelo, fotógrafa de INVAZION, opina que los factores claves para perdurar como colectivo son “el interés y la constancia, más que la parte económica, pues los que estamos aquí lo hacemos sin esperar un pago a cambio, sino que es el compromiso, saber que estamos ahí para apoyar a dos ‘parceros’, que son QK y Lucho, en su idea, que es compartida por todos” (Entrevista 02/10/2013). Esta actitud de sus componentes humanos da cuenta de una visión compartida, aspecto clave en los colectivos, en la búsqueda de resultados con los cuales todos se comprometen, pues constituye una visión hacia el futuro en la cual las condiciones de lo dado puedan ser mejoradas. Esta apuesta mancomunada resulta incluso más satisfactoria que un intercambio mediado por el dinero.

En palabras de su organizador, “los ‘toques’ callejeros buscan promover, acercar y celebrar la música por la música, sin que el dinero haga parte de la ecuación. La parte autosostenible de INVAZION se contempla desde otros frentes” (Luis Buitrago, entrevista 02/10/2013). Queda entonces claro que, sin un interés lucrativo de por medio, la fuerza motriz de las *invasiones sonoras* en el espacio público es la visión consensuada de ciertas subjetividades, manifestadas en un deseo de cambio, por parte de los miembros del Colectivo en busca de un fin común.

La existencia de estas subjetividades compartidas produce un acercamiento múltiple. Por una parte, afianza los vínculos entre los miembros del Colectivo y de éstos con otros artistas y colectivos independientes que se sitúan a lo largo de la cadena de valor sectorial, quienes construyen, mediante el trabajo asociativo, nodos de participación que constituyen el circuito de espacios favorables para el intercambio cultural y su sostenibilidad, y por otra, consolida ciertos espacios, como la plaza, el parque, la calle y la esquina, como escenarios propicios para llegar a nuevos públicos. Los espacios públicos utilizados para el ocio, la recreación, el desplazamiento cotidiano y el encuentro con los demás plantean importantes aspectos en la relación *espacio físico - espacio social*, en la que median razones y lógicas tanto de tipo intrapersonal como sociocultural.

El fortalecimiento y la vertebración del tejido social, a partir de la apropiación del espacio y las prácticas colectivas ciudadanas, es una premisa indispensable para el crecimiento de la vida cultural de la urbe (Pol, 2002). Pero la vertebración social con

frecuencia se plantea “desconectada” de otras dimensiones (económica y ambiental) del denominado desarrollo sostenible.

Para Vidal y Pol,

La participación y la reapropiación ciudadana de la esfera pública también inciden en lo que viene denominándose “gobernanza participativa”, como alternativa para “resolver” la inequidad y la injusticia social, la segregación urbana y el aumento de la exclusión social, entre otros efectos atribuibles al “ineficaz” modelo de desarrollo económico “insostenible” (2005, p. 295).

Estas dinámicas entre individuos y espacios movilizan la integración de nuevos actores y formas de expresión que recrean las identidades culturales. Ellas constituyen un escenario público en gestación, representante de un impulso local hacia arriba, es decir, desde las iniciativas ciudadanas, destinado a convivir con los medios globales. “Convivencia que constituye quizá la tendencia más clara de las industrias culturales de punta en la región” (Roncagliolo, 1996, p. 87). Como se evidencia, la consolidación de los espacios públicos como sitios de encuentro e intercambio simbólico, y de las intervenciones que sobre ellos se efectúan, tiene en gran medida la respuesta a la pregunta por la pervivencia y consecuente sostenibilidad de una escena musical alternativa. La existencia de un circuito compuesto por diferentes actores culturales, que dialoguen constantemente en una relación de enriquecimiento mutuo, resulta fundamental para lograr la continuidad requerida en la consolidación de una suerte de ‘acupuntura cultural’ para la ciudad, con rotación permanente de artistas y contenidos.

Para el músico Z Dey (Entrevista 02/10/2013), “los procesos de fortalecimiento de públicos también están cambiando, y es a partir de acciones adelantadas por los mismos artistas quienes convierten sus productos en servicios de calidad, en posibilidades de negocio”. La continuidad de dichos procesos colectivos es la que determina la calidad de los mismos y el surgimiento de nuevos actores, condición indispensable para atraer cada vez más a públicos diversos que fortalezcan la escena y mejoren la calidad de vida de los artistas y de la ciudadanía en general.



Foto 14: *Invasion Sonora* en Casa Barrientos, Av. La Playa, a cargo de Calavera y la Popular Independiente. 2012. Foto cortesía Lyda Agudelo.

Desafortunadamente, las últimas administraciones de la ciudad, en su afán por democratizar la cultura, han promovido la práctica de la gratuidad en algunos espacios y espectáculos artísticos. Esta labor, altruista por un lado, trae grandes consecuencias en el tema de la subsistencia para un importante sector de artistas, quienes se ven obligados a desviar su potencial creador hacia otras actividades y trabajos que suplan sus necesidades, rompiendo con la continuidad necesaria para potenciar los procesos ya mencionados.

INVAZION y lo público en la acción colectiva

La acción colectiva es entendida como el resultado de un proceso que combina tres aspectos: las motivaciones de los agentes sociales, en este caso el colectivo de INVAZION, los medios y recursos que toman del contexto para lograr sus objetivos, y las restricciones que en el campo de las oportunidades les aparecen a los actores promotores del cambio. Estos aspectos guardan una coherencia y definen el sistema de acción de los agentes para realizar su acción colectiva, que se construye en la interacción y en la negociación entre ellos para así constituir un nosotros colectivo (Melucci, 2002).

Lo público es un concepto que se encuentra en crisis en la actualidad; los discursos formales que le han dado sentido como *espacio de lo común accesible a todos*, espacio de deliberación y toma de decisiones sobre asuntos de interés común, están siendo

cuestionados a partir de lo que las personas viven en su cotidianidad. Lo público muestra su desgaste y su fragmentación, y hace evidente la re-configuración permanente de la que está siendo objeto (Perea, 2008).

Las condiciones del contexto histórico y los procesos de transformación social actuales han contribuido al agrietamiento de los discursos instituidos sobre lo público, y han sumergido a la sociedad en un proceso de deconstrucción-reconstrucción, en el cual necesariamente convergen los tres sentidos tradicionales que instituyen lo público: los asuntos de interés general, que aluden a la búsqueda de espacios y escenarios propicios para la promoción de la música alternativa, la relación con el Estado y la toma de decisiones; la contradicción entre lo visible y lo oculto; y lo público como un lugar abierto sin obstáculos (Rabotnikof, 2005). En la actualidad se discute la posibilidad de una confluencia de lo común y general con lo manifiesto y lo visible que al mismo tiempo es accesible a todos.

Para este caso, los agentes sociales son entendidos como los individuos y colectivos –grupos de personas con objetivos comunes– con capacidad de asignarle un sentido propio a su acción en lo social, movilizarse en el entramado de relaciones ciudadanas y reconocer el resultado de su acción (Melucci, 2002). Este proceso de reconstrucción de lo que se entiende como público requiere ser comprendido en sus más íntimas manifestaciones, para saber cómo se está reconstruyendo en el contexto social.

Las declaraciones argumentales sobre qué es lo público para el colectivo INVAZION, si bien recogen algunos de los discursos instituidos sobre esta esfera, también hacen evidente una visión de lo que se espera sea lo público a partir de un *deber ser* que, al entrar en contradicción con las experiencias cotidianas del Colectivo con otros agentes sociales, hace irrefutable la crisis del significado de lo *público*, si se asume como aquello perteneciente a todos. Entre las concepciones que emergen a nivel teórico, el espacio público es referido como un lugar abierto, sin obstáculos, al que cualquiera puede acceder, es decir, se define por las condiciones de accesibilidad (Rabotnikof, 2003) y se prioriza la condición fundamental de lo público de ser un ámbito en el que todos pueden aparecer, ser vistos y oídos por todos (Arendt, 1993).

En la práctica, la realidad resulta estar desligada del concepto de lo público. Los miembros de INVAZION han manifestado cómo el postulado de que “lo público es de todos” se limita a una visión romántica del estado ideal de las cosas, mientras que la

vivencia lo contradice y lo subvierte: “aquí lo público tiene dueño”. Por una parte, como lo expresa Harvey, “la inclinación posmoderna a estimular la formación de nichos de mercado –tanto en los hábitos de consumo como en las formas culturales– acecha la experiencia urbana contemporánea con un aura de libertad de elección, siempre que se disponga de dinero para ello”. (2012, p. 9)

De otro lado, el espacio público es un territorio en pugna entre actores al margen de la Ley, que se reparten ciertos sectores del mismo, para instaurar allí diversas maquinarias delictivas que tienen como fin primordial la captación de capital, derivando en el deterioro del tejido social y de las relaciones de los ciudadanos con el entorno. Haciendo contrapeso en la balanza está la Fuerza Pública, llamada a mantener el orden, pero permeada parcialmente por el poder corruptor del dinero proveniente de dinámicas ejercidas por grupos fuera de la Ley. En este complejo escenario, el Colectivo de INVAZION recorre las calles. Conscientes de lo utópico que resulta pensar en una ciudad justa e incluyente, promovida desde los planes de desarrollo cultural y de ordenamiento territorial, continúan trabajando. Su intención no es revertir el deterioro social acumulado durante décadas, pero sí construir ciudad desde las prácticas que promueve, orientadas a fortalecer el circuito de intercambios artísticos de la Ciudad.

Lo anterior se manifiesta en diversas expresiones que no sólo se limitan a la intervención artístico-musical, sino que conllevan también prácticas de carácter educativo y audiovisual que pretenden fusionar lo local con lo global vía *web*, para ampliar radicalmente el espectro de acción y la consecuente interacción con artistas y audiencias de la “aldea global”. De este modo, al llevar el momento y la imagen al contexto virtual, lo que se obtiene es una reubicación de la Ciudad y del espacio público en un terreno ilimitado por las barreras de lo físico.

CAPÍTULO IV

EL FESTIVAL INVAZION BAJO LA MIRADA DEL INTERACCIONISMO SIMBÓLICO

Introducción

Las actividades organizadas por INVAZION están amparadas en el trabajo colectivo de individuos con percepciones afines y con una visión compartida con respecto a asuntos como la música y la cultura *underground*, la manera de promover diversas prácticas artísticas en el espacio público, y la concepción de una urbe más amable desde el arte como agente integrador.

Las repercusiones del accionar grupal, dispuesto desde el Festival INVAZION sobre la sociedad, son abordadas en el presente capítulo a la luz de la teoría del interaccionismo simbólico, desarrollada por George H. Mead y David Hume desde las corrientes del pensamiento microsociológico. Dicha teoría considera la dimensión simbólica del comportamiento humano, de lo “micro” a lo “macro”, como forma de comprender la realidad social.

Su enfoque resulta útil para examinar los nodos de interacciones vistos hasta ahora: desde el contexto situacional que dio vida al Festival, hasta las prácticas que propenden por un *derecho a la ciudad* gestado desde la acción social en el espacio público, pasando por temas polémicos como las políticas culturales y la industria cultural.

Este capítulo retoma las categorías abordadas hasta el momento con la finalidad de indagar, en micronivel, acerca de la naturaleza de las relaciones tejidas entre los diversos actores que convergen en torno a la existencia del Festival INVAZION, y de cómo las interacciones efectuadas entre los mismos se vuelcan al espectro social en un intercambio cultural constante.

Resumen

El siguiente capítulo recopila las fases que dieron origen a la creación del Festival INVAZION, desde la idea inicial, en la mente de un hombre, hasta su materialización, fruto de la interacción con otros individuos en la figura de “colectivo”.

Tratándose de una iniciativa que busca promover la música *underground* local, cuya escena se mueve en un nicho reducido, los organizadores buscaron alternativas para el sostenimiento del Festival y se presentaron a *La Primera Convocatoria de Apoyos Concertados, Artísticos y Culturales de Medellín 2013*, resultando elegidos.

La convocatoria indaga por la cobertura del evento como mecanismo de medición cuantificable, lo cual genera una tensión con la naturaleza *underground* que constituye la esencia de INVAZION. Ésta se resuelve mediante la incorporación de un componente formativo en temáticas de interés, tanto para los seguidores de la escena *underground*, como para el público en general.

Conceptos clave: Interaccionismo Simbólico, colectivo, acción social, espacio público, política cultural, industria cultural.

INVAZION: La resolución del dilema entre el pensamiento y la acción

El curso del pensamiento a la acción social surge desde el uso de la razón por parte del individuo, a partir de su propia experiencia, para interpretar el mundo exterior y asumir una postura frente a lo dado. La respuesta a los estímulos del medio no se da en una forma prefijada, “sino que el comportamiento es el resultado de los significados atribuidos a dichos estímulos. Por lo tanto, en el caso del comportamiento humano, éste se encuentra mediado por el universo simbólico en el que viven las personas” (Garrido, Shweiger y Torregrosa, 2007, p. 67).

