

EL SENTIDO DE LA ACCIÓN MUSICAL EN LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO
URBANO NOCTURNO EN SAN JUAN DE PASTO 2012

MARÍA FERNANDA AGREDA NARVÁEZ
ADRIÁN ALEJANDRO MONCAYO ORDOÑEZ

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
SAN JUAN DE PASTO
2013

EL SENTIDO DE LA ACCIÓN MUSICAL EN LA OCUPACIÓN DEL ESPACIO
URBANO NOCTURNO EN SAN JUAN DE PASTO 2012

MARÍA FERNANDA AGREDA NARVÁEZ
ADRIÁN ALEJANDRO MONCAYO ORDOÑEZ

Trabajo de grado para optar el título de sociólogos

ASESOR
JAIRO ALFREDO ARCOS GUERRERO.
SOCIÓLOGO

UNIVERSIDAD DE NARIÑO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE SOCIOLOGÍA
SAN JUAN DE PASTO
2013

“las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo de grado son responsabilidad exclusiva de los autores”.

Artículo 1° del acuerdo No 324 de Octubre 11 de 1966 emanado del Honorable Consejo Directivo de la Universidad de Nariño.

NOTA DE ACEPTACIÓN

Firma del Jurado

Firma del Jurado.

San Juan de Pasto, Noviembre del 2013.

DEDICATORIA A:

Los Tríos de la carrera 27 en San Juan de Pasto, sin ellos nada de lo que expresa este trabajo sería posible.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	13
1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	17
1.1 Descripción del Problema	17
1.2 Formulación del Problema	19
2. OBJETIVOS	20
2.1 Objetivo General	20
2.2 Objetivos Específicos	20
3. JUSTIFICACIÓN	21
4. MARCO REFERENCIAL	23
4.1 Marco de Antecedentes	23
4.2 Marco de Referencia	24
4.2.1 Espacio Urbano – Nocturno	24
4.2.2 Musicalidad en el Entorno Urbano	28
4.2.3 Interaccionismo en el Entorno Urbano – Nocturno	32
4.2.4 Comunidad Musical	35
4.2.5 Lenguajes y Formas de Expresión Urbanas.	36
5. METODOLOGIA	40
5.1 Enfoque	40

5.2 Tipo de Investigación	40
5.3 Tipo de Estudio	41
5.4 Población	41
5.5 Técnicas de Observación	41
5.6 Diseño Metodológico	42
5.6.1 Primera Fase: Planeación y Acercamiento	42
5.6.2 Segunda Fase: Trabajo de Campo	42
5.6.3 Tercera Fase: Análisis y Sistematización de la Información	42
5.6.4 Cuarta Fase: Informe Final	42
6. CAPITULO I. RELATOS Y VIDAS DESDE EL UMBRAL	43
6.1 Transcurrir de la Carrera 27	46
6.2 Restaurante “El Gran Bochica”	53
6.3 El Extranjero	54
6.4 La Gitanita. Azúcar o Celia	56
6.5 El Fiscal	61
7. CAPITULO II. EN EL ESCENARIO: SPOTLIGHT TÉNUE	64
7.1 Viernes 7:30 p.m.	64
7.2 ¿Cuánto la Serenata?	64
7.3 El Código	69
7.4 Movimientos	71

7.5 El Trío	72
7.6 Los 4 Pilares	73
8. CAPITULO III. DETRÁS DEL MOSTRADOR.	92
8.1 La Asociación "ASOMUSICPAZTO"	94
9. CONCLUSIONES	99
BIBLIOGRAFÍA	104

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
FIGURA 1: Mapa de la Ciudad San Juan de Pasto 1816	45
FIGURA 2: Restaurante la Española	51
FIGURA 3: Restaurante Palermo	51
FIGURA 4: Rostro de la señora Ángela Patricia Taques	57
FIGURA 5: Rostro del señor Guillermo Riascos	63
FIGURA 6: Tríos ofreciendo su trabajo	68
FIGURA 7: El fichero	70
FIGURA 8: Trío Miramar	73
Figura 9. Julio Jaramillo Laurido	81

RESUMEN

El presente trabajo trata de manera descriptiva todo el acontecer del accionar musical en el entorno urbano nocturno de la comunidad “Bochica” en la ciudad de Pasto, en el cual a través de la observación e indagación de los sujetos participantes se puede establecer los “*modos vivendis*” y caracterizar el entorno que los rodea a través de su trabajo musical.

Para esto, se ha implementado tres capítulos descriptivos que logran llevarnos al entramado mundo musical de las calles de Pasto, el primero habla sobre cómo se debe aproximar al espacio nocturno-urbano, ya que tiene dinámicas totalmente diferentes al acontecer cotidiano diurno, se conceptualiza entonces el espacio nocturno, además se cuenta la historia del por qué se los denomina “Bochica”.

El segundo capítulo habla sobre la musicalidad en el entorno, no solo la musicalidad de las tonadas o melodías que interpreta la comunidad “Bochica”, sino también del recorrido del transeúnte, del dialogo entre aquellos que pasan por estas calles de la carrera 27 como huéspedes o visitantes y el tercero habla sobre la interacción que ocurre entre los que se localizan en este espacio, como se debe aproximar al estudio o la comprensión detallada de toda la vida y accionar musical de los sujetos participantes; acoplando los lenguajes que fluyen entre la comunidad “Bochica”, teniendo en cuenta aspectos como la moda, la tercera edad y la muerte, todo con el fin de asociar conocimientos sociológicos y conocimientos musicales en nuestro accionar cotidiano.

PALABRAS CLAVE: MUSICALIDAD, ENTORNO URBANO-NOCTURNO, COMUNIDAD MUSICAL, ACCIONAR MUSICAL.

ABSTRACT

This work descriptively attend all the events of the musical action in nocturnal urban environment of the "Bochica" community in Pasto city, which through observation and investigation of the participating subjects can be established "modes vivendis" and characterize the surrounding environment through his musical work.

For this, we have implemented three descriptive chapters that achieve musical world lattice lead to the streets of Pasto, the first of them, talks about how to approach the nocturnal urban space, as it has completely different dynamics to daily happenings daytime, then conceptualized night space also tells the story of why they are called "Bochica".

The second chapter is about the music in the environment, not only the musicality of the tunes or melodies played by the "Bochica" community, but also walk the passerby, the dialogue between those who pass through these streets as guests or visitors to the 27th street and the third talks about the interaction that happens between those located in this space, as it should approach the study or detailed understanding of the entire life and musical actions of the participating subjects, coupling the languages that flow between the "Bochica" community, taking into account issues such as fashion, old age and death, all with the aim of mixing sociological knowledge and musical knowledge in our daily actions.

KEYWORDS: MUSICALITY, URBAN-NIGHT, MUSIC COMMUNITY, OPERATE MUSICAL.

INTRODUCCIÓN

La carrera 27 es la parte fundamental de la Ciudad de Pasto puesto que es el centro histórico y urbano de esta ciudad, su historia es llamativa, la carrera no siempre fue continua, dividida por la actual catedral (desde la calle 17-26 hasta la 17-28). Tras el fenómeno sísmico del año 1984 se divide en dos, y continua con el esquema de urbanización europeo desde la plaza central hasta llegar a los modelos republicanos de sus llamativas casas que años atrás albergaban a las familias más pudientes del pueblo pastuso; En la actualidad esta carrera ubicada en la ciudad de San Juan de Pasto, que se encuentra en el suroccidente colombiano del departamento de Nariño, con 423.217 habitantes, observa los cambios de un modernismo que permea la historia y abre paso a nuevas infraestructuras, con la construcción de una nueva vía para la transformación urbanística del pueblo pastuso, se pierden con el paso de los años aquellas edificaciones republicanas y parte del centro histórico de Pasto, con lo cual se ha ido su historia, sus vivencias y poco a poco aquellos recuerdos que quedan aún en la mente de sus habitantes.

La comunidad musical de la carrera 27, los denominados tríos “Bochicas”, impregnan este trabajo con todo ese accionar musical que estuvieron dispuestos a mostrar en el espacio nocturno, donde se convivió, se observó y se comprendió los eventos cotidianos propios de cada uno de sus personajes, aquí se muestra mediante palabras descriptivas una metodología poco utilizada, poco abarcada en la ciudad de Pasto, se utilizó un enfoque etnográfico a través de la Sociología de la música para dar muestra a este accionar artístico como herramienta de acción social en un grupo específico.

