



Prácticas de archivo y ecosistemas musicales: el caso de dos festivales en Colombia

Por Manuel Sevilla¹

Los festivales son espacios fundamentales para las dinámicas musicales en América Latina y, por lo general, esta importancia se asocia casi que exclusivamente con los procesos de circulación en sus variadas formas. Sin embargo, vistos desde la perspectiva más amplia de los ecosistemas musicales, los festivales cobran mayor relevancia y emergen como instancias únicas donde confluyen los músicos y sus comunidades, los sistemas de enseñanza musical, las distintas formas de institucionalidad, y la industria musical en sus diferentes modalidades. En suma, los festivales son clave para el mantenimiento y la vitalidad de esos ecosistemas.

A pesar de estas bondades, la realización de un festival conlleva enormes retos, y a la endémica escasez de recursos financieros se suman otras dificultades que imponen prioridades a sus gestores. Con esto en mente, el presente artículo busca identificar, caracterizar y analizar algunas de las prácticas de desarrollo de archivos, los actores vinculados, y las formas de aprovechamiento de esos archivos para el fortalecimiento de los ecosistemas musicales asociados, en el caso de dos festivales musicales en Colombia: el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali) y el Festival de la Leyenda Vallenata (Valledupar). Ambos gozan de amplio reconocimiento en el país y están vinculados a ecosistemas que son considerados patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por parte de UNESCO.

¹ Profesor del Departamento de Creación, Facultad de Creación y Hábitat, Pontificia Universidad Javeriana Cali (Colombia). El presente artículo de investigación se deriva del proyecto “Archivos y festivales: aprendizajes de dos festivales en Colombia”, desarrollado gracias a una subvención de la Fundación Cultural Latin Grammy. El autor agradece a sus coinvestigadores Paola Cano, Diego Bermúdez, María Claudia Astaiza y Alioka Quintero Ospino. Más información sobre el proyecto en archivosyfestivales.com



La tesis central de este artículo es que el archivo expandido, entendido como proceso vivo que integra lo documental, lo performativo y lo objetual, fortalece los ecosistemas musicales al visibilizar a los actores y procesos que la industria musical suele omitir. Cuando el archivo incluye la historia del constructor de instrumentos, la trayectoria de la cantadora que transmite el saber de generación en generación o el testimonio del técnico de sonido que lleva décadas trabajando en el festival, está ampliando el horizonte de lo que cuenta como cultura y de quienes merecen ser reconocidos como sus protagonistas.

El texto se organiza de la siguiente manera: luego de esta introducción, se presenta el problema de la precariedad archivística en muchos festivales contemporáneos. Luego se presentan el marco conceptual (que articula las nociones de mundos del arte, los ecosistemas musicales y los archivos comunitarios), la metodología empleada, el contexto de cada festival y los resultados en tres dimensiones. Al cierre se discuten algunas implicaciones prácticas con miras al fortalecimiento de un sistema de archivo de festivales.

Las ideas aquí propuestas y los hallazgos se derivan del proyecto “Archivos y festivales: aprendizajes de dos festivales en Colombia”, desarrollado entre 2025 y 2026. Cuando se considere pertinente se hace alusión a materiales complementarios disponibles en la [página web del proyecto](#), en particular la serie podcast homónima, donde se incluyen testimonios elocuentes en la voz de varios de los colaboradores del proyecto.

La (baja) prioridad del proceso de archivo

Por décadas, la evaluación del éxito de los festivales musicales en América Latina ha estado determinada por una lógica que privilegia la asistencia masiva, el impacto económico en las ciudades anfitrionas y la proyección mediática de las figuras participantes. Bajo esta óptica, un festival es exitoso si llena sus escenarios,