Acto seguido, el individuo, valiéndose del lenguaje verbal y corporal como herramienta comunicativa recurre a la interacción con otros para efectuar el intercambio de impresiones, certezas, inquietudes e interrogantes con respecto a diversos escenarios de la cotidianidad. Gracias a los códigos lingüísticos aquel es capaz de pensar la realidad e imaginar otras posibles realidades. Lo anterior se sustenta en el trípode de premisas que fundamentan el interaccionismo simbólico:

La primera premisa es que el ser humano orienta sus actos hacia las cosas en función de lo que estas representan para él (...). La segunda premisa es que el significado de estas cosas se deriva de, o surge como consecuencia, de la interacción social que cada cual mantiene con el prójimo. La tercera es que los significados se manipulan y modifican mediante un proceso interpretativo desarrollado por la persona al enfrentarse con las cosas que se va hallando a su paso (Blumer, 1969/82, p.2).

La puesta en común de sensaciones entre semejantes propicia encuentros y desencuentros, en los cuales el individuo puede escuchar los puntos de vista de otros y, basado en ellos, cambiar de parecer, reflexionar a profundidad, o afianzarse en sus cavilaciones. Entre aquellos que comparten afinidades se establece una identidad común que los acerca en torno a ciertos temas de interés, sobre los cuales pueden tomar acciones con el fin de generar cambios en su entorno en dirección a lo que consideran debería ser y no es.

Y aunque los pragmatistas consideren que el pensamiento es una forma de acción, y que por tanto no existe una división entre pensar y actuar (Garrido *et al.*, 2007), lo que demuestra la experiencia originadora de INVAZION es que no basta con sentarse a pensar en lo que podría ser; ni siquiera es suficiente con pensar igual que otros acerca de realidades posibles.

Si Luis Fernando Buitrago hubiese guardado para sí el inconformismo que sentía frente a las limitaciones de poder mostrar ante la Ciudad la música que hacía con la banda *Elíptica*, la sucesión de eventos que derivaron en la creación de INVAZION no habrían tenido lugar. Su sentir se habría quedado atrapado entre el deseo y la frustración. Fue a partir de la palabra que su malestar se hizo visible a otros músicos, y más aún, fue compartido. Pero, ¿por qué si los artistas cercanos a su círculo social sentían lo mismo no lo habían exteriorizado?

En las dinámicas de la cotidianidad el diálogo sirve de elemento detonante, pues como lo afirma Coulthard (1977, p. 59), la conversación es “una actividad verbal oral de carácter interactivo, organizada (o estructurada) en turnos de palabra”. Basta que alguien mencione un asunto de interés común para que entre los presentes se empiece a generar un debate en torno a lo que cada quién piensa; cuando aparecen los puntos en común el sentido de identidad emerge.

Para llevar el pensamiento a la acción es necesario el diálogo concertado entre varios individuos con concepciones afines. En defensa de lo anterior, Cisneros (1999), examinando los aportes de Blumer al desarrollo del *Interaccionismo Simbólico*, considera que “la interpretación de los objetos y la creación de *mundos* no es resultado de la mera reflexión o contemplación de los individuos. Los mundos y su interpretación son producto de la acción colectiva, la acción social en términos comunicativos” (p.117).

La comunicación simbólica está adscrita a la explicación del comportamiento humano. “Sin esta característica propia de la interacción humana sería imposible la aparición del pensamiento y el surgimiento de la mente; es decir, de una conciencia reflexiva” (Garrido, Schweiger y Torregrosa, 2007, p. 69). Mediante la capacidad para crear un universo simbólico, las personas dan sentido a la realidad social, definen las situaciones, guían sus acciones, se relacionan con el mundo y buscan soluciones a los problemas anticipando diferentes cursos de acción.

El colectivo como transformador de realidades

La labor mancomunada da origen al concepto de *colectivo*, en el cual el grupo funciona como una unidad donde cada miembro aporta su conocimiento y energía vital en beneficio de todos, pues se da por entendido que el bien colectivo repercute en el bien individual y viceversa. Dichas interacciones, nutridas desde la interdisciplinariedad de saberes, se asemejan al funcionamiento de un equipo de fútbol, donde cada jugador asume una posición táctica, de acuerdo a sus capacidades, para beneficio de todos.

La interacción de los miembros de un colectivo se da mediante procesos a través de los cuales durante las interacciones sociales, directas o simbólicas, los individuos y los grupos forman, mantienen, difunden y modifican sus modos de pensamiento y de acción. De hecho, se podría afirmar que el grupo es el escenario primordial de la influencia. El grupo, dice Marvin Shaw (1983, p. 25) se define “como dos o más personas que interactúan mutuamente de modo tal que cada persona influye en todas las demás y es influida por ellas”.



Gráfico 3. Creación propia.

Como se aprecia en el *Gráfico 3*, la realidad del grupo a partir de los individuos que lo conforman se fundamenta en un juego de interacción, de interdependencia y de influencia. Éste es un principio que se extiende a la realidad social: no se trata de una realidad *dada* a los sujetos, sino *construida* interactiva e intersubjetivamente por ellos a partir de la interpretación simbólica de todo cuanto los rodea. Según Mead (1972, p 78), dichas interacciones “están en un sentido genuino constituidas dentro del proceso social de la experiencia, por la comunicación y el mutuo ajuste de conducta entre los organismos individuales”. En este sentido, el significado que cada quien le da a las cosas emerge del proceso de interacción con las demás personas.

En el contexto de la *psicología de los grupos*, Lewin (1978, p.142) define que “La concepción del grupo como un todo dinámico debe incluir una definición del grupo que se base en la interdependencia de los miembros (o mejor, de las subpartes del grupo). Muchas definiciones del grupo toman como factor constituyente la similitud de los miembros del grupo más que su interdependencia dinámica”. Este concepto lleva a pensar que para que la creación de un colectivo/grupo sea exitosa en la materialización de un trabajo efectivo, es necesario algo más que una visión compartida. Surge la interdependencia como relación de mutualismo, en la cual cada miembro debe tener una habilidad específica que se complemente con las de los otros, siendo válido que varios integrantes asuman una misma labor con fines estratégicos.

El colectivo INVAZION está claramente marcado por esta tendencia, reflejada en la interdisciplinariedad de sus miembros, enriquecida a partir de diversas profesiones y del conocimiento adquirido mediante estudios complementarios, *hobbies* o aficiones específicas. El hecho de ser un grupo que viene trabajando unido durante años se traduce en sinergia, entendida como el fenómeno en el cual el efecto de la influencia o del trabajo de dos o más agentes actuando en conjunto es mayor al esperado considerando la suma de las acciones de los agentes por separado.

Otro aspecto en la naturaleza del colectivo que se suma a los previamente mencionados de interacción, interdependencia y de influencia, es el de la motivación/compromiso, que indaga acerca de las razones que tiene un individuo para hacer parte de un colectivo, razones que, en el caso de INVAZION, han demostrado en más de una ocasión ser incluso más poderosas que el estímulo monetario, el cual como es bien sabido, constituye hoy en día el motor transaccional de las actividades laborales en todo el mundo y en todas las esferas, incluyendo la de las industrias culturales.

Es bien sabido el caso de integrantes del colectivo INVAZION que han hecho contribuciones en pro de las actividades del festival. ¿Qué los mueve a hacerlo? Después de varias conversaciones con algunos miembros, la conclusión es que hay una clara concepción del carácter altruista de las acciones del festival, y un sentido de pertenencia con el mismo.

También se trata de un conocimiento experiencial de la historia del festival, y no ignoran quienes han hecho parte de él, que en los primeros años INVAZION constituía una apuesta tan arriesgada que llegó incluso a generar pérdidas a nivel económico. Sergio Escobar, miembro fundador recuerda aquellos días: “los primeros dos años fueron independencia total, pura práctica empírica, ensayo y error. Eso era ‘meta plata’ y ‘pérdida plata’” (Entrevista 02/10/2013).

Era una época en la que las cosas se hacían sin apoyo de ninguna clase, pero con toda la disposición vital de los integrantes del grupo para lograr el objetivo deseado: sacar la música *underground* del garaje a las calles. Lo anterior se resume en una frase de Sergio Escobar: “en aquel entonces nadie pensaba en plata” (Ibíd.). Aquí aparece de manifiesto el afán de realización del ser como elemento dinamizante y creador de prácticas culturales que, en su despliegue, involucran a otros semejantes que comparten ideales semejantes.

El colectivo INVAZION como plataforma de realización personal

Retomando el interrogante acerca de las múltiples razones que condicionan la pertenencia de un individuo a un colectivo, y más puntualmente por los vínculos que han generado los miembros de INVAZION aparece un elemento nuevo, relacionado con el concepto de autorrealización. Los individuos son seres comprometidos con su propia autorrealización;

esa autorrealización es sinónimo de realización de las potencialidades de la persona, es decir, llegar a ser plenamente humano, lograr todo lo que la persona quiere llegar a ser.

Podemos afirmar que existe una evidencia razonable, teórica y práctica, afirma Abraham Maslow (2007), para admitir la presencia en el ser humano de una tendencia o una necesidad de crecimiento en una dirección que puede expresarse, en general, como autorrealización y, más específicamente, como un desarrollo que se dirige a todos y cada uno de los subaspectos de la autorrealización; es decir, éste posee en su interior una fuerza conducente a la unidad de la persona, hacia su identidad e individualidad plenas, hacia la contemplación de la verdad, hacia la creatividad, hacia la bondad, etc.

Formulado de otra manera, diríamos que el ser humano está estructurado de tal forma que presiona hacia la constitución un ser más pleno, lo cual significa una tendencia hacia aquello que la mayoría de nosotros calificaría de valores positivos, hacia la serenidad, hacia la amabilidad, la valentía, la honestidad, el amor, el altruismo y la bondad (Maslow, 2007).

Cuando se formuló la pregunta a los miembros del colectivo INVAZION acerca de las razones por las cuales pertenecían al mismo, se encontraron respuestas alusivas al hecho de compartir gustos afines con respecto a la música *underground*, y una visión alineada con la del Festival frente a la manera de concebir el arte y de proyectarlo a otras personas en espacios no convencionales. Algunos mencionaron la satisfacción que les produce el hecho de poder llevar la cultura a diferentes zonas de la ciudad, y la posibilidad de autorrealización a nivel personal y artístico que posibilitan las actividades generadas por el Colectivo.

A continuación se reproducen apartes textuales de una conversación entre tres miembros del colectivo INVAZION. Dicho intercambio se produjo el 10/11/2013 en una fiesta de bienvenida de otro integrante del grupo, Felipe, quién se encuentra radicado en Cartagena. “El análisis de la conversación se propone revelar de qué manera los aspectos técnicos del intercambio verbal se constituyen en los recursos estructurados, organizados socialmente por medio de los cuales los participantes realizan y coordinan actividades hablando-en-interacción” (Huchtby y Drew, 1995, pp.183-84). De esta manera las conversaciones se convierten en un ámbito estratégico desde el cual poner en marcha el

interaccionismo simbólico, pues es a través de ellas que los agentes sociales evocan contextos sociales y su postura frente a los mismos:

Con respecto a la *Invasion Sonora* realizada en Plaza Botero el 26 de julio de 2008, a las 5:00 p.m., a cargo de los artistas Dijon Triathlon y GladKasuka, tenemos la siguiente conversación.

Interlocutores: Dijon, QK y Achuri (integrantes del colectivo INVAZION).

Dijon: “A mí ese día me pasó una de las cosas más bonitas. Yo estoy tocando desde el 96, o sea, ¡ya voy pa’ 20 años, marica! En casi 18 años que llevo tocando, nunca me había pasado lo que me pasó ese día en esa Invasion, es que yo me acuerdo que acabamos esa Invasion, esa Invasion duró una horita larga”.

Achuri: “¿Dónde?”

Dijon: “La de la plaza Botero. Yo toqué primero, después tocó Gregorio con GladKasuka y me acuerdo que Gregorio empezó a recoger los equipos. Yo seguí en lo mío y en ese momento que iba recogiendo se me acercó un señor, un cucho, pero vos lo ves y es un señor de esos cualquiera, que vende zapatos, no sé, o sea yo lo veía y a mí no se me ocurría qué oficio podía tener, pero me dijo una cosa muy graciosa, me dijo:

“¡Muchacho! ¿Usted cómo se llama?”

“Y yo: José”,

“¿Usted tiene un grupo musical o todo eso lo toca usted solo?”

“Sí señor, yo solo”.

“¿Y cómo se llama su grupo?”

“Y yo: se llama Dijon Triathlon”.

“Muchacho, yo en la vida había escuchado algo como lo que ustedes tocan, ¿cómo se llama ese género?”

“Entonces yo empecé: Ah no, eso se llama no sé qué... pero señor, ¿a usted sí le interesa esa música?” Me dijo:

“Hasta hoy no sabía que me interesaba”.

¡Eso me pareció tan bonito! y me dijo:

“¿Dónde puedo conseguir la música de ustedes?”