El observar fue propio de toda la metodología etnográfica, las anotaciones en el diario de campo de cada una de las noches que pasamos con los tríos dan fe de una intensa búsqueda de accionares, símbolos y compromisos trazados como investigadores, el lenguaje oral mediante narraciones de anécdotas inesperadas, de evocaciones, tiempos que ellos trazaban mediante frases y oraciones, permitieron que se formaran constructos de sus historias y así llegar a descubrir cierta parte del accionar musical que los compenetra cada noche en la carrera 27.

A parte de nuestro compromiso como investigadores sociales, se tomó como reto reconocer musicalmente cada carácter subjetivo en cada uno de los personajes, tanto primarios (los integrantes de los tríos), como los secundarios (abordando así al transeúnte que recorre la carrera cada día y el que la visita por su acogida nocturna).

Como lector se enfrenta a encontrar en las próximas páginas relatos y vivencias de algunos de los personajes que integran el entramado mundo musical de los tríos de la carrera 27, su historia relatada con más de 45 años de experiencia en tres capítulos que se abordaron como: entrada, permanencia y salida.

Es necesario advertir que cada uno de los capítulos fue construido no solo con las narraciones de cada personaje, sino también con una secuencia de libros filosóficos y/o sociológicos que permitieron a los investigadores dar un papel más literario y más humano al relato, todo el texto tiene bases del autor Gastón Bachelard, que a través de su libro: “La Poética del Espacio”, nos permite encontrarnos más con la escena que se requería para llegar al objetivo principal de este trabajo, además de él como principal base de la investigación, no se debe dejar de nombrar a Juan Cajas, quien nos permitió ver a través de su investigación

“ El Truquito y la Maroma” (esplendido relato enriquecido con armas literarias), la conexión entre la antropología y las investigaciones sociológicas.

El primer capítulo, tomado como *la entrada* o la aproximación a este mundo subjetivo, se contextualiza sobre la infraestructura de la carrera 27, ¿qué sitios de interés común para el transeúnte se visitan?, se habla sobre las nuevas modificaciones que se tienen sobre esta carrera y que ha afectado no solo a la historia de nuestra ciudad sino a los mapas mentales de cada uno de los habitantes de Pasto; se presenta a los personajes protagonistas en nuestro relato con sus historias de vida personales, permitiendo al lector se contextualizarse con las diferentes formas en que se ve socialmente la carrera 27 y a su vez sientan la experiencia que vivieron los investigadores.

Se proporciona un breve relato histórico del por qué son llamados “Bochica” y como ese nombre, al transcurrir de los años y las situaciones, se ha transformado en “los tríos de la 27”, se descubre cada uno de los accionares de los grupos que se forman en torno a este espacio, sus movimientos, sus visiones y sus formas de convivir y de revivir anécdotas.

El segundo capítulo, abordado como *permanencia*, se constituye en el momento en el que se forma parte del diario vivir de los músicos y sus tríos. En este capítulo se muestran los códigos, lenguajes y simbologías con las que se expresan en torno al juego de cumplir un rol en la calle, se muestra de una manera más específica el accionar musical, que temas son los que espera el cliente, el por qué el cliente escoge esos temas y qué lado subjetivo lleva implícito este accionar, también se comparte con el lector las rutas, caminos y experiencias que los tríos tienen que sortear cada noche mientras trabajan, el valor de una serenata, el

número de canciones que pueden tocar en una noche, el tiempo establecido para cada serenata, se resuelven interrogantes de organización laboral en la que se hace ver su forma de llegar al consumidor.

En este capítulo se encuentra el análisis de todo el componente musical que se utilizó como herramienta para llegar al accionar de los tríos, se explorará algunas letras reconocidas por la acogida y el nivel de popularidad que tienen. Se espera que este capítulo logre que se comprenda el sentimiento que genera la música no solo en el que la interpreta, sino también en el que la compone, el que es receptor de ella y del *performance* que se comparte en cada calle de la ciudad como escenario, todo eso a través de conceptos dados por Blacking, Silbermann, Adorno, Bermúdez y varios autores que forman parte de este componente musical.

El tercer capítulo, *salida*, define la situación que atraviesan los tríos, lo que cada noche descubren, a lo que se enfrentan, el amor que divulgan por la música hace que jueguen un papel histórico y social en la ciudad de Pasto; la moda, la tercera edad, el tiempo, son algunos de los conceptos que se nombran en este capítulo, conceptos tomados de Baudrillard, pieza importante para la construcción de los capítulos, puesto que trae nociones que ayudaron a descubrir y comprender el movimiento del transeúnte, del huésped y de los roles que se cumplen en una ciudad, nada hubiera sido posible sin tener en cuenta los constructos de ciudad a través del semiólogo Silva, quien vincula la visión de ciudad a una serie de redes de imaginarios colectivos, simbologías y lenguajes. Con este capítulo se acaba el relato etnográfico, dando pie a que próximos investigadores continúen esta línea y se pueda complementar y dar más fuerza a este ejercicio investigativo que deja experiencias personales gratificantes y espera transmitir, con cada una de los párrafos que componen este escrito, un acercamiento a esta comunidad musical.

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1 Descripción del Problema

La ciudad es un escenario de realidades múltiples, es el espacio para la interacción de los individuos e instituciones que le otorgan validez a su existencia como el lugar, o los lugares, donde se presenta una gran cantidad de relaciones sociales, más que en cualquier otro espacio habitado, construyendo sus propios imaginarios, creando representaciones de diferentes mundos y personajes entre sus habitantes y ocupantes al interactuar con su arquitectura, al apropiarse del espacio de manera diferenciada entre el día y la noche, permitiendo así que se genere toda una cultura de lo urbano, donde lo cotidiano se pone en cuestión al abordar diferentes tiempos en los que se gesta la cultura.

El día posee unas dinámicas diferentes a aquellas que se presentan durante la noche; durante el día la ciudad se mueve en torno a una lógica que abarca el entorno laboral, comercial, religioso, entre otros aspectos indudablemente pertenecientes al mundo de lo cotidiano. La ciudad sufre una transformación cuando la oscuridad comienza a apoderarse de sus calles y edificios, es entonces cuando las personas se vuelven casi incógnitas ante las miradas de los habitantes del día; las calles, al estar casi vacías permiten que la inhibición y el temor de ciertos grupos desaparezca, apoderándose de los lugares aparentemente tranquilos y misteriosos para dar lugar a la máxima expresión del arte que ellos pueden concebir, es el intercambio y la puesta en escena de su visión del mundo mediante la música, por fuera de la cotidianidad que los abrumba, actividad cultural que solo pueden disfrutar plenamente en este espacio-tiempo gracias a la libertad que adquieren los sentidos al deshacerse de las interrupciones propias de la agitada vida del día, es en la noche donde las imágenes, los sonidos, los olores y las sensaciones pueden ser percibidas plenamente, bajo la agresividad de su

seducción para los individuos que la ocupan, en medio de la impresión equívoca de espacio nocturno como un espacio vacío.

Las prácticas simbólicas que se presentan dentro del espacio urbano tienen lugar en sitios específicos dentro de la misma ciudad, sitios que al abordar la ocupación de este espacio durante la noche por parte de comunidades musicales, pueden ser entendidos como puntos de confluencia de estas actividades, espacios en donde durante el día solamente se perciben leves sospechas de los acontecimientos que surgen y se desarrollan durante la noche. Estas comunidades artísticas que encuentran su espacio en los elementos de la ciudad como parques, plazas y andenes, y su tiempo en la noche, por lo que se ven obligados a desarrollar sus vidas, como sujetos sociales, con quienes consideran sus semejantes en la clandestinidad ante el temor de que su goce y disfrute se vean interrumpidos por quienes, de manera excluyente, no comparten sus expresiones. Para abordar este estudio es necesario indagar sobre las vidas de los miembros de dichas comunidades para descubrir sus motivaciones y el porqué de su preferencia por la noche como espacio de interacción, en qué consisten esas interacciones y cuáles son las similitudes entre los miembros de cada comunidad, qué fines persiguen, qué mundo esperan alcanzar, qué piensan de la vida perteneciente al día, cuál es la transformación que sufren al encontrar la noche y, de manera general, qué tipo de ocupación que le dan al espacio urbano nocturno y cómo son sus particularidades.