ARCHIVOS & FESTIVALES

contribuye al turismo local y aparece en los medios nacionales o internacionales. Lo que esta métrica sistemáticamente ignora es la función que estos festivales cumplen como repositorios de memoria colectiva, como espacios de transmisión de saberes y como plataformas para la narración de identidades culturales complejas. Esta omisión responde a una valoración instrumental de la cultura que, en el contexto latinoamericano en particular, tiene consecuencias concretas sobre la manera en que se gestionan los archivos de un festival: si el evento se concibe principalmente desde una perspectiva económica, entonces lo que importa archivar es lo que justifica la inversión: números de asistencia, contratos artísticos, y exposición mediática cuantificable. Por fuera de ese archivo quedan los procesos pedagógicos, las tensiones creativas, las memorias de los actores menos visibles, todo lo cual se puede perder con cada edición que pasa. Esta situación se agrava cuando se consideran las limitaciones de recursos con que opera la mayoría de los festivales de música tradicional en la región. A diferencia de grandes festivales de la industria cultural global (Coachella, Glastonbury o el New Orleans Jazz and Heritage Festival), los festivales de música patrimonial en América Latina funcionan en su mayoría con presupuestos ajustados, equipos de trabajo reducidos y una alta dependencia al financiamiento público (que en muchos casos es volátil y sujeto a vaivenes políticos). En este escenario, la documentación y el archivo son actividades que se perciben como un lujo, como una tarea que se deja para después, cuando haya tiempo y dinero.

Los gestores culturales que están al frente de estos festivales no son ajenos a la importancia de la memoria y muchos tienen una conciencia profunda del valor histórico de lo que acontece en sus escenarios. Sin embargo, las urgencias del día a día (contratar artistas, asegurar infraestructura, gestionar permisos, etc.), terminan por consumir los recursos humanos y financieros disponibles. El ejercicio de archivo histórico y con enfoque social queda relegado a un plano secundario, confiado básicamente en las iniciativas individuales del funcionario comprometido o al esfuerzo voluntario de aficionados que operan al margen de la institucionalidad



oficial. Esta “amnesia institucional” (una expresión que alude al proceso de pérdida sistemática la memoria organizacional) incide de forma negativa en los ecosistemas musicales: cuando los saberes no se documentan, la transmisión intergeneracional se afecta, y las lecciones aprendidas de los procesos se pierden con cada cambio de administración.

Por supuesto, esto no es solo un problema de patrimonio documental. Es, en el fondo, un factor que afecta la capacidad de las comunidades para narrar su propia historia y proyectarse hacia el futuro. En este contexto, los archivos comunitarios o ciudadanos emergen como una opción complementaria (y en muchos casos, como única opción real) para atender esta falencia estructural. Cuando las instituciones no lideran la gestión de archivos (sea por capacidades insuficientes, por miopía o por desinterés) son los ciudadanos quienes toman el relevo: el coleccionista que guarda en su casa décadas de grabaciones de campo y afiches, el fotógrafo que ha documentado cada edición del festival, el músico curioso que conserva las partituras y las letras. Estos actores, que operan con escasos recursos y sin reconocimiento formal, constituyen una red de memoria extendida que resulta indispensable para la salud del ecosistema cultural. Así vistos, los archivos comunitarios no son simplemente un sustituto pobre de los archivos institucionales. Son instancias con una lógica propia y una relación con el saber basada en el afecto y la pertenencia antes que en la destreza técnica. En ellos conviven objetos, fotografías, relatos orales, instrumentos, vestuarios y una gran variedad de documentos que reflejan la complejidad de la experiencia cultural del festival. Esta riqueza es también su fragilidad, pues al no tener criterios técnicos de conservación ni recursos para digitalización o plataformas de distribución, muchos de estos archivos están en riesgo de desaparición.

El desafío que identificamos en el proyecto y que nos proponemos discutir en el texto, es doble. Por un lado, hacer visible la importancia estratégica de los archivos comunitarios y ciudadanos para los ecosistemas musicales y promover su



integración en la gestión del sistema de archivo de los festivales musicales. Por otro lado, busca reconocer y fortalecer el papel de los archivos comunitarios como actores de la memoria cultural de forma que se puedan establecer puentes entre la archivística técnica y el conocimiento ciudadano.

Actores, ecosistemas y archivos expandidos

Las ideas que aquí se presentan tienen como sustento tres líneas conceptuales que articulan la sociología del arte, la antropología de la música y los estudios de patrimonio. Esta conjunción responde a la complejidad del objeto de estudio, cuya comprensión precisa herramientas conceptuales que den cuenta de los distintos niveles sociales que allí confluyen.

La primera línea conceptual proviene de Howard Becker y su noción de *mundos del arte* (1982). Para Becker una obra artística no es el producto del genio individual sino el resultado de una red de cooperación entre múltiples actores: artistas, técnicos, distribuidores, críticos, audiencias y una base institucional heterogénea. Todos ellos, con sus contribuciones especializadas y desde cada orilla, hacen que la obra llegue a existir.