“Entonces yo le dije: ‘No, no la tiene que conseguir’.

“Me acuerdo que ese día tenía en el bolso unos discos, y el man...”

Achuri: “Parce, lo que vos decís es muy cierto, es la reacción de cómo ve el público a INVAZION”.



Foto 15: Estas imágenes recrean el momento del cual se habla en la conversación. Se evidencia el interés de los curiosos acerca de lo que estaba ocurriendo en el momento. Aquellos aparatejos apostados en el espacio público eran algo desconocido, elementos referidos a un mundo nuevo. Algunos transeúntes interrumpieron el curso de la cotidianidad para comenzar a bailar esa música que quizás nunca antes habían escuchado. Foto cortesía Jones.

Dijon: “Era un señor cualquiera, un padre de familia de dos niños; yo no indagué en su vida, pero lo bonito es que él me preguntó eso; entonces yo tenía unos discos en el bolso, y le dije: vea, tengo tres discos, los tres son míos, ¿los quiere?”, me dijo: “claro que los quiero, ¿Cuánto valen?” Y yo:” No valen nada. Yo se los regalo ya”.

“Ese man se fue feliz. Yo no sé si los escuchó, si los botó; en la vida me había pasado eso, y para mí esas son las cosas de verdad importantes; ¿por qué? Porque estoy mamado de tocar en bares, en fiestas de electrónica, no sé qué, en donde el niño yupi, pupi, o lo que sea, el muchacho, ta-ta, y uno toca su música y suerte; pero alguien que de la nada, un señor que no tiene ni idea de esa música llegue y muestre interés en eso, para mí eso fue...pa’ mí eso pagó todo lo que yo había hecho hasta ese momento. Esas son las cosas que a mí me parecen de verdad bonitas de esto”.

Achuri: “Y mirá que se trata de algo que está absolutamente alejado del hablar de billete, guevón, que es de lo que se habla todo el tiempo. Es una recompensa que va más allá, eso me parece esencial”.

Dijon: “Es que a mí me parece que ese es el verdadero encanto de INVAZION, llevarle música diferente a un público que nunca la había escuchado, y que de verdad se da cuenta de que es diferente, no diferente para el nicho que nosotros manejamos, sino diferente para esa gente incauta que en la vida había tenido acceso a ese tipo de música, y no porque no hubiera querido, sino porque simplemente, para ellos, esa música no existía”.

QK: “¡Ajá! Una putería. ¿Sabes una cosa muy bacana? Dentro de esa Invazion Sonora hubo ruedita de la cantidad de público que había llegado, pero mucha gente llegó para ubicarse detrás de los DJs, para ver qué estaban haciendo, porque están acostumbrados a ver es la guitarra”.

Dijon: “¡Claro!, ¡Claro!, es pasar de ser espectador a ser parte de la acción”.

QK: “Entonces recuerdo que hubo un peladito todo el rato con Dijon y con GladKasuka, que se quedó así, lelo, mirando todo lo que pasaba, todo lo que hacían. Incluso yo era corriéndolo porque les estorbaba, y el peladito otra vez volvía y se quedaba...así, mirando el tornamesa, a ver qué era lo que estábamos haciendo...”

Achuri: “Una experiencia de esas le puede transformar la vida a una persona, así de sencillo. Es descubrir algo nuevo ante tus ojos. Así me ocurrió a mí desde chiquito con la música rock; pero siempre hace falta alguien que te muestre el camino”.

QK: “¡Total! Porque es que es otra cosa. Es encontrar sentido, una razón más para vivir ligada a la música”.

Achuri: “El pelao ahí descubrió algo nuevo que lo capturó por completo”.

Dijon: “Por eso es que a mí me emputa que para regalarle cultura a la gente pongan tantas trabas” (refiriéndose a la Policía y a los funcionarios de Espacio Público, quienes sin atender razones, los han desalojado de varios sitios donde se hallaban tocando).



Foto 16: Imagen alusiva a la conversación referida. En escena GladKasuka. Foto: Lyda Agudelo

Como se aprecia en la conversación anterior, el carácter de las intervenciones ejecutadas por los miembros de INVAZION tiene como finalidad llegar a la ciudadanía en un proceso de inclusión, en el cual ésta sea partícipe de experiencias que, en su cotidianidad, le son ajenas, incluso si se trata de un nicho que no representa el *target* de los géneros musicales que el Colectivo promueve. Lo importante es, en este caso, poner a los

transeúntes en contacto con lo desconocido. Si hay alguien en la audiencia que se siente atraído o tocado con su música, así sea una persona, todo el esfuerzo se ve recompensado.

Todo se resuelve en el terreno de la experiencia. Las diferentes personalidades o facetas de los individuos quedan expuestas en una situación mediada por el convite y la tolerancia, donde “el otro” es tomado en cuenta como espectador y partícipe, abriéndose ante sí una puerta de entrada a mundos por conocer destinados a enriquecer la experiencia de la vida. De vuelta al interaccionismo simbólico, la sociedad es considerada por Mead (1972) como el terreno natural de la construcción de vínculos, de las acciones y de la conciencia humana.

La sociedad como espacio de interrelaciones humanas, constituye un ambiente de experiencias generadoras de conciencia cuya mecánica opera como espejo frente a sí mismo y a los espejos de los demás. De este modo, como advierte Morris (cit. en Cisneros 1999, p. 105), “la sensibilidad y actividad de los organismos determinan su medio ambiente”.

Lo que evidencia la conversación entre Dijon, QK y Achuri es ese deseo de *autorrealización* a través de la música, definida por Abraham Maslow como “la realización creciente de las potencialidades, las capacidades y los talentos, como cumplimiento de la misión llamada destino o vocación, como conocimiento y aceptación más plenos de la naturaleza intrínseca y como tendencia constante hacia la unidad, integración o sinergia, dentro de los límites de las mismas personas” (2007, p. 56). Esta vocación espiritual embebida en la música *underground* está revestida por un sentimiento altruista que se vuelca hacia los demás buscando integrarlos en una trilogía ente el creador, la obra y los espectadores. El placer hallado en la producción y la ejecución musical por parte del artista, busca ser irradiado a otros, así sean unos pocos, que descifren e incorporen para sí los códigos del ritmo y la melodía, encontrando a su paso algo especial que nunca antes les había sido enseñado. Sin espectadores, la experiencia se halla incompleta; toda reacción, a favor o en contra, resulta significativa como fuente de intercambio y de crecimiento personal. De esta manera, las múltiples encarnaciones de la cultura se exhiben, apelando a la sensibilidad de los hombres, para encontrar su lugar en el mundo.

Acerca del término *independiente* en la dicotomía cultura *underground* vs *mainstream*

En el primer capítulo se hizo un recorrido por la historia de INVAZION y se expuso cómo en sus orígenes el nombre elegido por Luis Fernando y QK, sus creadores, fue el de *Festival de Música Independiente INVAZION*. Las causas del apelativo de *independiente* están ligadas a la escena *underground*, incluso hasta el punto de ser equiparados. Lo que interesa es que un par de años después de fundado el Festival, el término fue removido de su nombre, quedando reducido en su extensión a Festival INVAZION.

El siguiente apartado busca indagar por el concepto de *independencia* en las prácticas culturales *underground* y por la razón de su exclusión como adjetivo descriptivo del festival. Para ello se acude a algunas definiciones teóricas que posteriormente serán contrastadas con las opiniones de integrantes del colectivo INVAZION y de otros actores relacionados con la escena. Solo así es posible establecer los puntos en común, las tensiones y las contradicciones en las cuales se puede incurrir al interpretar la realidad que da origen al término.

Definir el concepto *independiente* resulta complejo, no sólo para los músicos, sino para otras entidades involucradas en el proceso: teóricos, medios de comunicación y gestores culturales. Quizás ello se deba a la naturaleza lingüística del propio término, al suponer la negación de una relación y de una dependencia con algo más. Al consultar el diccionario de la RAE, se entiende por independiente a aquello que no tiene dependencia, que no depende de otro, que es autónomo. Y referido a las personas, alude a aquél que sostiene sus derechos u opiniones sin admitir intervención ajena.

En su libro *El Mercado de la Cultura*, Ramón Zallo describe a la *cultura independiente* como aquella “delimitada por la búsqueda de una eficacia estrictamente estética, ideológica o política (...) más allá de una rentabilidad económica” (Zallo, 1992, p.18), con modos de trabajo y estructuras organizativas totalmente específicas. Esta definición se adecua a ciertas expresiones artísticas que, en general, no son contempladas por la “jerarquía social-cultural” dominante o *mainstream*; es decir, por un mercado cuyos criterios de selección obedecen a las mayores o a las menores posibilidades de lucro. Como consecuencia, es el mercado el que finalmente reconoce, subestima o sobrestima el valor

real de la producción cultural (Zallo, 1988, p.57). Aquellas corrientes artísticas caracterizadas por convocar públicos en cantidades reducidas, como es el caso de la música *underground/alternativa* local, suelen ser ignoradas por las *majors*, o grandes disqueras comerciales, pues no representan el rédito económico que justifique su intervención.

El sociólogo argentino Guillermo Martín Quiña (2012) coincide con Zallo al afirmar que la escena musical independiente está “diferenciada del mercado históricamente concentrado de la música, sin conciertos gigantes, empresas multinacionales o producción masiva de discos con fines de lucro, y constituye un mosaico heterogéneo de instituciones, actores, prácticas y procesos reunidos bajo la noción de *independencia*” (p. 31). Se trata de artistas que gestionan o realizan la edición de su propia música, gestores culturales que acondicionan, administran y promocionan espacios de música en vivo, “ya sea en forma de pequeñas asociaciones cooperativas con muy pocos o ningún empleado” (Ibíd. p. 33).

En un artículo denominado *El lugar de la autenticidad y de lo underground en el rock*, su autor, David García (2008), exalta la autenticidad de dichas prácticas, las cuales son susceptibles de ser entendidas como un conjunto de espacios y de prácticas alternativas (conciertos pequeños, *fanzines*, disqueras independientes) que se enfrentan a la lógica homogeneizante de la industria cultural.

Por lo visto hasta ahora se puede deducir que referirse a una escena *independiente* en el ámbito musical, supone entonces un distanciamiento con respecto a la relación comercial con las grandes empresas transnacionales y al masivo aparataje publicitario con el cual éstas moldean el gusto de las masas, para venderles artistas de producción seriada cuya música se mueve en los circuitos del *mainstream*. ¿Cuáles son las razones que alimentan ese distanciamiento? Antes de procurar una respuesta es necesario detenerse en las opiniones de algunos actores que, por su experiencia en el campo de la música *underground* local, se constituyen en autoridades desde la praxis.

Para Luis F. Buitrago, creador de INVAZION, el concepto de *independiente* es entendido desde la premisa del “hazlo tú mismo”, muy propia del *underground*. Al respecto afirma: “Cuando empezamos con INVAZION, la palabra independiente no era tan común en el argot de los colectivos artísticos, pero resulta que hoy todo es independiente,

lo que ha dilatado el concepto. Lo nuestro sí era un festival independiente, porque estábamos encargados de todo el proceso, desde la preproducción hasta la posproducción” (Entrevista 23/04/2013).

Llegó un momento en que para los miembros del colectivo, el término “independiente” empezó a marginarlos de otras cosas, sectorizándolos solo a un tipo de música y a un tipo de personas, cerrando el espectro de acción. Por eso decidieron removerlo del nombre, pues la gente que conforma su nicho ya sabía de su intención por promover la música independiente de los artistas locales, por lo cual resultaba redundante conservarlo. Ya la gente no dice Festival de Música Independiente, dice INVAZION.

Por otra parte, Santiago Arango, exdirector de Altavoz Medellín, y actual director de Altavoz Antioquia, concibe el término “independiente” como algo más ligado a una visión del mundo. “Lo independiente con relación a las bandas como tales, funciona más como el gran *sueño americano* de firmar con una disquera, tener un productor, en fin, que la disquera se encargue de todos los gastos y contratos, es más un asunto de terminología” (Entrevista16/10/2013).

Las bandas de rock, punk y pop de Medellín se autopromovían ante la precariedad desde la década de los 80, y aun lo hacen; entonces el tema de lo independiente va ligado también al concepto de *underground*, que se encuentra más relacionado con una estética, a un *modus operandi* de concebirse a sí mismos desde las prácticas artísticas que se ejecutan.

El productor e investigador musical, Don Alirio, considera que el término “independiente” resulta un adjetivo discutido e inútil en el contexto de la música alternativa moderna. Lo que el término indica es la autonomía, el rechazo al canon establecido por el entretenimiento de masas y la libertad para construir nuevos marcos en los que se puedan desarrollar formas de expresión hasta el momento desconocidas, originales e innovadoras.