La ciudad desde lo simbólico, ha sido estudiada desde diferentes visiones como la antropológica, psicológica, sociológica, arquitectónica, artística, entre otras. Debido a su complejidad es necesario construir un diálogo entre éstas disciplinas, encaminado a descifrar las estructuras que forman parte del imaginario de los grupos en cuestión, evitando así la exclusión de aspectos fundamentales que de

no ser tomados en cuenta se generaría una mera descripción de sus vidas y sus actividades, lo cual es precisamente lo que se intenta evitar en este estudio. Gracias a esto, se puede abordar la nocturnidad revestida por la música y la forma en que ésta afecta y transforma la atmósfera en la que tiene lugar, la forma en que se modifica la razón de uso de los lugares en la ciudad para convertirse en una escena en la que sus actores interiorizan el mundo del afuera.

1.2 Formulación del Problema

¿Cómo son las dinámicas socio-culturales presentes en la ocupación del espacio urbano nocturno de San Juan de Pasto por parte de la comunidad “bochica” en el centro de la ciudad durante el periodo 2012?

2. OBJETIVOS

2.1 Objetivo General

Comprender cómo son las dinámicas socio-culturales presentes en la ocupación del espacio urbano nocturno de San Juan de Pasto por parte de la comunidad “Bochica” en el centro de la ciudad durante el periodo 2012.

2.2. Objetivos Específicos

- Comprender el tipo de ocupación que le dan al espacio nocturno la comunidad musical “Bochica” de la ciudad de San Juan de Pasto.
- Comprender el componente musical dentro de los diferentes espacios en la urbe nocturna de la comunidad musical “Bochica”.
- Interpretar los tipos de lenguaje que utiliza la comunidad musical “Bochica” para la interacción entre ellos y su entorno.
- Analizar la vida social de la comunidad musical “bochica” de la ciudad de San Juan de Pasto.
- Interpretar los lenguajes presentes y que están asociados al mundo de lo musical dentro de la comunidad musical “bochica”

3. JUSTIFICACIÓN

Abordar el tema de la música y las comunidades que giran en torno a ella, tomando como referencia la ocupación que generan en el espacio urbano nocturno de la ciudad de San Juan de Pasto, se constituye en un elemento importante para la sociología al posibilitar la comprensión de temas que han sido exclusivos para otras disciplinas de las ciencias sociales; Construir un diálogo diverso e interdisciplinario encaminado al fortalecimiento de un discurso sobre lo urbano en espacios que poco han sido estudiados por la sociología en Nariño, justifica la incursión del saber sociológico dentro de éste tipo de fenómenos que han sido planteados dentro de la presente investigación. Por lo tanto es fundamental abordar este tipo de ocupación del espacio urbano desde la sociología de la cultura, debido a que los fenómenos como los mencionados no deben ser apartados al momento de estudiar la estructura social perteneciente a una ciudad y la población que la habita.

La noche en la ciudad se encuentra revestida de una serie de particularidades que hacen necesario su estudio independientemente del espacio-tiempo perteneciente al día, la noche posee sus propias dinámicas al igual que quienes la ocupan como el espacio de sus interacciones y relaciones, tanto con los demás como con la misma ciudad. Esta investigación pretende descifrar las dinámicas culturales de la música y los grupos o individuos que en torno a ella desarrollan sus formas de habitar el espacio urbano nocturno, apropiándose de la ciudad por medio de su particular *saber hacer cotidiano*. Pensar en la ciudad durante la noche como un espacio diferente, abre el campo para nuevas formas de pensar lo urbano a la luz de las nuevas tendencias de las ciencias sociales para estudiar la ciudad a partir de la interpretación de lo simbólico, es por ello que resulta importante estudiar la relación entre las comunidades musicales y la noche en la ciudad en el contexto de la ciudad de San Juan de Pasto, donde existe un cierto temor o rechazo hacia

la nocturnidad gracias a las rígidas y marcadas pautas morales que direcciona las vidas de sus habitantes.

Es en la noche de la ciudad donde es posible encontrar diversidad de grupos formados por individuos que comparten intereses similares en torno a actividades culturales como la música, es allí donde tiene lugar el intercambio de ideas y toda una gama de manifestaciones culturales, que para quienes pertenecen a estas comunidades, es donde plasman su visión e interpretación del mundo. Entablar un diálogo polisémico con éstos habitantes de la noche permite descubrir un nuevo tipo de dinámicas que existen en torno a lo urbano-nocturno, consiste entonces en la creación de un estudio micro sociológico que aborde la cotidianidad de éstos sujetos en aras de incitar al diálogo en la comprensión de diferentes formas de asumir lo urbano.

4. MARCO REFERENCIAL

4.1 MARCO DE ANTECEDENTES

La región se ha considerado como eminentemente musical, uno de los tríos más importantes es el Trío Martino: “fue constituido inicialmente en la ciudad de Pasto Nariño el 11 de marzo de 1961, por los artistas intérpretes y ejecutantes del área de la música: Alberto MORA, Luis CRIOLLO y Sixto INSUASTY. A lo largo de sus 50 años de vida artística han desfilado por esta agrupación innumerables voces de gran calidad que han hecho que el TRIO siempre este en los primeros lugares de este género musical.”¹ Los tríos pertenecientes a la carrera 27 son llamados Bochicas y por su importancia en el espacio nocturno y urbano además de su relevancia en la remembranza de los Pastusos son objeto del presente estudio.

El estudio aquí presente es de campo exploratorio ya que no se encuentran trabajos similares en la ciudad de Pasto, esperamos que a través de artículos como: **“TRAS LAS HUELLAS CIUDADANAS: CUERPOS ESPACIOS SONOROS-DISONANCIAS EN LA METROPOLIS COMUNICACIONAL”**², se tenga una noción de cómo llegar hacia la comunidad “Bochica”, porque el artículo cuenta con una riqueza indagativa que nos permite entender la compenetración de la música con el entorno urbano, el autor permite ver su etnografía a través de un performance de un concierto en la ciudad de Roma, el concierto es de música electrónica y se narra la comprensión desde que empieza el concierto hasta que termina, en el cual narra la expresión y lenguaje de los cuerpos, de los oyentes y de los músicos, además como es la interacción del investigador con todo lo que

¹ ALCALDÍA DE PASTO, Cultura y Turismo San Juan de Pasto, El Trío Martino (en línea), consultado el 17 de septiembre de 2012. Disponible en: http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=246:trio-martino&catid=35:musicos&Itemid=35

² NARANJO Giraldo, Gloria; Hurtado Galeano, Deicy Patricia; Peralta Agudelo, Jaime Andrés. *Tras las huellas ciudadanas*. Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia. IEPUDEA: Colombia, Medellín. Enero 2003. ISBN: 9586556263. Disponible en: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/huellas.pdf>

mira a su alrededor, en sí el artículo nos sirve de antecedente para ir más a fondo de las múltiples estructuras entre el sonido, el oyente y el músico en la cotidianidad urbana.

El artículo **“DIALOGOS URBANOS-CONFLUENCIAS ENTRE ARTE Y CIUDAD”**³, permite que nos apoyemos en la idea de ciudad a través del arte, es un artículo de vía política y también artística, donde se atreve a trasladar políticamente el uso y deshuso de la ciudad como entorno urbano, a través de él se espera entender la ciudad como un complemento artístico formado por un todo, que conjuran el sentir de un sentido de vivir de una comunidad, cada espacio es una experiencia cotidiana donde se acontecen los sentimientos, se disparan los miedos y se pueden hacer realidad anhelos de armonía social, por esta razón se utiliza este artículo como antecedente para entender miedos, sentimientos y realizaciones del transeúnte en la cotidianidad nocturna.