Esta perspectiva resulta particularmente útil para el análisis de los festivales musicales porque permite ir más allá de la mirada centrada en figuras estelares (el acordeonero que se corona como rey vallenato, el conjunto de marimba que gana el primer puesto) y permite visibilizar la red compleja de actores que sostienen el festival: los que construyen y reparan instrumentos, los que portan tradición culinaria, los que transmiten técnicas de interpretación, los fotógrafos y medios de comunicación que los documentan, los gestores que negocian recursos e incluso los voluntarios de las áreas logísticas. En el contexto del sur global la noción de Becker ha sido aplicada de distintas maneras. En su trabajo sobre industrias musicales en América Latina, Ana María Ochoa (2003) muestra cómo las redes de



cooperación que sostienen las prácticas musicales están atravesadas por relaciones de poder dinámicas de racialización y tensiones entre lo local y lo global. Sevilla et al. (2014) utilizan ese mismo modelo para analizar los procesos de producción musical de Carlos Vives y La Provincia (artista emblemático para la visibilización del género vallenato y una de las figuras recurrentes en el Festival de la Leyenda Vallenata). En el caso del Petronio o el Festival Vallenato, la noción de mundos del arte permite enfocarse en las particularidades territoriales y comunitarias que suelen ir más allá de las categorías que contempla el mercado cultural.

La segunda línea conceptual sigue la noción de ecosistemas musicales desarrollada por Huibb Schippers y Catherine Grant (2016). Este concepto propone un análisis sistémico de las variables que sostienen la práctica musical en el tiempo: sistemas de transmisión de saberes, infraestructura física, marcos regulatorios, comunidades de práctica y relaciones sociales más amplias. La analogía ecológica busca mostrar que, de la misma forma que un ecosistema natural requiere interacción equilibrada de sus múltiples elementos, un ecosistema musical necesita que sus componentes funcionen de manera articulada y reforzada entre sí.

La aplicación de este enfoque al estudio de festivales en Latinoamérica ha permitido identificar las vulnerabilidades específicas de ecosistemas musicales en contextos de institucionalidad débil. Hay estudios sobre festivales de música tradicional en el Caribe y América Latina (Aarons et al, 2022; Chá 1991; Rojas Correa 2020) que muestran cómo la ausencia de sistemas de archivos robustos puede amenazar la sostenibilidad al proceso cultural porque se interrumpe la cadena de transmisión del saber y debilita la capacidad de las comunidades para articular su propia historia.

La tercera línea conceptual es la de los archivos comunitarios, que en este proyecto se propone en un sentido amplio que trasciende lo documental e incluye lo performático y lo objetual. La tradición de archivos comunitarios tiene raíces



profundas en distintas corrientes de estudios sociales latinoamericanos donde la recuperación y la gestión de la memoria ha sido una herramienta de construcción de identidad colectiva en contextos adversos. Desde las experiencias de archivo en casos de violaciones de derechos humanos hasta iniciativas de documentación de patrimonio afrodescendiente en el Caribe y el Pacífico, los archivos comunitarios han funcionado como espacio de contra narrativa frente a relatos hegemónicos.

La propuesta teórica sobre la cual formulamos nuestras ideas aquí es que el archivo expandido (con registro sonoros y visuales, objetos materiales, relatos orales, partituras, instrumentos y documentos de producción, entre otros) es al mismo tiempo un producto y un proceso del ecosistema musical. Esta concepción de archivo como organismo vivo (más allá de ser un depósito estático de datos) es la que orientó el diseño metodológico y dio piso a los distintos resultados del proyecto, incluyendo este texto.

Metodología

La investigación que dio origen al presente artículo se llevó a cabo desde un enfoque cualitativo de corte antropológico con un diseño etnográfico y documental, en el período de febrero de 2025 a principios de 2026 (incluyendo la elaboración de productos finales del proyecto). Esta ventana permitió acompañar procesos de preparación, realización y cierre de ambos eventos (el llamado “tiempo de festival”) y también los tiempos intermedios donde ocurren buena parte los procesos pedagógicos organizativos y de gestión del conocimiento que resultan centrales para la comprensión del ecosistema musical.