El DJ independiente y permanente colaborador del colectivo INVAZION, Jesús Andrey Castillo, más conocido como Z Dey, opina que la noción de independencia está más ligada a la libertad de disponer del propio tiempo y a la manera de crear contenidos que puedan llegar a cambiar maneras de pensar o de apreciar el arte, aportando a la

construcción de una mejor ciudad. Como vía para fortalecer la escena *underground*, los movimientos independientes resultan una alternativa importante al momento de generar música fresca, sin compromisos ni ataduras distintos a la necesidad de expresar algo que viene del interior del ser. “Se sabe que los nichos más pequeños están comunicando incluso más que los eventos masivos. Esos subgrupos, reunidos en unas entidades más pequeñas, tienen más claridad acerca de para dónde van. Además, en los circuitos independientes la comunicación es más directa, mas tú a tú, sin tanto mediador involucrado en el proceso” (Entrevista 02/10/2013).

Como se puede deducir, entre las opiniones de unos y otros con respecto al término *independiente*, existen ciertos puntos en común que se traducen en:

- ✓ Un vínculo entre lo *independiente* con la escena *underground*, hasta llegar a ser considerados como sinónimos unificados por la premisa del *do it yourself* o “hazlo tú mismo”.
- ✓ Autonomía, entendida como libertad de acción para llevar a cabo todo el proceso, desde la parte creativa, pasando por la preproducción, producción y posproducción de eventos e iniciativas culturales.
- ✓ El reflejo de un *modus vivendi* y de una manera de concebir las prácticas musicales y artísticas irradiadas desde una estética, con un gran sentido de originalidad e innovación en las diversas formas de expresión.
- ✓ Una postura generadora de micropolíticas, enmarcadas en aspectos propios de la ideología *underground*, como asumir la música, y el arte en general, como algo esencial en la vida, más allá de la rentabilidad económica; y la rebeldía romántica que supone ir en contra de los cánones establecidos por la industria musical global y el entretenimiento de masas (visto como algo fatuo, banal y vacío de contenidos) que ella promueve.

Sin embargo, también se encuentran contradicciones, al interpretar que el concepto de *independiente* evoca una suerte de “sueño americano” en el cual un *manager* y la compañía disquera con la cual se trabaja se encargan de todos los gastos y la manutención de la banda. Eso no es independencia, es, por el contrario, la dependencia absoluta, puesto que dichos beneficios suelen darse en retribución a compromisos adquiridos previamente,

materializados en contratos, donde la compañía discquera tiene gran incidencia sobre la actividad creativa de los artistas, en el contenido temático de sus producciones, en la publicidad, en la forma de hacer eventos, conciertos, giras, e incluso en su propia imagen. Todo ello, como lo manifiestan Zallo (1992) y García (2008), como parte de la dinámica masificante de la industria cultural.

Partiendo de los puntos afines encontrados respecto a la escena musical independiente y al *underground*, es necesario dirigir la mirada hacia las industrias culturales. Su cadena de valor, las fases de distribución, promoción y reproducción plantean grandes retos para los artistas independientes, pues existe una mayor incertidumbre, en comparación con otras áreas de la economía, sobre todo en lo concerniente a la demanda efectiva de sus productos. La fluctuación de los mercados y los vaivenes del consumo suponen la implementación de estrategias encaminadas a fortalecer el circuito de agentes creativos y los nichos que fortalezcan la escena musical, y la cultura alternativa en general. Las razones de este panorama incierto se deben a que:

El afán de lucro de las emisoras radiales, televisivas y la prensa escrita de carácter masivo, sumado a la falta de espacios disponibles, se vislumbran como los principales inconvenientes para los artistas independientes. Esto se debe a que las empresas mediáticas privilegian los contenidos de amplio consumo y los personajes reconocidos o populares, con el fin de atraer tanto a los receptores como a los anunciantes, y así obtener mayores ganancias. (Lamacchia, 2012, p. 2).

La anterior explicación se constituye en pieza clave para determinar la ubicación de INVAZION como representante y portavoz de la escena *underground* de Medellín. ¿Cómo garantizar la pervivencia del Festival ante las dificultades que plantea el mercado para los proyectos independientes? En una conversación con varios artistas y miembros de colectivos *underground*, se les preguntó si en Medellín existía una escena *underground* como tal. La respuesta en la que coincidieron fue en afirmar que sí existe, pero distribuida en nodos independientes conformados por colectivos repartidos por la ciudad. Grupos como *Series Media*, *Deambulantes* y *Musicatosis*, trabajan en sus proyectos independientes y ocasionalmente se unen para producir contenidos mancomunadamente.

Ello da cuenta de que efectivamente existe una producción constante en diversos géneros y tendencias. Pero, ¿existe realmente un flujo constante de interacciones entre los colectivos que dinamicen la circulación de contenidos? Esto plantea una reflexión que

podría hacer del concepto de *independencia* un arma de doble filo. Trabajar de manera independiente al interior de un colectivo artístico puede ser cómodo, y alimentar la experiencia por la vía de la retroalimentación con los demás integrantes. Incluso puede despertar la sensación de que el proceso está completo mediante la rotación de la producción artística al interior del grupo y con el público circundante. Pero, ¿qué ocurre si sus producciones no son puestas en circulación con otros colectivos y con otros públicos de la Ciudad? Se van atrofiando a causa de la inmovilidad.

¿Qué hacer entonces para fortalecer la escena *underground* de Medellín? Si existen núcleos de colectivos artísticos produciendo contenidos permanentemente, lo que se requiere es activar la circulación de los mismos en un espectro más amplio. Ya se conocen las bondades de la *web*, pero se requiere algo más. Para que esto ocurra es necesario establecer vínculos físicos que generen interacciones entre los artistas, los productores, los colectivos y el público. Estas relaciones pueden ser entendidas como colaboraciones, trabajo mancomunado, intercambios artísticos. En este proceso de integración se debe contar con plataformas artísticas que sirvan de escenario. Allí entra INVAZION con la realización de conciertos itinerantes por la Ciudad. Pero se requieren más escenarios y mayor continuidad. Es así como los colectivos pueden evolucionar hasta constituir un movimiento *underground*: uno que mantenga el flujo, que dinamice procesos, y que ponga en circulación a los artistas. De este modo se logra el peso social para llamar la atención de aliados estratégicos que contribuyan al sostenimiento de la escena.

Sin embargo, el dilema continúa. Retomando los planteamientos del interaccionismo simbólico encontramos que el conflicto entre el *underground* (lo exclusivo, lo contracultural, lo emergente, lo auténtico) y el *mainstream* (lo masivo, comercial, mercantil, seriado, light) “está determinado por las reconstrucciones racionales de situaciones sociales particulares y por las significaciones de los individuos en cuya experiencia estos conflictos aparecen” (Mead, 1972, pp. 303-311).

Un buen ejemplo de ello, como característica de los seguidores de la escena *underground*, es la reticencia a que sus tendencias, sus estilos y sus músicas se vuelvan de dominio público. Las tienen para sí como un gusto exclusivo, como algo que “no es para todos”. Consideran que cuando lo *underground* se vuelve *mainstream*, se convierte en otra

cosa, perdiendo algo de su esencia: “cuando un estilo artístico se populariza [...] los árbitros de la elegancia estética inmediatamente lo bajan de categoría. Precisamente porque se ha masificado, saber apreciarlo ya no sirve como símbolo de distinción. Cuando esto sucede, el ‘buen gusto’ se orienta hacia estilos más inaccesibles, menos conocidos”. (Heath y Potter, 2005, p. 144).

En apartes anteriores se ha repetido que INVAZION no es entretenimiento de masas. Ello lo corrobora su fundador, Luis F. Buitrago: “INVAZION no es un festival de consumo masivo, y si vamos a la parte económica, no llevaríamos 6 años haciéndolo, porque realmente el Festival apenas ahora se está recuperando, porque muchas veces terminaba el evento, hacíamos cuentas y antes perdíamos”(Entrevista 23/04/2013). Sin embargo, el crecimiento del Festival en los últimos años hace que su organización sea cada vez más compleja, debido a que sus organizadores resultan cada vez con ideas más audaces, como la de hacer *mapping* en la calle Barbacoas del centro de Medellín, lo que incrementa notablemente los gastos y los riesgos a nivel económico. Debido a esto, los integrantes de INVAZION han puesto en marcha diversas estrategias, que van desde acudir a la empresa privada sin mucho éxito, hasta aplicar a convocatorias de apoyos concertados promovidas por la Alcaldía de Medellín.

La acción colectiva de INVAZION: Las prácticas *underground* en el terreno de la política cultural

Retomando el concepto de Pallares (1988) que define a la política pública como el conjunto de actividades de las instituciones del Gobierno que van a tener una influencia sobre la vida de los ciudadanos, resulta importante para esta investigación plantear la reflexión a la inversa: de cómo las actividades generadas por los ciudadanos, enmarcadas en la acción colectiva, pueden tener incidencia sobre el proceder de las instituciones gubernamentales.

El siguiente apartado busca evidenciar cómo la serie de intervenciones culturales ejecutadas por INVAZION se fueron consolidando en el tiempo, dejando en su recorrido una vasta experiencia para los miembros del Colectivo desde la *praxis*, hasta ser legitimadas en el campo de la política cultural municipal mediante la obtención de LA PRIMERA CONVOCATORIA DE APOYOS CONCERTADOS ARTÍSTICOS Y CULTURALES DE MEDELLÍN, creada por la Alcaldía de Medellín en 2013.

Aunque los integrantes del Colectivo organizador de INVAZION son conscientes de la importancia de estos incentivos y de lo que ellos significan como posibilidad de realizar una labor que no esté preocupada y distraída en la consecución de medios económicos para materializar las ideas, existe un dilema en torno a la forma como la administración pública concibe la circulación cultural: la democratización de la cultura es vista en términos de cantidad, más que de calidad.

Dentro de los principios fundamentales contemplados en la Ley General de Cultura de la República de Colombia (Ley 397 de 1997) se encuentra el de *garantizar el acceso de los colombianos a las manifestaciones, bienes y servicios culturales*. Ello suele medirse en convocatorias y programas institucionales desde el indicador de la cobertura, pero tratándose de manifestaciones inherentes a la música *underground*, surge una suerte de contradicción planteada en un interrogante: ¿Cómo democratizar aquellas prácticas que se caracterizan por moverse en circuitos reducidos?

Al respecto opina José Santamaría, miembro del colectivo INVAZION: “Yo digo que lo que no se puede vender, no se puede vender; y no necesariamente porque no sea bueno, sino porque la mayoría de la música *underground* está hecha para un nicho en particular, no está hecha para grandes multitudes, ni para un público *mainstream*”.(Entrevista 02/10/2013).

La dinámica bajo la cual funciona la promoción de la música *underground* desde las *Invaziones Sonoras* es la de “pescar” adeptos en el flujo de gente que circula en el espacio público. Su intención es cautivar a unos pocos dentro de la audiencia presente para que ellos a su vez se vean movidos a continuar una búsqueda personal que les permita apelar a la música como fuente de expresión, generando contenidos, bien sean sonoros, pictóricos o de diversa índole, que pasen a engrosar el entramado de manifestaciones artísticas que constituyen la cultura viva de una ciudad.

Puede ser que muchos espectadores pasen de largo y no resulten tocados, pero como se evidenció anteriormente en la anécdota de José Santamaría, con unos pocos que encuentren inspirador aquello que realiza este grupo de jóvenes todo el proceso se verá recompensado. Hay allí algo de altruista y utópico, pero volviendo al interaccionismo simbólico, es así como por vía de las interacciones entre individuos, de lo micro a lo macro, se construye y transforma la realidad social.

En el primer capítulo se mencionó cómo las primeras intervenciones en el espacio público con las *Invaziones Sonoras* constituían lo que Salazar (2012) denomina *micropolíticas*, yendo más allá de los ámbitos prácticos y teóricos desde donde se concibe lo político, e irradiando todo el espectro social, constituyéndose en prácticas integradoras con una fuerte apuesta cultural, que se posicionan en el campo de lo social cotidiano.

Los primeros años de austeridad obligaron a los creadores de INVAZION a buscar alternativas de sostenibilidad. Fue así como comenzaron a tocar puertas en diversas entidades para presentar el proyecto, que ya evidenciaba cierta trayectoria. QK, músico de la Ciudad y cofundador de INVAZION, recuerda aquellos días:

La primera entidad a la cual acudimos fue el Museo de Antioquia, porque allí había un *link* directo que era Alejandro Vélez. A él como músico le gustaba mucho el “parche”, y metió a INVAZION en la programación de actividades impulsadas por el Museo. Así empezamos a trabajar con el Museo durante algunos años. Ya él no se encuentra allí, así que toca comenzar desde cero, ir y vender la idea a quien ocupa su puesto. (Entrevista 23/04/2013).

Esta declaración da cuenta de un problema recurrente en el quehacer del gestor cultural. Los cambios propios del ciclo de las administraciones públicas y privadas, marcadas por la renovación de cargos hacen que constantemente haya que repetir el procedimiento de buscar apoyo en las entidades. Si el funcionario de turno no se sintoniza con la propuesta, ello supone la pérdida de un apoyo importante y de todo el proceso adelantado hasta el momento con la entidad. Ello obliga a buscar nuevas opciones, a tocar nuevas puertas, dejando claro que la paciencia, la constancia y la creatividad deben ser características propias del gestor cultural.