4.2 MARCO DE REFERENCIA

4.2.1 Espacio urbano – Nocturno

El espacio, recorrido tanto sus caminos como sus vivencias, ayudan a construir un transeúnte emocional, la ciudad ayuda a construir sentimientos, no es solo ver el papel arquitectónico, el arte de sus rutas, las callejuelas sino las vivencias construidas por quienes pasan, “la ciudad sobrepasa las formas arquitectónicas e infraestructurales que le dan soporte, para constituirse en un fenómeno de altas

³ I CONGRESO INTERNACIONAL ARTE Y ENTORNO. La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad. Próxima parada: Berlín-Valencia. Diálogos Urbanos. Confluencia entre Arte y Ciudad. Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV. Valencia. 2006. ISBN: 978-84-690-9563-8.

significaciones sociológicas: en tanto espacio vivido y sobre todo convivido, emerge como espacio social”⁴

En el entorno urbano-nocturno hay un mundo interno, un mundo plasmado por códigos de un simbolismo que lo denomina Baudrillard como: “acto de intercambio y una relación social que pone fin a lo real que lo disuelve y al mismo tiempo se opone a lo imaginario”⁵, es tan real la versión, que se da que acoplan la música como parte de su vida como también de su cotidianidad laboral, y a su vez, esta música se convierte en pieza de una integración con la sociedad nocturna, de esta manera es posible interpretar ese entorno que rodea y bordea las calles y a sus habitantes. El individuo asume el territorio interiorizándolo, cargándolo de aspectos propios de su reconocimiento en el mismo a partir de los símbolos que en él se construyen cada día, con cada vivencia, con la misma experiencia del habitar.

Para esto se tomará la definición de signo de Baudrillard, “El término de signo no tiene más que valor alusivo puesto que la ley estructural del valor afecta a la significación tanto como al resto, y tiene como forma, no la del signo general, sino cierta organización que es la del código (...)”⁶, con el fin de poder describir los diferentes códigos que la comunidad “BOCHICA” posee, éstos códigos se dan por reproducción y no de producción desde una teoría de revolución estructural del valor en el orden de los *simulacros*, dado que, en la etapa de la *simulación* las formas se rigen a partir de modelos, y es precisamente la inscripción en una categoría dentro de estos en la que se establece el fin de su significante de referencia. Aparecen oposiciones distintivas, y es mediante ellas (sumadas a los códigos generados) como se establece el carácter diferencial de este grupo social en específico.

⁴ DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. P. 16

⁵ BAUDRILLARD JEAN. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Editores Monteavila. 2007

⁶ Ibid P. 13

El semiólogo Armando Silva⁷, gracias a sus aproximaciones sociológicas como parte de su investigación, propone superar la abstracción al ir más allá del mundo físico, se trata entonces de estudiar el uso e interiorización del espacio y las vivencias que en él ocurren, cuando se habla de la ocupación de un determinado sitio, en este caso de la ciudad, por parte de un sujeto en particular, el sujeto urbano; De esta manera la ciudad es abordada como “un escenario de lenguaje, de evocaciones y sueños, de imágenes, de variadas estructuras”⁸.

La macro visión del mundo es construida desde el microcosmos afectivo, desde lo que asume el individuo como territorio - su propio interior social y psicológico – hacia el mundo como resto. Por lo tanto, desde el punto de vista del ciudadano, la ciudad está formada por múltiples escenarios, diversos e identificados por el mismo al momento de reconocer la ciudad, de la visión que el ciudadano ha creado de la misma a partir de los relatos y todos los elementos que se interiorizan al habitarla, a nivel general se habla de la representación de ciudad que se forma en el espacio subjetivo de cada sujeto urbano: “el territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca sus límites”⁹ Definiendo así el campo de su accionar, de su vivir, de su habitar o transcurrir. Límites que serán tomados por el sujeto como umbrales – exentos de temporalidad y espacialidad – dentro del territorio que habita, lo cual le permite reconocer al extranjero, al ajeno a su lugar, al visitante y el transeúnte, su territorio diferencial, entendido como el espacio vivido, marcado y reconocido en su variada y rica simbología.

⁷ SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos.5 Edición Corregida y Ampliada. Bogotá: Arango Editores Ltda.2006.

⁸ Ibid P. 25

⁹ Íbid. P. 57

La obsesión humana en búsqueda del ideal de la salvación que lleva a la felicidad representada por la abundancia en la acumulación de bienes innecesarios, la cotidianidad se rige por el escape constante, la huida, la persecución de la escasez, escape del confort al precio del desgaste la rutina. Con la modernidad aparecen nuevos refugios, del tránsito del tiempo, de la escasez de espacio, de la misma ciudad dentro de la ciudad: “hay un derecho al espacio sólo desde el momento en que ya no hay espacio para todo el mundo, y en que el espacio y el silencio son el privilegio de algunos a costa de otros”¹⁰. Existe una posible relación entre el derecho al espacio, el silencio en la noche, la escasa iluminación como escape, el rechazo hacia los habitantes de la noche, espacio – tiempo tomado como lapso de descanso, de silencios:

Diferenciarse es precisamente adherirse a un modelo, cualificarse con referencia a un modelo abstracto, a una figura combinatoria de moda, y, por lo tanto, en virtud de ello, desprenderse de toda la diferencia real, de toda su singularidad que, por su parte, no puede suceder más que dentro de la relación concreta, conflictual, con los demás y con el mundo.¹¹

Refugios que son percibidos al transitar la ciudad, donde existen factores claves de observación como la velocidad, la exposición al ambiente nocturno para comprender los elementos que componen la imagen, la poliforma de las expresiones físicas de la noche, los sujetos, los habitantes y las acciones que desarrollan. El caminar como transitar la ciudad inmiscuye en la intimidad de los sujetos, sin embargo en este ejercicio se transgrede el espacio, se transgrede la vida de los sujetos, esa intimidad que no está exenta de dolor, de acritud, de

¹⁰ *Ibíd.* P. 88.

¹¹ *Ibíd.* P. 129.

violencia, así se hace necesario el desciframiento de los espacios, de los territorios, pero en mayor medida de la *ocasión*, único espacio – tiempo donde es posible diferenciar sus vibraciones del resto del *divnizado* ritmo que compone la ciudad, en medio de estereotipos tejidos dentro de una armonía desacompasada, separar sus vibraciones tomando el exterior como un fondo ténue, evitando caer en el estado hipnótico, el cual casi inevitablemente transgrede los sentidos devorando al transeúnte y en mayor medida al habitante.

Es aquí, en este espacio caóticamente organizado, infinitamente cargado de elementos, donde estos sujetos, parte de la comunidad “Bochica”, encuentran su lugar de trabajo rompiendo el ambiente establecido y a la vez entrando en la exhibición bajo la lógica de la vitrina, el mostrador que pretende ofrecer el producto, servicio sonoro y visual de elegantes trajes y maquillaje de gala, bajo la luz ténue que evita distinguir los rasgos de los rostros con claridad hasta el momento en el que la caja se abre, a la luz de la serenata cuando llega el momento, para dejar ver a los verdaderos seres tras el velo del espectáculo por exhibición; sin embargo, este tema será abordado más adelante.

Como lo dice George Simmel¹², los límites espaciales no son las esquinas, ni las calles, sino los habitantes que forman propios límites de lenguaje, que ayudan a cristalizar mediante una legitimación entre ellos.

4.2.2 MUSICALIDAD EN EL ENTORNO URBANO

José de Carvalho, habla de las nuevas imposiciones tecnológicas en la música, pero también nos habla sobre como el tradicionalismo en las formas musicales no

¹² DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. IV Capitulo: George Simmel. Claridad Editores. 1996. P. 79.

ha sido opacado por el nuevo arte de producción y reproducción en masa. En su texto **“Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea”**, dedica varias páginas para hablar sobre las formas musicales tradicionales y el empeño que muchos grupos sociales hacen para mantener sus rituales artísticos intactos, el habla de esta forma como modo opuesto al modo urbano, es decir, tratan de conservar lo más intacto posible un determinado objeto sonoro con sus respectivas características, así el artista mantiene contacto con el instrumento no solo subjetivamente sino también biológicamente, entonces, se tienen en cuenta aspectos como la respiración, la piel, el ritmo cardíaco, la oxigenación del cerebro, su desplazamiento, todos estos aspectos se alteran al interpretar algo con una carga emocional elevadamente cargada de sensaciones, evocaciones y experiencia, narrando sus propios acontecimientos.