El trabajo de campo se realizó en dos ciudades de Colombia: Cali (departamento del Valle del Cauca), sede del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez, y Valledupar (departamento del Cesar), sede del Festival de la Leyenda Vallenata. En ambos casos se llevó a cabo observación participante, lo que supuso la presencia activa de los investigadores en escenarios, camerinos, talleres de elaboración y



mantenimiento de instrumentos, espacios de gestión administrativa y lugares de encuentro informal. Se llevaron a cabo entrevistas a 20 actores, seleccionados de forma tal que pudiera cubrirse la diversidad del ecosistema: directivos y gestores de festivales, músicos, periodistas, fotógrafos académicos e investigadores.

El análisis documental constituyó otra fuente central de información. Se revisaron elementos de archivo de ambos festivales (en la medida en que se logró acceso), así como fondos de prensa, colecciones fotográficas privadas, afiches y material promocional derivado. Este análisis permitió contrastar las narrativas oficiales con las prácticas de base y con los testimonios de los actores entrevistados.

Los festivales en estudio

En un país de festivales musicales como Colombia, los dos casos analizados aquí sobresalen por varias razones: su trayectoria como espacios culturales con perfil definido, su condición de ser plataforma de visibilización para formas culturales asociadas, y su conexión profunda con prácticas musicales consideradas patrimonio cultural.

“El Petronio”

El Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez empezó en Cali en 1997, como resultado de la decisión de la Gobernación del Valle del Cauca de realizar un evento cuyo objetivo general era “estimular la creación, interpretación, difusión y proyección de la música del Pacífico colombiano y ecuatoriano a nivel nacional e internacional” (Gobernación Departamento del Valle del Cauca, 1997, p.1). Siguiendo la directriz oficial, un grupo mixto encabezado por el literato Germán Patiño Ossa viajó a varios puntos de la costa Pacífica de Colombia en búsqueda de “orquestas y conjuntos” que interpretaran ritmos bailables para participar en el evento. Para su sorpresa, no solo encontraron varias agrupaciones de este perfil sino un número significativo de



grupos tradicionales dispuestos a mostrar su arte en Cali, la capital del departamento.

El festival nació y se mantiene bajo la figura de concurso, y a la fecha incluye las modalidades de marimba, chirimía, violines caucanos y libre. Además de las presentaciones musicales, el festival acoge una amplia oferta de comidas y bebidas tradicionales de la cultura afropacífica, artesanías alusivas y espacios académicos e infantiles que duran una semana entera a principios del mes de agosto de cada año.

Como actividad a cargo de la Secretaría de Cultura de Santiago de Cali, el Petronio se concibe como un evento público y de libre ingreso (aunque los participantes en las áreas de cocinas, bebidas y artesanías deben pagar una cuota de inscripción). Debido al crecimiento de la audiencia, el festival se ha movido por varias sedes, la más reciente en las zonas comunes del complejo deportivo Alberto Galindo, al sur de la ciudad. Los costos relacionados con la producción del evento se cubren en un alto porcentaje a través de fondos municipales, con una fracción mínima que se solventa a través de aportes del Ministerio de Cultura y de patrocinadores ocasionales de aspectos muy puntuales como el montaje de las cocinas o los eventos académicos. Los lineamientos, la actualización del reglamento y el monitoreo del ajuste a la misión del evento están en cabeza del Comité Conceptual. La operación técnica y económica está a cargo de Corfecali (Corporación de Eventos, Ferias y Espectáculos de Cali), una organización público-privada que es responsable de otros eventos de ciudad.

La relación del Petronio con el patrimonio cultural es amplia y diversa. En la actualidad, el espacio del festival convoca a cinco formas patrimoniales que son reconocidas como patrimonio oficial de la nación colombiana por el Ministerio de Cultura, además de decenas de expresiones que son reconocidas por sus comunidades como parte integral de la identidad colectiva. En el caso específico de



lo musical, convergen allí las músicas de marimba y cantos tradicionales, las músicas asociadas a las fiestas de San Francisco de Asís, los cantos funerarios de la región del Medio San Juan, donde los dos primeros cuentan con reconocimiento por parte de la UNESCO como patrimonio inmaterial de la humanidad.

“El Festival Vallenato”

El Festival de la Leyenda Vallenata, celebrado en Valledupar desde 1968, es una de las instituciones culturales más longevas y consolidadas del país. A diferencia del Petronio, se trata de una iniciativa de origen privado que fue agenciada desde sus inicios por el compositor Rafael Escalona (hijo insigne del vecino corregimiento de Patillal), el líder político liberal Alfonso López Michelsen (de madre nacida en Valledupar) y la escritora y promotora cultural Consuelo Araujo Noguera, otra mujer vallenata que durante décadas fue el alma organizativa del evento. En la actualidad el festival está administrado por la Fundación Festival de la Leyenda Vallenata, una entidad que opera con una estructura corporativa sólida y establece alianzas con el sector empresarial y la industria musical.