Los programas de gobierno en materia cultural suelen indagar por la cantidad de personas impactadas, o beneficiadas, con cada acción ejecutada. Mientras más alta sea la cifra, mayores son las posibilidades de obtener un apoyo continuado por parte de la institucionalidad en las iniciativas culturales. Este predominio del enfoque cuantitativo sobre el cualitativo supone un dilema para las acciones implementadas por INVAZION, tendientes a promover las prácticas *underground*, pues, como se ha visto hasta ahora, dicho movimiento no está caracterizado por la convocatoria masiva de público.

Al interior del Colectivo existe una concepción diferente en cuanto a la manera de promocionar la cultura, porque saben que su arte no es un arte de las masas. Todo lo contrario, sus manifestaciones poseen una naturaleza selectiva. Ello se entiende al retomar

las palabras del músico Frank Zappa, quien afirmaba en la década del 70 del siglo pasado que el *mainstream* llega a la gente, mientras que la gente debe llegar al *underground*.

El aspecto desde el cual se da respuesta a la pregunta por la población impactada con las acciones implementadas en la programación del Festival INVAZION, es el componente formativo. La asistencia a los talleres, *clinics*, charlas y conversatorios son gratuitos, lo cual estimula la afluencia de asistentes atraídos por la variedad de temáticas planteadas, las cuales abordan desde asuntos inherentes a la cultura *underground*, como la *cibercultura* y la creación de *videoclips*, pasando por charlas acerca del manejo de nuevas tecnologías en la producción de material audiovisual, hasta las estrategias de emprendimiento cultural.

Otro asunto que cabe analizar desde el discurso de las políticas culturales, es el que integra los conceptos de *prácticas culturales* con *industrias culturales* o su equivalente, la *economía cultural*. Ello supone un dilema para la música *underground*, perteneciente a una escena apenas en proceso de consolidación en la ciudad de Medellín. El siguiente aparte se ocupa de dicho asunto.

INVAZION: La tensa relación entre lo *underground* y las industrias culturales

Las tres cuartas partes de las necesidades que existen en el mundo son románticas, basadas en visiones, idealismos, esperanzas y afectos; y regular el bolsillo es, esencialmente, regular la imaginación y el corazón. En consecuencia, la correcta discusión de la naturaleza de los precios es un problema sumamente metafísico y psíquico.

*John Ruskind
Unto this last, 1860.*

La presente investigación retoma la discusión acerca de si las artes escénicas, dentro de las cuales se halla la música en sus múltiples géneros, debe o no ubicarse en el ámbito de la industria cultural, toda vez que la política pública ha optado por hacerlo. El debate se origina a partir del significado que puede cobrar el término *industrias culturales*, el cual fue desarrollado por Adorno y Horkheimer, entre 1944 y 1947, para referirse a la capacidad de la economía capitalista, amparada en el componente publicitario y mediático, para producir bienes culturales en forma masiva. Para ambos intelectuales de la escuela de Frankfurt, el *amusement*, entendido como el entretenimiento ofrecido por las industrias culturales,

Es la prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Es buscado por quien quiere sustraerse al proceso del trabajo mecanizado para ponerse de nuevo en condiciones de poder afrontarlo. Pero al mismo tiempo la mecanización ha conquistado tanto poder sobre el hombre durante el tiempo libre y sobre su felicidad, determina tan íntegramente la fabricación de los productos para distraerse, que el hombre no tiene acceso más que a las copias y a las reproducciones del proceso de trabajo mismo. El supuesto contenido no es más que una pálida fachada; lo que se imprime es la sucesión automática de operaciones reguladas. El placer se petrifica en aburrimiento, pues, para que siga siendo placer, no debe costar esfuerzos y debe por lo tanto moverse estrechamente a lo largo de los rieles de las asociaciones habituales. El espectador no debe trabajar con su propia cabeza: toda conexión lógica que requiera esfuerzo intelectual es cuidadosamente evitada. (Adorno y Horkheimer, 1988, p. 10).

Esta concepción pone en aprietos a los exponentes de prácticas culturales alternativas que, como el *underground*, constituyen una alternativa diferente a las fórmulas de producción sistemática de productos empleada por el mercado de masas, pues, en aras de su subsistencia, se ven obligados a entrar en el juego de la industria, planteando estrategias de emprendimiento para soportar los embates de la oferta y la demanda en una economía globalizada.

Adorno y Horkheimer establecen, desde una concepción crítica de las producciones culturales difundidas por los medios masivos de comunicación, una jerarquización negativa de las obras que se conciben para disfrute de unos cuantos, así como del condicionamiento que esto supone para los artistas que las producen:

La industria cultural puede jactarse de haber actuado con energía y de haber erigido como principio la transposición –a menudo torpe– del arte a la esfera del consumo, de haber liberado al *amusement* de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías. Cuanto más total ha llegado a ser, cuanto más despiadadamente ha obligado a todo *outsider (marginal)* a entrar en la corporación. (ibíd. p. 9).

Las causas que determinan el consumo de ciertos bienes y artículos se hayan en el terreno de la Publicidad. En un artículo sobre las industrias culturales y creativas denominado *Las dos caras de la Economía de la cultura*, Juan Prieto Rodríguez (2010, pp. 21-39), define el concepto de Economía de la Cultura como:

Aquella disciplina que estudia los efectos del sistema de valores, ideas y gustos de los individuos o de una sociedad, sobre la economía y viceversa. En términos generales, el problema a analizar es cómo estos se difunden entre los individuos, cambiando los procesos de elección de los agentes, alterando la forma en que los recursos se distribuyen y se asignan a la producción del sistema económico. Desde posiciones que podríamos denominar materialistas, también serán importantes los mecanismos por los cuales el sistema económico determina las ideas y los gustos de los individuos.

Forzados a entrar en el juego de los mercados, algunos artistas y gestores culturales señalan la dificultad que supone concebir diversas prácticas culturales de las artes escénicas desde la dinámica de las industrias, en tanto no siguen las pautas de la producción o la difusión industrial. El colectivo de INVAZION no es ajeno a este sentir, máxime si se tiene en cuenta que “aunque los bienes producidos por las industrias culturales sean *reproducibles* tienen un componente de creatividad importante y, en la mayoría de los casos, se distribuyen en mercados que distan mucho de ser competitivos” (Prieto 2010, p. 25).

Utilizando la terminología empleada por Shapiro y Varian (1998), los bienes culturales son bienes de *experiencia*. Esto supone que el público potencial debe consumirlo para poder valorarlo, lo cual es difícil tratándose del ámbito de las manifestaciones *underground*, caracterizadas por moverse en un circuito de acción limitado. De hecho, una de las intenciones de apropiarse del espacio público, mediante intervenciones musicales como las *Invasiones Sonoras*, es desplegar una estrategia para llevar lo desconocido a un espectro más amplio de la población, aun sabiendo que de esta manera serán pocas las personas que incorporen dichas tendencias a la oferta cultural de su elección.

Sin embargo, manifestar el inconformismo debe ir ligado a la acción subsiguiente de buscar posibles salidas; esta situación desfavorable es también una prueba que puede determinar el grado de adaptación de las expresiones alternativas al medio al cual pertenecen, en aras de su propia supervivencia.

Si bien el Festival INVAZION ha logrado posicionarse gradualmente en el ámbito cultural de Medellín, es cierto que incluso después de seis años de existencia debe pensar y repensar en cada edición la manera de obtener los medios económicos para su realización. Ello le exige a su comité organizador poner a prueba múltiples estrategias. El recurrir a las convocatorias del Estado es tan sólo una de ellas, pues al interior del Colectivo existe la aspiración de no depender exclusivamente de estos apoyos por su naturaleza impredecible, situada entre el mérito y el azar.

Hacerse acreedor a una beca en una edición determinada no garantiza el desembolso para los años subsiguientes. Significa más bien un empujón económico tendiente a consolidar el trayecto a la sostenibilidad. Sergio Escobar afirma al respecto: “el apoyo por parte del Estado es sumamente importante para empezar; sin embargo, no se puede caer en

el paternalismo. Hay que buscar otras alternativas de sustento, alianzas estratégicas, porque el dinero de las becas puede estar hoy, pero puede que mañana no” (Entrevista 02/10/13).

Otra de las alternativas exploradas ha sido la de acudir a la empresa privada, apelando a su sentido de responsabilidad social con la cultura, promulgada en la *Ley de Incentivos Tributarios*. Durante los primeros cinco años esta opción resultó desmotivante e improductiva para la organización de INVAZION. La causa es que, al no estar dirigido a amplios sectores de la población, no les resultaba tan atractivo a las empresas como para justificar una inversión cuantiosa. Un caso concreto es el de la multinacional Red Bull, a la cual se dirigieron en busca de una alianza estratégica. Aunque se logró despertar cierto interés, los términos del intercambio planteado no satisfacían los intereses de INVAZION, pues lo ubicaba en una posición desventajosa. En lugar de proponer un apoyo económico o logístico importante, la marca de energizantes planteó la instalación de un puesto de bebidas a cambio de publicidad abundante dentro del evento.

Algo similar ocurrió con la marca de cerveza Pilsen, quienes ofrecieron la dotación de carpas con publicidad para ser usadas durante el festival. Ambos ejemplos, lejos de contribuir a robustecer la estructura de INVAZION y asegurar su realización, ofrecían solución a necesidades puntuales de segundo orden que no justificaban las concesiones exigidas a cambio como contraprestación.

Por fortuna, las cosas han tendido a un cambio en el último año. Gracias al reconocimiento adquirido durante media década de autogestión, un par de empresas dedicadas a la prestación de servicios en sonido y luminotecnia han manifestado su interés en patrocinar el Festival de manera continua. Adicionalmente, el Colectivo sigue buscando posibles aliados estratégicos, incluso a nivel internacional, que generen beneficios mutuos sin tener que pagar en contraprestación un precio que pueda derivar en la afectación de la esencia misma del Festival, y de las prácticas que promueve. Un ejemplo de un socio potencial es la publicación *Vice*, conocida a nivel mundial, cuyas temáticas tienen que ver con moda, música, tecnología, política y otras tendencias también enmarcadas dentro del movimiento *underground*.

Otra alternativa que se ha contemplado desde hace años, pero que no se ha materializado precisamente por la inversión económica que implica, es traer a un artista foráneo que pueda representar un golpe de gracia en cuanto a la convocatoria de público y

la consolidación del *goodwill* de INVAZION. Sin embargo, tratándose de una escena apenas en proceso de consolidación, dicha apuesta constituye un riesgo que es preferible no ignorar hasta tener un presupuesto holgado para afrontarlo sin que el posible fracaso comercial signifique, de paso, la debacle misma del Festival.

Como se puede concluir, si se abordan las prácticas musicales de la escena *underground* como productos que más allá de su valor simbólico deben generar plusvalía económica, es evidente que se asume con ello un reto que implica, antes que nada, superar el dilema conceptual que surge al interpretar términos como *underground*, *independiente*, *mainstream* e *industria cultural*. Lo contrario supone quedarse anclados en una discusión de sordos que no beneficia ni a quienes ven la cultura como una expresión simbólica que se cosifica al etiquetarse con un precio, ni a los que ven en los mercados culturales la posibilidad de fortalecer la infraestructura de la Ciudad y del país como oferente de servicios en el campo de las artes escénicas y demás sectores implicados.

La pervivencia en el mundo de la cultura, más tratándose de manifestaciones no comerciales, es un asunto complejo que no debe ignorar la implementación de recursos orientados a consolidar acciones efectivas encaminadas al desarrollo sostenible. La planeación de proyectos como el Festival INVAZION deben nutrirse no sólo desde la práctica, sino desde la profesionalización de los individuos implicados, incorporando herramientas de la Gestión cultural, el Emprendimiento y el Mercadeo, muy afines al mundo de las industrias culturales, en un proceso de gestión eficiente, proyectado a corto, mediano y largo plazo, que permita predecir las incidencias de las acciones implementadas, orientadas a dinamizar un sector o una escena representados en nichos de mercado previamente determinados.

Es importante resaltar la tendencia creciente de algunos colectivos artísticos de la escena *underground*, a trabajar mancomunadamente desde el intercambio de servicios como un valor agregado. Cercanos a la experiencia de INVAZION en la labor asociativa pueden mencionarse los colectivos de *Series Media*, *Musicatosis*, *Afrosoul* y *Deambulantes*, por citar tan sólo algunos ejemplos que se reproducen a lo largo y ancho de la Ciudad. Ello evidencia que así como el trabajo colectivo supera el impacto de las acciones individuales por separado, la unión de varios colectivos puede incrementar el resultado de la acción de uno de ellos operando de manera aislada. Esa puede ser la

estrategia que, implementada desde la Ciudad hacia la transterritorialización, fortalecida en el uso de las redes sociales y la *cibercultura*, permita abonar el terreno para eventos que como INVAZION constituyen nodos dentro del circuito de promoción de diversas prácticas artísticas, ampliando la oferta cultural de la Ciudad, y robusteciendo la escena *underground* de la cual provienen.