Se debe tener en cuenta la idea inicial de entender lo que afirma José de Carvalho: “Los sistemas musicales son fundamentalmente abiertos, pero se cierran artificialmente cuando grupos sociales concretos se apropian de ellos con fines de demarcación de territorios e identidad (...)”¹³, necesario para acercarse a definir las limitaciones territoriales y subjetivas que hace la comunidad “Bochica”, dado que existe un tipo de identificación estética, que orienta y definen estilos musicales, los ritmos se consumen en búsqueda incansable de satisfacción al tener punto de comparación entre la vida de quien escucha y la vida del autor. Es por esta razón que la música se consume, por la presencia del fantasma de vidas pasadas y presentes, la *acción musical* se convierte en producto, el sentido impreso en este actuar, pero específicamente en el *performance* musical en mayor medida que en la reproducción. La cotidianidad, incluso en su expresión nocturna,

¹³ DE CARVALHO JOSE JORGE. Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea. Serie Antropología. Brasilia: Departamento de Antropología. Universidad de Brasilia, 1995. P. 20

es una sentimentalidad por la costumbre de los hechos que siempre suceden a la espera de la fatalidad “como una Jerusalén rodeada, rica y amenazada¹⁴”

Es fundamental abordar dentro de la música, la existencia de modas que hacen parte del proceso de reciclaje cultural, las décadas que la marcaron se redescubren re-significándose con las nuevas generaciones en el intento de establecer la diferencia con el mundo: vestido, accesorios, adornos y lenguajes como multiplicación de la imagen la cual encuentra sus lugares de contacto, de exhibición, de socialización, aquel *standing sociocultural*.

Sin perder el objeto central de investigación tomado como la *acción musical* en este entorno urbano, se tiene en cuenta el problema de la representación de la cognición musical, es decir, que para alcanzar la comprensión sobre la comunidad, es indispensable saber que la música es la que determina la manera como se percibe y posteriormente es recordada, así que para la mayoría de individuos, las canciones que se interpretan de alguna forma nos recuerdan algo, un sentimiento, una anécdota o un acontecimiento cotidiano, especialmente si existe el dinero como intermediario entre la solicitud y la interpretación de las piezas musicales, por esta razón, se debe tener en cuenta tanto el transeúnte, que no siempre es un músico formado, pero inevitablemente tiene la capacidad de reconocer las melodías de la comunidad “Bochica”, creando lo que De Certau denomina la *sociedad del espectáculo*, donde el consumidor se convierte en un actor pasivo que se dedica a leer la imagen y el texto que se le presentan en los múltiples escenarios bajo la ley de la producción.

¹⁴ Ibíd. P. 29.

Blacking¹⁵ demuestra que a través de la “extramusicalidad” se interrelacionan los potenciales musicales en las sociedades, la música no puede ser juzgada o estudiada solo desde el ámbito musical, está debe tener su contexto social y cultural, atrás quedaron los juicios de valor sobre solo un sistema musical occidental, solo se puede estudiar y comprender a través de la cultura y la cotidianidad de la comunidad estudiada, es importante tener en cuenta la musicalidad del oyente y la subjetividad que este impone en el momento de escuchar una melodía.

En cuanto a los cuatro pilares que se debe tener en cuenta para una investigación musical, son: el creador, el creado, el intérprete y el oyente, cada uno de estos componentes están descritos en la investigación de forma que se adapte a lo que se busca encontrar que es el accionar musical en cada uno de ellos, cada uno cumple un rol específico que en conjunto legitiman el poder de concentración urbano sobre una comunidad musical, hay que recordar que “la música no es un lenguaje que describa como es en apariencia la sociedad, si no una expresión metafórica de sentimientos asociados con el modo en que realmente es”¹⁶.

Es por esta razón que hay que tener en claro los componentes de un proceso musical no solo con los cuatro pilares, sino también en como la sociedad va en continuo cambio, es decir, que el consumo musical, las motivaciones y las pautas de comportamiento en la elección de la misma, son políticas que generan cierto control sociocultural y engendran funciones en el arte; como el tradicionalismo o folclore de la música en Colombia, la transmisión generacional es lo que permea a la sociedad actual en su música, por esta razón es importante tener en cuenta la disposición y combinación de los elementos musicales (voces, instrumentos,

¹⁵ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

¹⁶ Ibid. P. 161

formulaciones rítmica, evolución y armonía), pero no como un análisis detallado, si no como comprensión cultural del desempeño de la música en nuestra región, hay que tener en cuenta la capacidad de respuesta a la situación cultural e histórica que el creador y el intérprete de la melodía nos ofrece. Es por ello que, en cuanto a como se ha tratado de incluir la idea de políticas culturales en la mentalidad contemporánea, Egberto Bermúdez afirma que: “el concepto de política cultural es una falacia, la cultura no se planea ni se impone y las guías y pautas de gobernantes guías serán siempre un vestido estrecho a cualquier actividad cultural ya que las posibilidades de la creatividad humana se desbordan.”¹⁷ Permitiendo encontrar un sinfín de estructuras socialmente construidas y reconstruidas en torno al accionar artístico, produciendo personalidades e hijos de los escenarios que crean o reproducen su sonoridad.

4.2.3 Interaccionismo en el Entorno Urbano- Nocturno

Los habitantes de estos territorios diferenciales poseen una serie de códigos de auto –reconocimiento dentro de los cuales se encuentran las composiciones visuales y del lenguaje, que han sido creadas con sus pares, sus cohabitantes a partir de las experiencias vividas y de las situaciones compartidas, sus imaginarios generados desde las afirmaciones fantasiosas que influyen en sus percepciones simbólicas. De igual manera se encuentran sus formaciones narrativas, modos como se muestra y auto-representa la vida, la cual, se conecta con razones profundas de identidad social, se habla entonces sobre relatos como conexiones

¹⁷ Memoria Instituto de Investigación y Estéticas. I: Artículos (1981-1991). Egberto Bermúdez, (compilador). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de artes. Géminis. 2010

identitarias lo que hace que, según Silva “cada cultura es primera en su propia escala”¹⁸, es decir, en toda su particularidad.

Por otra parte, la sonoridad de interacción entre el transeúnte y el “ruido”, debe tratarse, ya que el ruido es constituido hoy en día como elemento sonoro, no está instituido jerárquicamente, por ningún sistema convencional, ya sea histórico, social, cultural, es utilizado más por su utilización sensorial, por esta razón, se debe tener en cuenta su papel en la sonoridad, debido a que es posible caer en el error de subestimarlos, su importancia e interpretación solo dependen del escucha y no del observador: “llamamos ruidos a los sonos de un piano si molestan nuestro trabajo o nuestras cavilaciones, del mismo modo que para un joven motorizado el sonido de su motor es una agradable sinfonía”¹⁹; que es molesto para el transeúnte y la comunidad musical.

El entorno urbano, en este caso nocturno, abarca el personaje que lo camina, que lo recorre, concepto que se transcribe a través de Michel de Certeau, quien habla de un caminante que nunca detiene sus pasos, toma de sí cada significante espacial e inmediatamente lo transfiere a su historia, “el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un aquí y un allá”²⁰, todo el sistema que participa en cada paso, no se detiene, la comunicación es permanente, es un fenómeno social, en el que se cruza la particularidad de lo simbólico con las “maneras de hacer”, de esta forma nacen códigos que se entrelazan para formar una manera de uso, una forma de uso, entre los que participan de estos códigos.

¹⁸ SILVA, Armando. Imaginarios Urbanos. 5 Edición Corregida y Ampliada. Bogotá: Arango Editores Ltda. 2006. P. 123

¹⁹ UNIVERSIDAD ARCIS. Universidad de Arte y Ciencias Sociales. Escuela de Música. El Valor Fonético Del Ruido. Creative Commons. 2010. P. 11.

²⁰ DE CERTEAU, Michel. La Invención de lo Cotidiano. II Parte. Tercera Parte: Practicas del Espacio. Cultura Libre. 2000. P. 111.

De esta forma se ubican como lo dice De Carvalho²¹, dos tipos de movimientos contrarios, uno de exterioridad, (andar es hallarse afuera), el otro interior (una movilidad bajo la estabilidad del significante), es decir, que hasta el mínimo andar puede significar algo o puede significar nada para el sujeto actuante, para el entorno y el tipo de interacción que se manifieste.