El objeto central del festival es el concurso de acordeón, que se disputa en las categorías de profesional, aficionado e infantil. El concurso de los acordeoneros ha sido históricamente el mecanismo de legitimación de los mejores intérpretes del vallenato y sus ganadores –los reyes vallenatos, con corona incluida- gozan de un reconocimiento que trasciende la región y se proyecta sobre toda la industria musical del género. El festival es también el escenario de otros concursos como el de composición y piquería (repentismo lírico), ferias artesanales, decenas de conciertos de vallenato comercial y una nutrida agenda de actividades académicas y pedagógicas que suceden durante los cuatro días que dura el evento.

La relación con el patrimonio musical también es muy relevante en este caso. El vallenato fue reconocido como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad por la



UNESCO en 2015, con la especificidad de estar en la lista de salvaguarda urgente. Esto implica el reconocimiento de su vulnerabilidad y la necesidad de medidas especiales de protección. El Plan Especial de Salvaguarda (PES) de la música tradicional vallenata es el instrumento de política pública que orienta estas acciones y que identifica como principales amenazas la simplificación del repertorio, pérdida de saberes tradicionales y la dificultad de transmisión a las nuevas generaciones.

La relación con la industria musical en el caso del Festival Vallenato es mucho más estrecha y compleja que en el Petronio (más centrado en los aires tradicionales y la música hacia el interior de la comunidad). El género musical vallenato tiene una industria discográfica propia y una cadena de valor que incluye sellos productores, managers, medios especializados y circuitos de conciertos en escenarios nacionales e internacionales. En este panorama, el festival funge simultáneamente como guardián de la tradición y como plataforma de lanzamiento de carreras artísticas, lo cual crea una tensión permanente entre los criterios de autenticidad que orientan el concurso y las lógicas comerciales que dinamizan la industria. Por último, el Festival Vallenato está vinculado a una red de procesos ciudadanos que incluyen escuelas de música, comparsas barriales que se vinculan al evento, festivales de menor envergadura (como el de Patillal), museos y espacios académicos de discusión sobre la historia del vallenato.

Resultados: múltiples miradas al sistema de archivos

Archivos y posicionamiento de marca

Uno de los hallazgos más consistentes del estudio es que ambos festivales utilizan activamente materiales históricos para fortalecer su imagen pública y sus campañas de comunicación. Algunos de los recursos son fotografías de ediciones anteriores, grabaciones de actuaciones y testimonios de figuras emblemáticas, los cuales terminan por nutrir los comunicados de prensa, las publicaciones de redes sociales



y los materiales promocionales. Sin embargo, este “uso estratégico de la memoria” contrasta de manera llamativa con la ausencia de estructuras archivísticas accesibles y de consulta abierta que respalden y sistematicen esos materiales. En el caso del Festival Petronio Álvarez, el archivo institucional sufre lo que podría denominarse “intermitencia administrativa”. Esto quiere decir que, en la medida en que el festival es organizado por una instancia municipal, sus archivos están sujetos a los cambios de administración, las rotaciones de personal y las prioridades cambiantes de cada gobierno. Así, los materiales acumulados durante una gestión corren el riesgo de dispersarse o volverse inaccesibles en la siguiente gestión, con sistemas de catalogación que pueden ser inconsistentes entre periodos y sin una política de acceso público que garantice que investigadores, cultores u otros ciudadanos interesados puedan consultar los fondos históricos de manera sistemática. El resultado es un archivo que existe en términos potenciales (es decir, los materiales están en alguna parte, pero toca buscarlos...) pero que no funciona como un sistema vivo de memoria de fácil consulta.

Para el Festival Vallenato la situación es diferente, pero también entraña dificultades. La estructura corporativa de la fundación que opera el festival ha generado una mayor estabilidad y continuidad en la gestión de materiales históricos y existen fondos de fotografía, grabaciones audiovisuales y documentos. Sin embargo, la centralización de estos materiales bajo el control de la fundación limita su acceso al público. Los investigadores independientes (incluyendo los investigadores de este proyecto), las comunidades locales y otros interesados encuentran múltiples barreras para consultar estos fondos históricos, que al parecer se perciben más como activos institucionales que como bien común de los interesados en la cultura vallenata.