TENSIONES ENTRE LO *UNDERGROUND* Y EL CARÁCTER MASIFICANTE DE LA INDUSTRIA CULTURAL

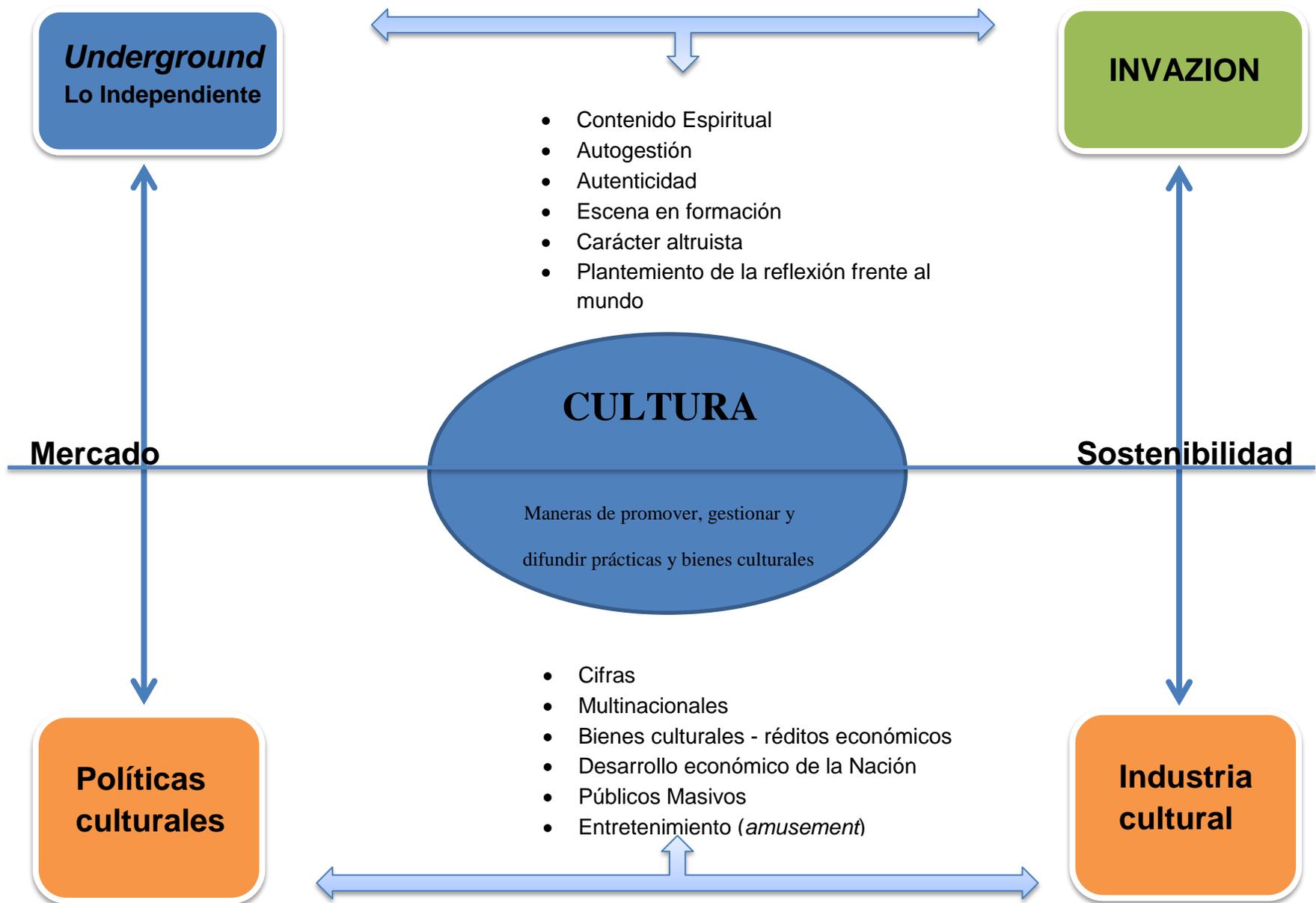


Gráfico 4

CONCLUSIONES

Las realidades en las que estamos inmersos ofrecen oportunidades y riesgos, requieren de ciudadanos, aldeas, naciones y regiones capaces de navegar en un clima de incertidumbres y paradojas, no haciendo de esto sólo una fórmula de sobrevivencia sino también una invitación al disfrute.

Thomas Lowy (1999, p.185).

Ante la carencia de algo se presentan dos caminos posibles: quedarse en el inconformismo verbal o generar acciones tendientes a cambiar las condiciones de precariedad y convertirlas en oportunidades de crear mundos nuevos. Las personas acostumbramos escoger la primera opción, pues siempre resulta más fácil quejarse ante aquello que no nos parece, que percibirnos como parte de la solución.

Esta investigación reconoce la importancia de aquellos individuos que mediante la acción colectiva toman el segundo camino, actuando mancomunadamente para transformar la realidad en la que viven desde el entramado de las interacciones cotidianas. Son lo que Zemelman ha denominado *sujetos históricos*, refiriéndose a la presencia de actores que de acuerdo a sus propios intereses y visiones del mundo van construyendo realidades e involucrando a otros en el proceso. “Hay una constelación de sujetos que están constantemente desde lo cotidiano a lo macro-histórico, a través de sus proyectos y de sus utopías, de sus memorias y de sus prácticas, incidiendo en lo que aquí llamamos la construcción de la historia” (Zemelman, 2004, p.92).

Los organizadores de INVAZION vieron el talento de varios artistas locales de la escena *underground* de Medellín, pero advirtieron de paso la ausencia de espacios para que ese talento se hiciera visible y continuara desarrollándose. Sin más recursos que el deseo de transformar las condiciones de lo dado, se dieron a la tarea de aprovechar otro espacio ya creado, el consabido espacio de todos, el espacio público. La carencia convertida en oportunidad hizo de la calle un escenario y, a la vez, fue la impronta del Festival, que ya cumple seis años llevando cultura a diferentes zonas de la Ciudad, con conciertos itinerantes denominados *Invaziones Sonoras*.

La iniciativa de unos cuantos ha rendido frutos en beneficio de la Urbe y de sí mismos. Ello no habría sido posible como resultado de una labor solitaria, con lo cual se destaca la participación colectiva y el trabajo asociativo, tanto de los miembros de INVAZION como de otros colectivos que, a modo de nódulos culturales, establecen un circuito rotatorio de prácticas con diversas manifestaciones artísticas. Es una suerte de “acupuntura cultural” desde la iniciativa ciudadana, que impacta positivamente e influye sobre el territorio y sus pobladores al enseñarles la puerta de entrada a otros mundos permeados por el arte, al tiempo que les muestra vías posibles por las cuales encausar su propio afán de realización personal.

La unión de fuerzas constituye el peso social requerido para afianzar los procesos de promoción y gestión cultural, tanto en el ámbito social y político, como en la cartografía cultural de la ciudad. En palabras de Lowy, “el arte es la fábrica de la cultura, que en su mayor síntesis de expresión ilumina la convivencia humana. Nos dará la palabra, la imagen, los sonidos y los signos para insertar a nuestras comunidades en los tiempos que se avecinan” (1999, p. 192).

Y los tiempos que se avecinan son inciertos. La calidad de vida en las ciudades sucumbe ante el ritmo atronador del capitalismo salvaje; los individuos son presa del sistema monetario, el cual mide el valor de las cosas sólo en términos cuantitativos. Así nos vemos inmersos en una carrera alienante por adquirir bienes materiales que la publicidad y el mercado venden como necesarios. En palabras de Hilde (2007, p. 315), “éste es un mundo en el que la ética neoliberal, de un intenso individualismo posesivo y su correspondiente retirada política de las formas de acción colectiva, se convierte en el modelo de la socialización humana”.

El arte acude nuevamente como demandante del *derecho a la ciudad*, abriendo un margen de acción a hombres y mujeres sobre su propio destino, promoviendo la inclusión social y estimulando estilos de vida activos cuyo rol tenga incidencia sobre el destino, construido desde ahora, en pro de una ciudad más amable, vista como ecosistema, es decir, como una unidad compuesta de organismos interdependientes que comparten el mismo hábitat.

La incorporación de los espacios de ciudad como escenarios para el encuentro resulta una fuente inagotable de intercambios vivenciales que suelen ser aplazados por la premura cotidiana. Propender por el *derecho a la ciudad* no es simplemente abogar por el derecho de acceso a lo que ya existe, sino reconocer el derecho a cambiar las condiciones de lo dado a partir de nuestros anhelos más profundos, traducidos en capital social.

Las prácticas culturales promovidas por INVAZION, van encaminadas a reivindicar el deseo de Lefebvre (2009), cuando afirmaba que “el derecho a la ciudad no puede concebirse como el simple derecho de visita o de regreso a las ciudades tradicionales; puede formularse solamente como derecho a la *vida urbana*, transformada, renovada” (p. 108).

Como agentes promotores de la cultura, dichas prácticas son legitimadas tanto por la sociedad como por el Estado. Como lo refiere Alfons Martinell (1999, p. 201) “en gestión cultural entendemos por agentes, en sentido amplio, aquellos actores que intervienen o pueden intervenir en la articulación de políticas culturales. Así, las definiciones de la Conferencia de México de la UNESCO (1982), y otras recopiladas en esta investigación, coinciden en asumir las políticas culturales como un conjunto de prácticas sociales de diferentes sectores de una sociedad en particular.

Desde esa perspectiva se considera que una política cultural no puede ponerse en marcha si no es a través de unos agentes o actores concretos que entren en relación con su realidad territorial y asuman algunas responsabilidades en el conjunto de objetivos que la propia política les propone. “La pluralidad de instancias y agentes se convierte en un elemento fundamental de las políticas culturales, que encuentran en esta diversidad de actores los factores de tensión y estímulo al servicio del interés general” (Martinell, 1999, p. 202). Estos mediadores, como es el caso de INVAZION, aportan su acción para consolidar una actividad social, pudiendo representar, en un contexto determinado, un potencial democrático importante.

En este sentido, el gestor cultural ha de manifestar una alta sensibilidad por los procesos sociales de su entorno, y un conocimiento amplio de los factores universales que afectan a su práctica. Para que esto ocurra es necesaria una labor complementaria que va de

la mano con la praxis, consistente en la profesionalización de su labor. Ello le permitirá desarrollar e incorporar un conjunto de saberes, prácticas y actitudes acordes con las necesidades territoriales, permeadas por un alto contenido ético y altruista. Es allí donde su función, al demandar un cierto desprendimiento de sí mismo, lo reviste de aquel potencial transformador que requiere el sujeto histórico, reformador y constructor de nuevas realidades.

Si partimos de la premisa de que la gestión cultural nace desde el momento en que hay creaciones múltiples y variadas, en espera de ser conectadas con un público heterogéneo, podemos concluir que los creadores de INVAZION son gestores culturales natos, pues si bien en un principio no entendían la magnitud ni el alcance de su función, hoy, mirando el camino recorrido a lo largo de estos seis años, puede evidenciarse la manera en que han dinamizado las prácticas de la música *underground* en la ciudad de Medellín, generando espacios de circulación en los cuales el talento de los artistas se hace visible. Estos espacios se constituyen, a su vez, en sitios de encuentro propicios para la construcción de vínculos entre semejantes que, mediante la interacción constructiva, multiplican las posibilidades de creación e intercambio cultural.

La vocación empírica de los agentes culturales, manifiesta en el afán natural de estimular el flujo cultural en diversos matices, reconoce la importancia de la Academia desde dos perspectivas: La primera como complemento de la formación del gestor, en aras de la profesionalización para un cumplimiento óptimo de su quehacer; la segunda, como acompañante reflexiva y crítica de los procesos culturales gestados por actores sociales de diversa índole. Ello resulta primordial para identificar no sólo las bondades y carencias del medio, sino para comprender un poco más la realidad social y el momento histórico en los cuales las manifestaciones culturales se abren paso.

REFLEXIÓN FINAL

Sólo aquél que ejerce el arte en alguna de sus formas posibles es capaz de entender lo que significa para un músico poder dar rienda suelta a su imaginación a través de la creación. La necesidad de compartir lo creado con otros obedece a su afán de comunicar, lo cual ocurre de manera única a través de la música como lenguaje universal. Como en una conversación plagada de signos lingüísticos y no lingüísticos, la música requiere de un canal y de un interlocutor.