Se debe desprender de la interacción normal, del andar de las calles, de la habitualidad del transeúnte, se tiene que hacer una etnografía que trascienda más allá, trazar los caminos o *routes*, “escuchar la música etnográficamente configura un olvidar activo, esto quiere decir que una aproximación antropológica a la música es un sentir que no se limita al oído, pero se compromete el entero tejido corporal para escuchar lo inescuchable”²².

Se vive una ciudad como obra de arte, ya que no solo conjuga un patrón arquitectónico, sino que también las formas de vivir de una manera amplia, integral y cultural, en este caso alrededor de la música como interacción pública, pero hay que entender que la música producida en un lugar público, no tiene principio ni fin ya que no busca una pared protectora, ni un muro, sino pasar y reproducirse al que le llegue el sonido, al transeúnte que sienta algo con la melodía, al que le recuerde que al pasar por ahí, recorre por su mente cierta musicalidad, evocaciones, recuerdos y añoranzas, que se constituyen en la experiencia, parte activa de la cotidianidad de los individuos, que los encaminan a llevar a cabo ciertas prácticas ritualizadas, cánones para acciones como el *arte de hacer*,

²¹ DE CARVALHO JOSE JORGE. Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea. Serie Antropología. Brasilia: Departamento de Antropología. Universidad de Brasilia, 1995. P. 116.

²² NARANJO Giraldo, Gloria; Hurtado Galeano, Deicy Patricia; Peralta Agudelo, Jaime Andrés. Tras las huellas ciudadanas. Instituto de Estudios Políticos. Universidad de Antioquia. IEPUDEA: Colombia, Medellín. Enero 2003.

elemento fundamental de la cultura popular. Es por ello que, todo espacio está inevitablemente impregnado de marcas personales de cada individuo produciendo constantemente, contrario a los productos de consumo que en él se encuentran, los cuales han caído bajo la infinita lógica de la reproducción.

Se debe abordar, además del transeúnte - extranjero y el habitante, el recorrido mismo que estos sujetos hacen sobre el espacio urbano, la trayectoria excede la ubicación en lugares y tiempos específicos que normalmente se reducen a ser ubicados en un plano de la realidad, es necesario ver con el sentido del caminar, los trayectos urbanos son recorridos para visualizar las ocasiones, las huellas, relacionarlas con las tácticas allí empleadas por cada actor, el arte del débil, del marginado por el poder, la astucia, no existe un cálculo, solo un mundo presunto y perfectamente modificable a los ojos del observador. El no visualizar las prácticas, puede llevar al irreparable error del olvido total, para ello se debe superar la cuadrícula de las calles, sus códigos impuestos, sus opciones limitadas para la acción del transitar.

4.2.4 Comunidad Musical

Con este concepto de “códigos” simbólicos, se pretende entender si se consideran comunidad, ghetto o simplemente organización laboral. Están abordadas desde autores como Baudrillard y Silva en entornos urbanos, el primero de ellos nos aporta la definición de ghetto, entendido como el corazón de la urbe, que se reproducen para sí, no solo económicamente y en el espacio sino en profundidad, por la ramificación de los signos y los códigos, tratando a estos últimos como propios por la desintegración de las relaciones sociales con el resto de la ciudad.

Cada comunidad musical es vista como un grupo que se resiste a su desaparición, les interesa el trascender, la búsqueda del goce, del esparcimiento, no son fijaciones, no son representaciones, se resisten y escapan a través de la lírica, buscando el *exterminio del valor* al ser una forma de intercambio, que rompe la linealidad del lenguaje y se antepone a la reproducción, se sale de los límites de lo discursivo gracias a su ambigüedad quebrantando la representación.

El individuo se reconoce socialmente a partir del umbral exento de temporalidad y especialidad del territorio que habita, lo cual permite reconocer al extranjero o al intruso, además de los elementos que se configuran dentro de la comunidad a la que pertenece como *códigos de auto reconocimiento*, entendidas como creaciones y configuraciones identitarias, como su estética e imagen y juegos del lenguaje, creación o modificación de palabras, característicos de cada comunidad.

4.2.5 Lenguajes y Formas de Expresión urbanas

Al hablar del intercambio simbólico, son válidas y oportunas las apreciaciones de Jean Baudrillard sobre el orden de los simulacros pasando por tres momentos en los cuales se abstrae el proceso que éstos han llevado en su configuración. En un primer momento se encuentra la falsificación, comparada con el renacimiento, donde previamente a la existencia de éste momento histórico, los signos eran limitados para luego volverse dinámicos, se intercambian con nuevos y transitan hasta perder claridad, hasta difuminarse su referencia a lo real. En segundo orden se halla la producción, ya no se presenta falsificación de los signos, comienza la creación en masa de ellos, nuevos signos que no sufren la restricción del estatuto,

se producen a escala sin ser juzgada su claridad al provenir de la técnica. Finalmente está la simulación, en donde las formas son reproducidas a partir de modelos, ya no existe falsificación ni creación, solo códigos de simulación.

Toda estructura se rige a partir de modelos, cada elemento se subscribe a uno de ellos dibujando el fin de su accionar, de su significante de referencia. Es así como aparecen las oposiciones distintivas, códigos que se oponen y que permiten la distinción entre habitantes de variados escenarios, en palabras de Baudrillard:

Se acabó el teatro de la representación, el espacio de los signos, de su conflicto, de su silencio; solo la caja negra del código, la molécula emisora de señales que nos irradian, nos atraviesan con preguntas/respuestas como con radicaciones signalíticas, nos someten a test ininterrumpidamente mediante nuestro propio programa inscrito en las células. Células carcelarias, células electrónicas, células del partido, células microbiológicas: es siempre la búsqueda del mínimo elemento indivisible, cuya síntesis orgánica se hará según los datos del código.²³

En este orden de ideas es donde se llega al campo de lo *hiper-real*, entendido como una duplicación minuciosa de la realidad a través de medios reproductivos (publicidad, fotografía, sonidos). Así, tomando la música como elemento identitario, como todo arte moderno, se reproduce a través de códigos, realidades reproducidas, convertidas a lo hiper real creando modelos para establecer la diferencia genérica en la música y, de igual manera, grupos sociales identificados con géneros musicales.

²³ BAUDRILLARD, Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. P. 68.

La ciudad es el escenario de reproducción del código por excelencia, es el lugar en donde se ficcionalizan los roles, donde el espacio/tiempo represivo de la urbe funcional o institucional se enfrenta a los refugios que buscan convertirse en territorios de cultura para sobrevivir. Baudrillard aborda estas interacciones y luchas afirmando que “bajo el signo de la mercancía, la cultura se compra y se vende, bajo el signo de la moda, son todas las culturas las que actúan como simulacros en una promiscuidad total”²⁴, siendo estos mencionados refugios, la resistencia a la moda, la resistencia al sistema-mundo, en la moda los signos se intercambian, se contaminan en la indeterminación:

La moda es siempre retro, pero sobre la base de la abolición del pasado: muerte y resurrección espectral de las formas. Su propia actualidad no es referencia al presente, sino reciclaje total e inmediato. La moda es, paradójicamente, lo inactual. Supone siempre un tiempo muerto de las formas, una especie de abstracción por la cual se vuelven, como al abrigo del tiempo, signos eficaces que, como por una torsión del tiempo, podrán volver a habitar el presente con su inactividad, con todo el encanto del retorno opuesto al devenir de las estructuras²⁵.

El sujeto urbano se inscribe en una comunidad buscando su identidad diferencial, en una construcción y reconstrucción permanente de la misma tratando de alcanzar el reconocimiento de quienes considera sus semejantes y el desconocimiento de los extranjeros en su espacio, excluyéndose del mundo como resto. Para ello una comunidad le ofrece todo un mostrario de lenguajes, objetos, actitudes, personalidades, todo perteneciente a un modelo de personaje, de

²⁴ *Ibíd.* P. 102.