En ambos festivales se observa un patrón sistemático de selección en la constitución de los archivos: los materiales que se priorizan para la conservación y difusión son aquellos que exhiben los momentos de mayor visibilidad pública



(conciertos, ceremonias de premiación...), mientras quedan en un segundo plano los registros de los procesos que dan vida al festival fuera de los días del evento (talleres pedagógicos, reuniones de gestión, procesos de negociaciones en torno a la organización, y memorias del quehacer técnico de proveedores y voluntarios). Esta selección produce una imagen idealizada del festival, en la cual se pierde su complejidad real (que es parte central del proceso cultural) y se pierde una oportunidad valiosa para el aprendizaje institucional.

Los principales vacíos se acusan en la memoria de gestión técnica y logística que hace posible los eventos y en el registro de las voces y perspectivas de actores menos visibles del ecosistema. Esto refleja las prioridades en la gestión de los festivales, que al parecer están más centradas en su operación y su promoción, y la falta de visión respecto al papel que podrían jugar otros actores ciudadanos en la producción de la memoria de los festivales.

Actores y espacios de archivo propio

En contraste con esta dinámica de los archivos centrales, la investigación identificó una red de lo que podría denominarse “archivística del afecto”: actores individuales y colectivos que sin mandato institucional y con diversos recursos, custodian memorias valiosas de los festivales y de los ecosistemas musicales que los soportan. Estos actores operan con un profundo sentido de cuidado y conservación, motivados en parte por la vocación profesional y en parte por el amor a la música, al proceso cultural y al sentido de comunidad asociados.

Un primer ejemplo es el de la archivista Elsy Velasco, la persona al frente del repositorio del canal regional de televisión Telepacífico, en Cali. Si bien el canal tiene dentro de sus compromisos la documentación de procesos culturales del departamento del Valle del Cauca, también es claro que la gestión en relación con el Festival Petronio Álvarez ha sido posible gracias al empeño y la sensibilidad de



esta funcionaria (recomendamos escuchar el [episodio 2](#) del podcast Archivos y festivales). La principal responsabilidad de Telepacífico para con el festival es y ha sido siempre la de montar la producción de televisión para su emisión por los canales públicos, pero la iniciativa de revisar los materiales audiovisuales, curarlos y catalogarlos para futuros usos por parte de los interesados, es algo que vino directamente de la archivista. En la actualidad, el de Telepacífico es quizás el más completo archivo audiovisual en relación con el Petronio Álvarez, y su acervo da cuenta de las distintas dimensiones de su proceso de operación.

Otro ejemplo es el de Juan José Corzo, un gestor cultural nacido en Patillal, corregimiento de Valledupar. Como ferviente admirador y conocedor de la historia personal de muchos compositores emblemáticos del género vallenato, Corzo ha buscado la manera de documentar diversos aspectos del festival Cuna de Compositores que se lleva a cabo en su localidad natal. En primera instancia podría cuestionarse la relevancia de este acervo (integrado por una colección heterogénea de grabaciones en distintos formatos con intervenciones musicales en vivo y discursos de varios invitados ilustres) con respecto al Festival Vallenato. Sin embargo, al indagar a fondo se hace evidente la importancia de la dinámica cultural de Patillal para la expansión de la música vallenata que se celebra en el Festival. A diferencia de Elsy Velasco, quien ha contado con creciente apoyo institucional por parte de la gobernación del Valle del Cauca, Corzo ha tenido que valerse de su ingenio para lograr superar dificultades técnicas y financieras que amenazaban la existencia física de sus grabaciones. Eso hace aún más meritorio su proceso y su aporte.

Como tercer ejemplo está el archivo del diario El Pílon, uno de los principales medios de comunicación de Valledupar. Mientras la mayoría de medios nacionales solo cubren la parte festiva del evento, El Pílon ha venido construyendo una línea editorial a través de artículos de opinión y especiales investigativos donde se documenta la cultura vallenata en tiempos distintos al festival. La mirada se amplía



más allá de los espacios emblemáticos de la ciudad de Valledupar y da cabida a historias diversas, como las travesías de concursantes que vienen de otras provincias, la historia de las canciones y las tensiones sobre la transformación de las formas tradicionales del género (recomendamos escuchar el [episodio 1](#) del podcast Archivos y festivales).