INVAZION buscó abrir ese canal para una música atípica, que algunos calificarán incluso de extraña. La música *underground*, es decir, subterránea, germina de abajo hacia arriba, desde el ámbito de la experiencia individual y colectiva. Cualquiera que sea el subgénero que la represente, el hip hop, el reggae, el rock o la música electrónica, su esencia se nutre de la calle como escenario de vivencias cotidianas. Las sensaciones toman cuerpo en forma de lírica, ritmo, experimentaciones melódicas y silencios. Cada canción constituye un intento por narrar la cotidianidad y cada artista tiene su propio estilo para hacerlo.

La acción de escoger el *espacio público* como territorio propicio para efectuar las *Invasiones Sonoras* y promover así una escena en formación, sin recibir más retribución que el placer de poder ofrecer a los transeúntes de diferentes zonas de la Ciudad la posibilidad de apreciar una música inusual, que de manera imprevista le sale al paso, constituye la impronta del Festival, su esencia máxima.

Si nos detenemos a pensar cuál es el valor de dichas prácticas, tanto para el colectivo organizador como para la Ciudad, éste probablemente no se hallará de forma determinante en un incremento notable de seguidores de la escena *underground*. Uno de los aspectos más significativos es que los conciertos realizados espontáneamente en calles, aceras, esquinas, plazas y parques es que tienen la capacidad no sólo de medir el ritmo de la ciudad, sino de alterarlo.

En varias ocasiones, a medida que realizaba el trabajo de campo, fui testigo de cómo la música, sin precisar de escenarios sofisticados, tiene la facultad de concentrar la

atención de los caminantes a manera de imán, alterando el flujo de la vida momentáneamente y propiciando otras formas de intercambio que no se limitan a la establecida entre el artista y el espectador. De esta última podrán encontrarse anécdotas cargadas de significado, como la referida por José Santamaría, incluida en las páginas de esta investigación, en la cual un señor desconocido lo aborda para preguntarle acerca de esa música, cuyo género desconocía, pues después de toda una vida apenas venía a descubrir que le interesaba.

INVAZION es para muchos espectadores fortuitos una puerta a lo desconocido; ello ha quedado evidenciado en la mirada de algunos niños que observan embelesados lo que el DJ ejecuta mientras pulsa varias perillas, las cuales reproducen sonidos nuevos cuyo rango e intensidad son ilimitados, propiciando una suerte de banda sonora de la cotidianidad en tiempo real.

Varios músicos participantes en las *Invaziones Sonoras*, como QK, Neuma, Reptil y Luis F. Buitrago resaltaron la importancia de estas experiencias “reveladoras” en las cuales algo se activa en el *ser* al entrar en contacto con una vivencia nueva que desencadena un interés súbito por un instrumento, por un artista o por un género musical en particular. Se trata del poder de la influencia, la cual es susceptible de transformar vidas.

La mayoría de artistas estaría en capacidad de recordar cuál fue el motivo por el que se inclinó hacia determinado género musical, o por qué eligió aprender a interpretar cierto instrumento. Cada respuesta estaría ligada a una experiencia, a una persona, o una anécdota que le marcó el rumbo. Poder mostrarle a alguien algo que puede transformar su vida en pro de su propio disfrute resulta satisfactorio y altruista. Sin embargo, el impacto de la música ejecutada en el espacio público no termina ahí. Otro aporte considerable es el de poder cambiar la atmosfera climática-afectiva del lugar en el cual se ejecuta. Si hay música y ritmo, la disposición en el espacio se transforma. Los individuos bajan la guardia y se acercan, facilitando una interacción que fortalece el tejido social.

Es en ese momento donde se despliega el gran beneficio que INVAZION trae para la Ciudad: recrear una atmosfera a través de la música, en la cual los individuos puedan

abstraerse por un momento del ritmo frenético de la ciudad alienada, para abrirse al encuentro con el otro y mirarse mutuamente a los ojos.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T y Horkheimer, M. (1988). *La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas*. En: *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Adorno, T. (1994). *Dialéctica de la Ilustración y otros ensayos filosóficos*. Madrid: Ed. Trotta.
- Albán, A. (2008). Arte y Espacio Público: ¿un encuentro posible?. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Recuperado de:
<http://aplicacionesbiblioteca.udea.edu.co:2056/servlet/articulo?codigo=3232517&info=resumen&idioma=ENG>.
- Alguacil, J. (2008). *Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación*. *Revista Polis*, 7, (20). Editorial de la Universidad Bolivariana de Chile, pp. 199-223.
- Anderson, Ben. (2006). Becoming and being hopeful: towards a theory of affect. *Environment and Planning D: Society and Space*, 24(5), 733-752.
- Arendt, H. (1993). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- _____ (1997). *Qué es la política*. Barcelona: Paidós.
- Arias, Edgar. (2002). La juventud en el encuentro de lo público. En: *JOVENes*, 6, (16), pp. 160-171. México: Nueva Época.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Blumer, H. (1969/1982). *El interaccionismo simbólico: Perspectiva y método*. Barcelona: Hora.
- Boix, Carles y Posner, Daniel. (2000). Capital social y democracia. En: *Revista Española de Ciencia Política*, 1, (2), pp. 159-185.
- Bonilla, Marcelo. (2001). “*Las nuevas tecnologías de información y comunicación (NTIC), herramientas de empoderamiento simbólico en América Latina*”. En: *Cuadernos de Iberoamérica, globalización y nuevas tecnologías: nuevos retos y nuevas*

reflexiones. Madrid, Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura.

- Bourdieu, P. (1999 A). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Cano, Iván; Valencia, Patricia y Byron Walter. (2002). Identidad desde el caos, el “caos” de la identidad. En: *JOVENes, Revista de estudios sobre juventud*, 6, (16). México: Nueva Época. pp. 184-193.
- Castells, M. (1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. Vol 1. La sociedad red. Madrid: Alianza Editorial.
- Cisneros, Armando. (1999). Interaccionismo Simbólico, un pragmatismo acrítico en el terreno de lo movimientos sociales. En: *Revista Sociológica*, 14, (41). México: Departamento de Sociología, División de Ciencias Sociales y Humanas, pp. 103-125.
- Coelho, Texeira. (2000). *Diccionario crítico de la política cultural: cultura e imaginario*. México: Comalcuta, Iteso, Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco.
- Corraliza, J.A. (2000). *Emoción y ambiente*. En: J.I Aragonés y M. Américo (Eds.), *Psicología ambiental*, pp. 59-76. Madrid: Pirámide, 2da. ed.
- Coulthard, M. (1977). *Una introducción al análisis del discurso*. Londres: Longman.
- Cruces, Francisco. (2004, Diciembre). Música y ciudad: definiciones, procesos y prospectivas. En: *Revista Transcultural de Música*. (8), España: Sociedad de Etnomusicología, pp. 1-27.
- Chanquía, Diana. (1994). Para investigar procesos de constitución de sujetos sociales. En: *Suplementos*, (45). Barcelona: Anthropos, pp. 40-52.
- Escobar Arturo, Álvarez Sonia E. y Dagnino Evelia (eds.). (2001) *Política cultural y cultura política*, Bogotá: Tauros.
- Farah, Angela M. (2005) “*Efectos de las Políticas culturales de Bogotá en la calidad de vida de sus beneficiarios*”. Bogotá. Tesis (Maestría en Política Social). Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Pontificia Universidad Javeriana.
- Garay, Luis Jorge. (1999). *Construcción de una nueva sociedad*. Bogotá: Tercer Mundo.
- García Canclini, Néstor (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

- García, David. (2008). El lugar de la autenticidad y de lo *underground* en el rock. En: Revista *Nómadas*. (29). Universidad Central. Bogotá, pp. 187-199.
- Garrido A., Shweiger I., J. Torregrosa. (2007). *Introducción a la Psicología social sociológica*. Barcelona: Ed. UOC.
- Guattari, Félix. (1994). “La refundamentación de las prácticas sociales”. En: Revista *Letra Internacional*, (34). Madrid, pp. 20-36.
- Gustafson, P. (2001). Significados de lugar: la experiencia cotidiana y conceptualizaciones teóricas. En: *Journal of Environmental Psychology*. (21), pp. 5-16.
- Harvey, David. (2012). *Ciudades rebeldes. Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Madrid: Akal.
- Heath, J. y Potter, A. (2005). *Rebelarse vende. El negocio de la contracultura*. Bogotá: Taurus.
- Hilde, Nafstad. (2007, Julio). Ideología y poder. La influencia del Neoliberalismo actual en la Sociedad. En: *Journal of Community and Applied Social Psychology* XVII, (4), pp. 313-327.
- Huchtby, I. & P. Drew. (1995). “Análisis de las conversaciones”. En: J. Verschueren et al., *Handbook of Pragmatics*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, pp. 182-189.
- Jaramillo, M. A. y Bravo, M. E. (2008). *Políticas Culturales y territorios en dialogo: experiencia de formulación de políticas culturales en Colombia 2001-2020*. IV ENECULT - Encuentro de Estudios Multidisciplinares em Cultura. UFBA, Salvador-Bahia-Brasil.
- Korosec-Serfaty, P. (1976). *Apropiación del espacio. Procedimientos de la conferencia de Strasburgo*. IAPC-3. Strasbourg-Lovaine La Neuve: CIACO.
- Lamantía, Frederic (2003). Los efectos “territorializantes” de la música. En: Revista de Geografía de Lyon, 78, (2), pp. 173 -175.
- Lefebvre, H. (1971). *De lo rural a lo urbano*. Barcelona: Península.
- _____. (1976). *Espacio y política. El derecho a la ciudad II*. Barcelona: Ed. Península.
- _____. (2009). *El derecho a la ciudad*. Tercera edición. Barcelona: Península.

- Lamacchia, M.C. (2012). Difusión digital de la música independiente: alcances y limitaciones. En: *Revista Avatares de la comunicación y la cultura*. Buenos Aires, (4), pp. 1-14.
- Lemert, Ch. (1993). *Teoría Social*. San Francisco: Westview Press.
- Lewin, K. (1978). *La teoría del campo de la ciencia social*. Barcelona: Paidós.
- Lowy, Thomas. (1999). El énfasis en lo cultural. La paradoja de priorizar el desarrollo a los fenómenos que lo producen. En: *Revista Iberoamericana de Educación*. Madrid: OEI, (20), pp. 185-200.
- Lyotard, J.F. (1993). *Toward the post-modern*. New Jersey: Humanities Press, 1993.
- Martín-Barbero, J. (2001, Enero). *Políticas culturales de nación en tiempos de globalización*. Memoria de la Cátedra Nacional de Políticas Culturales. En: *Gaceta*. (48). Bogotá: Ministerio de Cultura.
- _____. (2002). *La Globalización en clave cultural: una mirada latinoamericana*. Maestría en Comunicación, Departamento de Estudios Socioculturales, ITESO, Guadalajara.
- Martín-Barbero, J. y Ochoa Gautier, A.M. (2001). Políticas de la multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En: Mato, D. (comp.), *Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: CLACSO, pp. 111-125.
- Martinell, Alfons. (1999). Los agentes culturales ante los nuevos retos de la gestión cultural. En: *Revista Iberoamericana de Educación*. Madrid: OEI, (20), pp. 201-215.
- Maslow, A. (2007). *El hombre autorrealizado. Hacia una psicología del ser*. Barcelona: Ed. Kairós.
- Matless, D. y Revill, G. (1998). *The place of music*. New York: Guilford Press.
- Mead, George Herbert. (1972). *Mind, self and society*. University of Chicago Press.
- Mejía, J.L. (1997). *Ciudadanos para el próximo milenio*. Medellín: Fondo Editorial Ateneo.
- Melucci, Alberto. (1994). “¿Qué hay de nuevo en los ‘nuevos movimientos sociales?’”. En: Enrique Laraña; Joseph Gusfield (orgs.), *Los nuevos movimientos sociales: De la ideología a la identidad*. Madrid: CIS, pp. 119-149.
- _____. (2002). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: Colegio de México.

- Miller, T. y Yúdice, G. (2002). *Política Cultural*. Barcelona: Gedisa.
- Ministerio de Cultura (2003). *Impacto económico de las Industrias Culturales en Colombia*. Convenio Andres Bello.
- Miñana, Carlos. (1997). *De Fastos a Fiestas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Neve, Eduardo. (2008). *Geografía experiencial a la escucha. Tesis de licenciatura en Geografía Humana*. Universidad Autónoma Metropolitana. Iztapalapa, México.
- _____. (2012). La ciudad que hace música y la música que hace ciudad: hacia la promesa de la ciudad-arte. En: *Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*. 2, (2). pp. 93-102.
- Ochoa, A. (1999). *Las políticas de la diversidad cultural en Colombia*. Colombia: Ministerio de Cultura.
- _____. (2003). *Entre los deseos y los derechos, un ensayo crítico sobre políticas culturales*. Bogotá: Icanh.
- Pallares, Francisc. (1988). Las políticas públicas: El sistema político en acción. *Revista de Estudios Políticos*. (62). Medellín: Ed. Universidad de Antioquia, pp. 140-162.
- Park, Robert. (1999). *La ciudad y otros ensayos de ecología urbana*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Parsons, W. (2009). *Políticas Públicas. Una introducción a la teoría y la práctica del análisis de políticas públicas*. México: FLACSO.
- Perea, C.M. (2008). *¿Qué nos une? Jóvenes, cultura y ciudad*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales. Universidad Nacional de Colombia. Medellín: La Carreta Editores.
- Pérez Serrano, G. (1994). *Investigación cualitativa. Retos e interrogantes*. Madrid: Editorial La Muralla.
- Pinilla, V. (2011). Lo público como espacio de lo común ampliado: Significados y prácticas de organizaciones y redes juveniles en Colombia. En: *Revista Jóvenes, culturas y poderes*. Universidad de Manizales: Siglo del Hombre Editores, pp. 65-99.