²⁵ *Ibíd.* P. 102.

modas casi siempre muertas. La auto-personalización llegando a la auto-definición, al igual que la música, ésta también se define a partir de modelos, de géneros, de matices, como todo elemento de consumo, se produce y se reproduce a partir de su existencia diferencial, a partir de su inclusión en el modelo con sus respectivos códigos.

En cuanto al lenguaje cotidiano, éste no encuentra equivalencia en el discurso filosófico ni mucho menos en el tecnocrático, se convierte en un lenguaje usual, más amplio y abierto por ser *manera* de hablar, posee una variada “reserva de *distinciones* y *conexiones* acumuladas por la experiencia histórica y almacenadas en el habla de todos los días”²⁶. El lenguaje cotidiano se articula a partir del juego caótico de los elementos de la ocasión y la utilización de códigos por parte de los operadores del mismo, tal y como ocurre en la improvisación musical, jamás es limitada aun cuando se rige por parámetros determinados.

Es así como surgen expresiones propias de cada comunidad, de cada grupo, de cada espacio y territorio, la jerga como sintaxis fragmentada como lenguaje transformado y modificado en el que se desenvuelven, “se articula como el ejercicio identitario; es el soporte lingüístico de un imaginario colectivo”²⁷ se hace como una manera de oponerse al *establishment*, a los proyectos culturales establecidos, es una apropiación idiomática dentro de la marginalidad.

²⁶DE CERTEAU, Michel. La Invención de lo Cotidiano. México: Cultura libre, 2000. P. 16.

²⁷ CAJAS, Juan. El Truquito y la Maroma, Cocaína, Traquetos y Pistolocos en Nueva York: Una Antropología de la Incertidumbre y lo Prohibido. México: CONACULTA – INAH, 2004. P. 32.

5. METODOLOGÍA

5.1 Enfoque

La presente investigación contiene un enfoque cualitativo, enmarcándolo en un análisis histórico- hermenéutico, esto en la medida que se busca construir un relato del imaginario de un grupo social para poder alcanzar la interpretación de sus dinámicas, sus saberes, su lenguaje; en general, todos aquellos elementos que conforman su identidad como habitantes de un espacio y una temporalidad que se constituyen en su mundo particular en medio de la ciudad. Para el caso de la presente investigación se trata de abordar el tipo de ocupación del espacio urbano que, la comunidad tradicionalmente conocida como “los bochicas”, realiza ejerciendo actividades que giran en torno a lo musical.

5.2 Tipo de Investigación

Se trabaja con una investigación como primer momento es de tipo descriptivo y pasa a ser interpretativo con el fin de mostrar la dinámica de una comunidad en particular, este caso se desea indagar sobre la nocturnidad de la comunidad musical “bochica” reconociendo los escenarios acostumbrados en los cuales se ejerce su musicalidad, en este orden de ideas y creando ese lazo con este universo de estudio se realiza el análisis de sus experiencias y sus significados entendidos como elementos que definen su cotidianidad.

5.3 Tipo de Estudio

Esta investigación es etnográfica al tener la finalidad de internarse en el mundo de una comunidad para acercarse, o bien alcanzar, la interpretación de sus vivencias, comprender su interacción con el otro así como los lenguajes utilizados por los actores. Es así como se busca llegar a la comprensión de su accionar utilizando la música como su vínculo tanto con los elementos de su microcosmos como con el exterior; esto es posible gracias a la interacción que el investigador puede efectuar con los sujetos a estudiar mediante el conocimiento de sus relatos y su visión del mundo gracias a las herramientas que brinda un estudio etnográfico.

5.4 Población

El tipo de población es incidental, es decir aquellas personas que pertenezcan al un grupo de los tríos o que afecte con la cotidianidad de los tríos

5.5 Técnicas de Observación.

Se utilizaran como herramientas: revisión bibliográfica, audiovisual, entrevistas a los integrantes de los tríos y observación directa como también las anotaciones del diario de campo.

5.6 Diseño Metodológico.

5.6.1 Primera Fase: 1. Planeación y acercamiento

- Acercamiento a la comunidad “Bochica”
- Revisión bibliográfica y audiovisual
- Formulación del proyecto

5.6.2 Segunda Fase: 2. Trabajo de Campo

- Aplicación de Entrevistas
- Observación del entorno
- Construcción de la cartografía
- Revisión bibliográfica

5.6.3 Tercera Fase: 3. Análisis y Sistematización de la Información

- Utilización de software para organizar la información
- Análisis de la información
- Construcción de categorías de investigación
- Construcción de borradores del informe final

5.6.4 Cuarta Fase: 4. Informe Final

- Construcción del informe final
- Socialización con la comunidad “Bochica”.

6. CAPITULO I RELATOS Y VIDAS DESDE EL UMBRAL (ENTRADA)

El enfoque nos lleva a esa pequeña calle donde se concentra uno de los grupos que formará parte de nuestra vida por meses, nos encontramos en la carrera 27, ubicada en la Ciudad de San Juan de Pasto; la cual se encuentra sobre la región Andina, tiene una temperatura promedio de 12 grados centígrados y una superficie de 1.181 kilómetros cuadrados fundada alrededor del año 1539.

Con respecto a su población, se estima que en el año 2012 consta de 423.217 habitantes de los cuales un 82,5% se encuentran dentro del área urbana y 17,5% en el área rural.²⁸

La Carrera 27, popularmente en su historia conocida como la calle Taminango por el nombre del barrio que atravesaba durante el siglo XVIII como parte de la división de la ciudad impuesta por disposición del entonces Rey de España, Carlos III, ha sido parte importante del acontecer de la localidad desde sus años de fundación, siendo un corredor fundamental al estar ubicada entre los dos escenarios principales de la ciudad, la Plaza Principal, o Plaza de Nariño como se la conoce en la actualidad, y la Plazoleta de San Andrés o Plazoleta de Ingapamba en sus primeros años de existencia. Por lo tanto, este espacio ha sido parte fundamental de la configuración urbana de San Juan de Pasto; en este sector se ubicaban algunos de los principales negocios de los primeros años de la República como las sastrerías y barberías, además de las residencias de personalidades importantes entre los cuales era posible encontrar médicos,

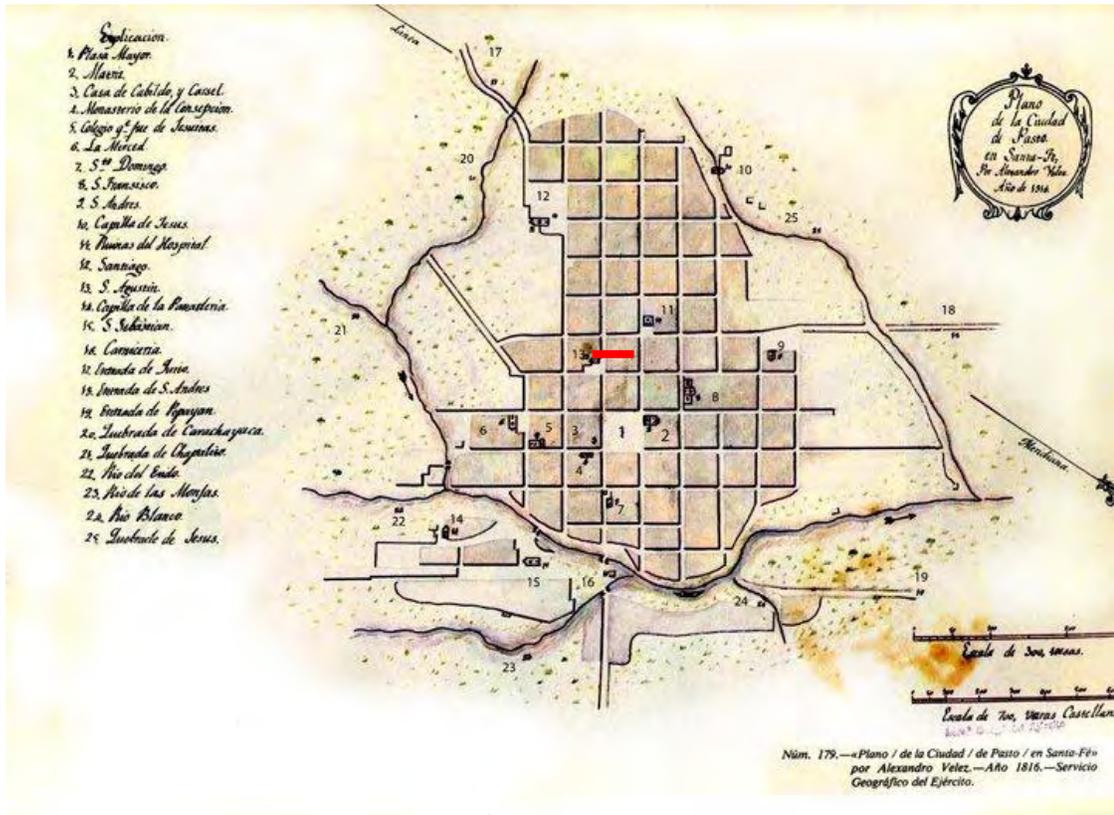
²⁸ Plan de Desarrollo Municipal “Pasto transformación Productiva” P. 46.

políticos, escritores, académicos y músicos como Luís Enrique Nieto, compositor del tradicional bambuco “Chambú”, hijos de la ciudad que viven en la memoria de sus habitantes.