Narrativas propias sobre la música

El tercer eje de resultado se refiere al potencial de los archivos propios como fuente para generar narrativas y contra narrativas que fortalecen la identidad del ecosistema y amplifican el alcance la memoria cultural. La investigación confirmó que estos archivos propios pueden ser el punto de partida para la producción de relatos que conectan el pasado con el presente y proyectan a las comunidades hacia el futuro con una conciencia sobre las bases culturales de la práctica musical. En el caso del Festival de la Leyenda Vallenata sobresalen, entre otros, el Museo del Acordeón y el museo en torno a la historia personal y musical del acordeonero Gonzalo Arturo “El Cocha” Molina, rey vallenato de 1990.

El Museo del Acordeón, ubicado en el barrio San Joaquín (fuera del centro histórico de la Valledupar), alberga una colección de instrumentos, fotografías y publicaciones que constituyen una memoria material invaluable del desarrollo del vallenato como género musical. A través de sus exhibiciones es posible rastrear la evolución del acordeón diatónico en Colombia, las historias de algunos de los responsables de su importación al país y los distintos contextos sociales en los cuales se fue configurando este género musical característico de la región Caribe. El museo opera bajo la dirección del maestro Alberto “Beto” Murgas, quien es a su vez el guía y la voz principal del recorrido. Esto le confiere una autenticidad y una cercanía que los archivos institucionales difícilmente pueden replicar.



En el caso del Museo del Cocha Molina, la propuesta es de un recorrido autónomo por parte de los visitantes. Al igual que en el Museo de “Beto” Murgas, se puede observar una colección de instrumentos que fueron importantes en la vida del intérprete (incluyendo una guitarra, pieza clave de la organología del vallenato tradicional), pero también se ofrecen herramientas multimedia (audios y videos) para diferenciar los aires característicos del vallenato, e identificar hitos de la historia discográfica del género.

Para el caso del ecosistema musical del Pacífico colombiano que se hace visible en el Festival Petronio Álvarez, cabe resaltar iniciativas como el restaurante Viche Positivo, propiedad de la maestra Nidia Góngora. El caso llama la atención porque demuestra que un archivo comunitario puede operar en espacios tan insospechados como un restaurante, donde los visitantes pueden comer y beber preparaciones tradicionales, escuchar música de la región, acariciar instrumentos de madera y, si tienen suerte, conversar con la dueña acerca de los rostros y parajes que están enmarcados en las fotos de las paredes. Viche Positivo articula la defensa de la bebida ancestral del Pacífico (el viche, un destilado de caña con propiedades curativas) con una verdadera inmersión en la conjunción de prácticas culturales que caracterizan a esta región de Colombia y que se ven reflejadas en el Festival Petronio Álvarez.

Por último, los talleres de lutería también se pueden considerar espacios donde se hacen apuestas por narrativas propias sobre la música. Una referencia obligada es el Taller Katanga, en cabeza del artesano constructor Addo Obed Posú. En su local al sur de la ciudad de Cali, en el populoso barrio Meléndez, es posible hacer un recorrido en torno a los materiales y procesos de construcción de marimbas y tambores propios de la música del Pacífico, mientras el maestro explica los nombres de los bejucos, las maderas y las pieles que emplea en su trabajo. A pesar de sus modestas condiciones, el Taller Katanga logra hilvanar una propuesta narrativa que muestra una vez más la conjunción de factores culturales propios de la cultura



afropacífica (recomendamos escuchar el [episodio 3](#) del podcast Archivos y festivales).

Los pasos siguientes

Los hallazgos presentados en las páginas anteriores permiten abrir la discusión sobre el papel de los archivos (o de un sistema de archivos) en la gestión y fortalecimiento de los ecosistemas musicales que dan soporte a los festivales, así como algunos de los desafíos que enfrentan.

Una primera idea es que el archivo de un festival debe ser concebido como un organismo vivo de colaboración antes que como un depósito de materiales históricos. Esta reformulación tiene implicaciones prácticas: exige que la gestión del archivo sea pensada como una tarea técnica que se realiza antes, durante y después del evento; es decir, se trata de un proceso continuo que involucra múltiples actores del ecosistema y que está vinculado con las funciones pedagógicas, comunicativas y comunitarias del festival.