- Pol, E. (1994). El concepto de identidad social urbana: una aproximación entre la Psicología social y la Psicología ambiental. En: *Anuario de Psicología*. (62), pp. 5-24.
- Prieto, Juan. (2010). Las dos caras de la Economía de la Cultura. En: *Revista Ábaco*, 2/3. (64), pp. 21-39.
- Puig, Toni. (2002). El modelo dual de la apropiación del espacio. En: R. García Mira, J.M. Sabucedo y J. Romay (Eds.), *Psicología y Medio Ambiente. Aspectos psicosociales, educativos y metodológicos*, pp. 123-132.
- _____. (2006). *Ciudad y Cultura en el Siglo XXI: Un paseo por el bosque de la gestión; 605 ideas y un método*. Buenos Aires: CICCUS.
- Putnam, Robert. (1993). *Making democracy work*. Princeton: Princeton University Press.
- Quiña, Guillermo. (2012). La cultura como sitio de la contradicción. Una exploración crítica de las prácticas musicales en la ciudad de Buenos Aires. Estudios sobre las culturas contemporáneas. En: *Revista de investigación y análisis*. 18, (35), pp. 31-57.
- Rabotnikof, N. (2003). "Pensar lo público desde la ciudad". En: P. Ramírez *et al.* *Espacio público y reconstrucción ciudadana*. México: Flacso.
- _____. (2005). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: Unam.
- Ranciere, Jacques (2002). *La División de lo sensible: estética y política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial. Recuperado el 11 de Marzo de 2014, de <http://artenuovo.blogspot.co.uk/2009/09/elestador-emancipado-jacques.html>.
- Rey, Germán. (2010). *Compendio de Políticas Culturales*. Bogotá: Ministerio de Cultura de Colombia.
- Rizo, Marta. (2012). *La ciudad. Antecedentes y nuevas perspectivas*. Guatemala: CEUR, USAC.

- Rodríguez, Jaime. (2008). “El mundo virtual como dispositivo para los nuevos órdenes de la creación artística”. En: Revista *NÓMADAS*, (28), Bogotá, Universidad Central-IESCO, pp. 138-147.
- Rodríguez, G., Gil, G. y García, E. (1996). *Metodología de la Investigación Cualitativa*. Barcelona: Aljibe.
- Roncagliolo, R. (1996). “La integración audiovisual en América Latina: estados, empresas y productores independientes”. En: García Canclini, Néstor (Ed.) *Culturas en globalización: América Latina, Europa, Estados Unidos: libre comercio e integración*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Roth, André. (2002). *Políticas Públicas, formulación, implementación y evaluación*. Bogotá: Ed. Aurora.
- Rueda, Rocío. (2008). Cibercultura: Metáforas, prácticas sociales y colectivos en red. En: Revista *NÓMADAS*, (28). Colombia, Universidad Central, pp. 8-21.
- Ruiz, J.I. (1996). *Metodología de la investigación cualitativa*. Bilbao: Ed. Universidad de Deusto.
- Salazar, M. A. (2012). Políticas del *Underground*. En: *Revista Universitas humanística*, pp. 172-200.
- Sampieri R., Collado, C. y Lucio, P. (2006). *Metodología de la Investigación*. Mexico: Ultra.
- Shapiro, Carl y Varian H. (1998). *Information Rules: A strategic guide to the Network Economy*. Boston: Harvard Business School Press.
- Shaw, M. (1983). *Dinámica de grupo. Psicología de la conducta de los pequeños grupos*. Barcelona: Herder.
- Simmel, Georg. (1986, Enero-Marzo). Las grandes ciudades y la vida del espíritu. En: *Cuadernos Políticos*, (45), México D.F.: Ed. Era, pp. 5-10.
- Simpson, P. (2011). Street performance and the city: Public space, sociality, and intervening in the everyday. En: *Space and Culture*, 14, (4), pp. 415-430.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo*. Hondarribia: Hiru.
- Taylor, S y Bodgan, R. (1986). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.

- Touraine, Alain. (1986) *El retorno del actor*. Buenos Aires: Eudeba.
- _____. (1993). *Crítica de la modernidad*. Madrid: Ed. Temas de Hoy.
- Tucsón, Amparo. (2002). El análisis de la conversación: entre la estructura y el sentido. En: Revista Estudios de Sociolingüística. España: Universidad Autónoma de Barcelona, pp. 133-153.
- Urán, Omar, et. al. (1997). *Medellín en vivo. La historia del rock*. Medellín: Instituto Popular de Capacitación/ Corporación Región/ Viceministerio de la Juventud.
- Valera, S. (1997). Estudio de la relación entre el espacio simbólico urbano y los procesos de identidad social. En: *Revista de Psicología Social*, (12), pp. 17-30.
- Vargas Llosa, Mario. (2012) *La sociedad del espectáculo*. Santillana. USA Publishing Company Incorporated.
- Vidal, Torneu y Pol Enric. (2005). *La apropiación del espacio: una propuesta teórica para comprender la vinculación entre las personas y los lugares*. En: Anuario de Psicología, 36, (3). España: Facultad de Psicología, Universidad de Barcelona. pp. 281-297.
- Villasante, T. R. (2002). *Sujetos en movimiento. Redes y procesos creativos en la complejidad social*. Montevideo: Nordam-Comunidad.
- Zallo, R. (1988): *Economía de la Comunicación y la Cultura*. Madrid: Akal.
- _____. (1992): *El mercado de la cultura: Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia (España): Tercera Prensa.
- Zemelman, Hugo. (1992) Educación como construcción de sujetos sociales. En: *Revista La Piragua* (5), CEAAL, Santiago de Chile, pp. 34-56.
- _____. (1996). *Problemas antropológicos y utópicos del conocimiento*. México: El colegio de México.
- _____. (1998). *Sujeto: existencia y potencia*. Barcelona: Anthropos.

Zuluaga, J.J. (2007, Septiembre). En Medellín se consume el combustible más contaminante del mundo. *Colectivo ecológico y ambiental de Antioquia*. Recuperado de: <http://colectivoambiental.wordpress.com/>

ANEXOS

Anexo No. 1: Afiche promocional del Festival INVAZION, 2008.

Anexo No. 2: Afiche promocional del Festival INVAZION, 2012.

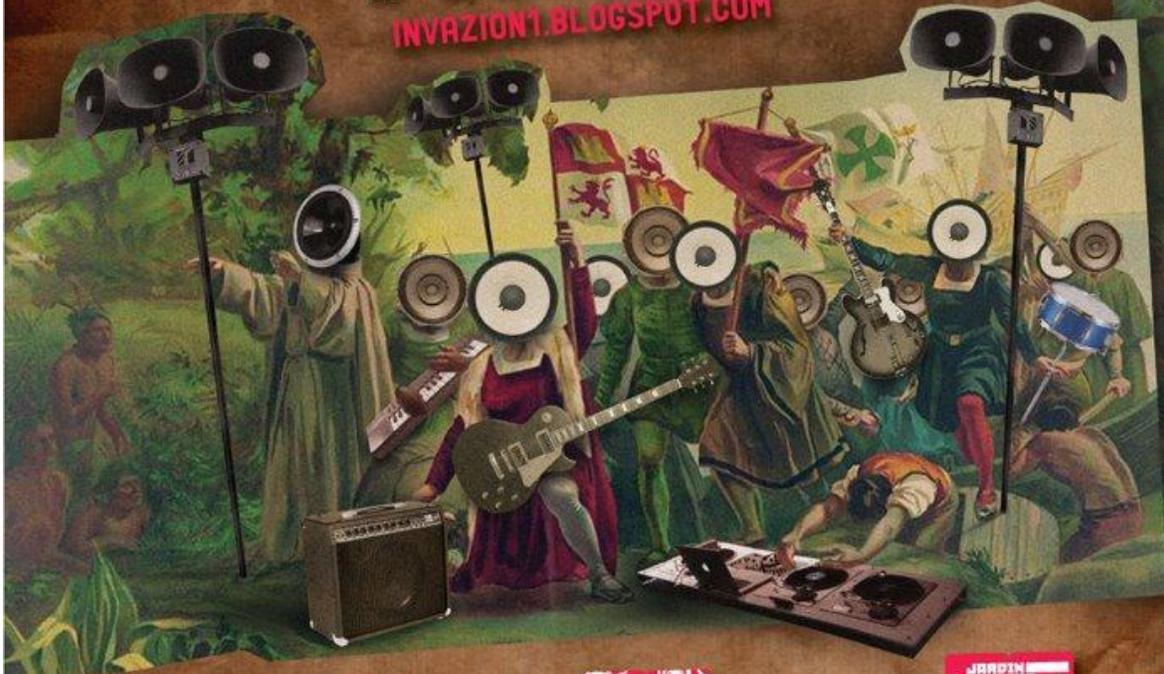
LISTADO DE ENTREVISTAS

- Luis Fernando Buitrago. Director del Festival INVAZION. (15/05/2013), (23/04/2013).
- Sergio Escobar. Co-creador de INVAZION y DJ de música electrónica de la Ciudad. (20/09/2013), (30/10/2013), (23/04/2013), (02/10/2013).
- Lyda Agudelo. Fotógrafa de INVAZION. (20/09/2013).
- Santiago Achuri. Productor logístico de INVAZION. (20/09/2013).
- Jesus Andrey Castillo (Z Dey). Especialista en artes visuales, músico y DJ de la ciudad. (02/10/2013).
- Federico Goes. Músico independiente. (22/10/2013).
- Magio. DJ de la ciudad. (22/10/2013).
- Santiago Arango. Director de Altavoz Antioquia. (16/10/2013).
- José Santamaría. Músico independiente, integrante de la banda Panorama. (02/10/2013).

AFICHES PROMOCIONALES

WAZI

INVAZION1.BLOGSPOT.COM



ESCENARIO 1

ELIPTICA
www.myspace.com/elipticamusic
 REPTIL
www.myspace.com/reptildenoche
 PANORAMA
www.myspace.com/grabacionestrinidad
 ATOMIKOS KRW
www.myspace.com/atomikoskrw

DIRECCIÓN
 TEATRO EL TABLADO
 Teatro El Tablado, Prado Centro
 Carrea 50 No 59 - 06, Palace con Cuba.

INFO
 TELS 416 31 36 | 422 06 19
 CELS 316 802 96 51 | 301 673 90 00
 300 782 80 69
 MAIL festivalinvazion@gmail.com



ESCENARIO 2

VELEZ - SERIES MEDIA
 - LIVE ACT
www.myspace.com/velezmusik
 NEUMA - SERIES MEDIA
 - LIVE ACT
www.myspace.com/velezmusik
 GALOKAZUKA - SERIES MEDIA
 - LIVE ACT
www.myspace.com/gladkazuka
 RUDOLF - DISCOS COCINADOS
 - LIVE ACT
www.myspace.com/booiamrudolf
 COHETE - DISCOS COCINADOS
 - DJ SET
www.myspace.com/cohetednb
 QK - DISCOS COCINADOS - DJ SET
www.myspace.com/qkramacara
 BITCITY - TECHNOALDEA - DJ SET
 MORRIS & DSUM - MONOFONICOS
 - DJ SET LIVE ACT
www.myspace.com/didsum
www.myspace.com/elmarujanero



ESCENARIO 3

TERREBOT (DJ DEL PUB) Y vos (Lleva tu reproductor y podrás poner tu música)



ESCENARIO 4

RADIOLAB (STREAMING)
www.radiolabmed.wordpress.com
 MUSICATOSIS (INFO MUSIC)
www.musicatosis.com
 WEEDBROTHERS (INFO MUSIC)
www.weedbrothers.wordpress.com
 -y una tienda de distribución de música,
 de las bandas y sellos disqueros partici-
 pantes del festival.

COVER \$20.000
 SÁBADO 29 de Noviembre
 HORA 6 pm hasta 4 am



FESTIVAL 2012
INVAZION

CONVERSATORIO

mery hellen / dj z kruel / castro / camilo guarin

moderador
david medina



**EL HIP HOP
COMO SENTIDO ARTÍSTICO,
MÁS ALLÁ DE LA CALLE**

design

jueves 22 de noviembre - 4:00 pm

LUGAR: auditorio del jomar Monseñor Nelson Sierra
entrada libre

INVITA:



DE LA NADA

Envigado - Colombia