Segundo, existe una tensión entre la archivística técnica experta y la archivística comunitaria, pero es un debate productivo que puede dar importantes luces sobre los pasos a seguir. Es un hecho que los archivos con altos soporte técnico ofrecen garantías de conservación sistematización y accesibilidad que los archivos comunitarios difícilmente podrán igualar, en particular por la falta de recursos humanos y financieros adecuados. Pero los archivos comunitarios ofrecen algo que los primeros rara vez logran: una relación de afecto, de pertenencia y de relación activa con la memoria, que los convierte en espacios vivos antes que en repositorios inertes. La conclusión no es que uno de los modelos deba desplazar al otro, sino que su articulación inteligente con los archivos técnicos como infraestructura de conservación y los archivos comunitarios como motores de vitalidad y diversidad es el camino más promisorio para garantizar una memoria plural y sostenible.

ARCHIVOS FESTIVALES

Por último, cabe decir que las ventajas de este tipo de miradas al proceso de los festivales se evidencian en los episodios de la serie podcast que acompañan este artículo. Cuando se incluye la voz los distintos actores, se produce una imagen de la cultura que es más compleja y más útil para las comunidades que la imagen unidimensional que suelen proyectar los canales oficiales. Esta pluralidad es el reconocimiento de que la cultura es un proceso colectivo y contradictorio que no puede ser reducido a un relato único. Los festivales que transiten hacia modelos de gestión que reconozcan e incentiven esta relación, estarán construyendo simultáneamente estructuras de memoria más robustas y culturas organizacionales más democráticas en torno a sus expresiones propias.



Referencias consultadas y citadas

Aarons, J., Bastian, J.A., & Griffin, S.H. (Eds.). (2022). Archiving Caribbean Identity: Records, Community, and Memory (1st ed.). Routledge.

Araújo Noguera, C. (2006). Vallenatología: Orígenes y fundamentos de la música vallenata. Bogotá: Presidencia de la República.

Becker, H. (1982). Art Worlds. Berkeley, University of California Press.

Cano, P y M. Sevilla. (2021). Sistemas patrimoniales en la región del Pacífico colombiano. Con P. Cano. En J.C. Villamizar y S.P. Rodríguez Ávila (Ed) Colombia desde las regiones. ISBN 978-958-784-804-5. Editorial Universidad del Rosario. 2021

Chá, E. M. (1991). Bibliografía, Centros de Investigación y Archivos Sonoros de Música Tradicional en Latinoamérica. Latin American Music Review, 42-64.

Fundación Festival de la Leyenda Vallenata. (2021). Plan Especial de Salvaguardia de la música tradicional vallenata. Valledupar: Fundación Festival de la Leyenda Vallenata / Ministerio de Cultura de Colombia.

Gobernación Departamento del Valle del Cauca. (1997). Reglamento del Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. 1-2. Cali, Valle del Cauca, Colombia.

Ochoa Gautier, A. M. (2003). Músicas locales en tiempos de globalización. Buenos Aires: Norma.

Rojas Correa, M. (2020) Archivos sonoros, la importancia de salvaguardar los documentos sonoros para reconstruir memoria histórica. Repositorio Institucional Universidad de Manizales.

Schippers, H. & Grant, C. (2016). Sustainable Futures for Music Cultures: An Ecological Perspective. Oxford University Press.

Sevilla, M., Cano, P., Cabezas, F., (2022). Guía Incompleta al Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez. Cali: Sello Editorial Javeriano y Secretaría de Cultura y Turismo de Cali.



Sevilla, M., & Cano, P. (2020). Festivalización y nuevas instancias de agencia: el caso del Petronio Álvarez en Cali (Colombia). *Revista Argentina de Musicología*, 21(2), 61-79.

Sevilla, M., Ochoa, J. S., Santamaría-Delgado, C., & Arango, C. E. (2014). *Travesías por La Tierra del Olvido: Modernidad y colombianidad en la música de Carlos Vives y La Provincia*. Bogotá: Editorial Javeriana.

UNESCO. (2015). *Inscripción de la música de marimba y los cantos y bailes tradicionales de la región colombiana del Pacífico Sur*. París: UNESCO.

UNESCO. (2015). *Inscripción del vallenato, música tradicional de la región del Magdalena Grande de Colombia, en la Lista del Patrimonio Cultural Inmaterial que requiere medidas urgentes de salvaguardia*. París: UNESCO.

Proyecto Archivos y Festivales. (2025). *Serie podcast: Archivos y festivales*. Disponible en: <https://www.archivosyfestivales.com/podcast/>