Esta vía no siempre fue continua, dividida en un principio por la actual Catedral (desde la calle 17-26 hasta la 17-28), después del fenómeno sísmico de 1834 se bifurca. Siendo aledaña a la plaza central y continuando con los modelos de urbanización europea alberga a familias pudientes de la región. La historia de la carrera 27 contiene múltiples cuentos y mitos de gran relevancia para el bagaje cultural, por ejemplo el fantasma del río o la mujer mula.

En la actualidad, sobre esta importante arteria de la ciudad se implementa el “Plan Integral de Tránsito y Transporte” que pretende mejorar el transporte público y la infraestructura vial, frente a intereses netamente urbanísticos “revitalizando y recuperando el centro” para esto se requiere ampliar 15 metros del espacio vial, demoliendo construcciones que fueron declaradas como Patrimonio Cultural de la Nación como parte del Centro Histórico de la ciudad de acuerdo a la Ley 163 de 1959, y por ende atentando con la evocación y la memoria de los habitantes de San Juan de Pasto.

Figura 1. Mapa de San Juan de Pasto 1816



Fuente: Archivo Carlos Benavides Díaz

El centro histórico de Pasto se ha configurado como tal dada la pérdida de muchas de sus edificaciones que poseían un contenido histórico y cultural muy importante para la región y para la memoria del país, este espacio se considera como un lugar estratégico en el cual existe gran confluencia de personas y por ende de sensaciones, percepciones e imágenes que generan ciertos modos de vida y formas de comportamiento. Considerado como un centro urbano en el cual se establecen ciertos tipos de actividades, el centro histórico y urbano de Pasto se convierte en un lugar de afinidad social donde los habitantes se reconocen y pueden expresarse indistintamente de rangos de edad, sexo o género.

5.1 Transcurrir de la Carrera 27.

No todas las calles de la ciudad son iguales, cada una tiene su expresión, unas de ellas apática, otras rígidas y funcionales, otras simplemente cálidas, calles con lenguajes desconocidos, calles con vida y no solo del trámite, en este caso impera el trámite oculto, erótico, seductor de un mundo extra – temporal²⁹, extra – espacial, encontrando sujetos que giran el rostro apartando su mirada de la luz del día, buscando un refugio bajo reglas que se ajustan en mayor medida a lo que esperan encontrar. En la noche, la luz atrae la mirada y el movimiento en la ciudad, lo ostentoso, lo escandaloso y telúrico es propio de las calles insomnes; sin embargo, algunos buscan tranquilidad, penumbra y disimulo, en medio de la difuminación de la luz, donde la experiencia se difumina y se pone a prueba, donde “las formas que la ciudad destaca de noche coinciden muy poco con las del día”.³⁰

“Por aquí no pega mucho”, fueron las primeras palabras escuchadas la primera noche de encuentro, el primer día en el que nos sumergíamos en un nuevo proceso, estaba a una expectativa aun mayor, la ansiedad se reflejaba en nuestros rostros, la noche apenas comenzaba, aquí empezaba para nosotros la travesía.

Rostros – calles – rostros – carros – rostros – humo – alcohol, el conjunto elementos alrededor – la 27 –, pequeño epicentro donde se forman los bares, los grupos, los procesos mentales de lo que salen a hacer en la noche, la ruptura de

²⁹ En su texto “La Cabeza de Goliat”, Ezequiel Martínez Estrada, acertadamente afirma que el tiempo no es más que aquello que convierte la vida del ciudadano en “una especie de dolencia” donde debe ejecutar las acciones a una determinada hora exacta.

³⁰ MARTINEZ ESTRADA, Ezequiel. La Cabeza de Goliat: Microscopía de Buenos Aires. Madrid: Revista de Occidente, 1970. P. 220.

la rutina normal de trabajo, el cargo más alto no importa. Esta carrera alberga al universitario, al trabajador, al indigente, al de la esquina, al “jibaro”, a la niña de casa, a la que no lo es tanto, y a quienes se convertirían en nuestro mundo “los tríos Bochica”.

¿Por qué “Bochica”? el resultante de este nombre tiene alrededor de 45 años, es la historia misma de los tríos que vemos cada noche como huéspedes nocturnos en esta carrera y no solo se limita a la carrera 27, su trascendencia histórica comienza en la calle 19 “reconocer que la ciudad haya sido definida como la imagen de un mundo, pero esta idea se complementaria diciendo que la ciudad es el mismo modo lo contrario, el mundo de una imagen que lenta y colectivamente se va construyendo y volviendo a construir incesantemente”³¹, construcción que empieza en un sesteadero, la historia colectiva que arman de ciudad, de su contexto nos referencia hacia este sitio, donde no duraron mucho, ya que después el restaurante “Mi Chozita”, ubicado en la carrera 24 cerca a San Agustín fue su albergue, su refugio, un restaurante pequeño, la primera sede y tránsito hacia la carrera 27, tras la muerte de “*Don Lucho*” el propietario de este bar, llegar a la 27, a un nuevo restaurante “*El Gran Bochica*” fue el inicio de una construcción de su nicho, de su refugio, de encontrar en esta ciudad un espacio ubicado no solo geométricamente sino el hogar.

La construcción de este espacio se la deben al señor Pedro Mollano, el propietario del restaurante, como lo afirma el señor Guillermo:

“Don Pedro Mollano que era el dueño construyó un restaurante que era más grandecito, en el cual empezamos a traer a los clientes, avisándoles y

³¹ SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos. Bogotá: Arango Editores Ltda.2006. P. 12

trayéndolos acá, en el cual había un radio y pues así una mesita ordinaria, ahí comenzamos a traer los demás compañeros, de ahí se fue armando, lo cual eran 5 o 6 tríos, pocos, de ahí seguimos trabajando en el cual aquí en ese tiempo, trabajaba gente buena bien, salía buenos trabajos, porque llegaba buena clientela”³².

El nombre de este restaurante “El Gran Bochica” fue el distintivo para que los tríos tomaran el nombre como “Los Bochica” y se los reconociera entre ellos y sus compañeros, después el restaurante perteneció a don Luis Erazo y Guillermo Erazo, constantemente se movilizaron de espacio sin embargo nunca salieron de la carrera 27.

Así que desde el año 1970 hasta el 2002, el restaurante “El Gran Bochica” fue el refugio, hogar, aposento, de los tríos que se encuentran en la carrera 27; devolvemos a través de la memoria histórica, a través de estos personajes propios, de estos relatos, hace que el traslado a esta época determinada sea interesante y cautivador, ver cada parte de lo que es la nueva carrera la 27, observar que solo quedan escombros de lo que ellos (los tríos) dicen: “*los mejores momentos*”.

Es así como encontramos lo que Armando Silva denomina *formaciones narrativas*, modos en cómo estos personajes muestran y auto-representan su vida, la cual, en realidad va a conectarse con razones profundas de identidad social, el relato como conexión identitaria.

³² FUENTE: Entrevista al Señor Guillermo Riascos integrante del trío “Miramar”.

Volvemos al foco (los tríos) -a las 10:00 Pm – observamos la calle, al indigente pasar y ofrecer fuego a los fumadores del sector, a sentir la ciudad, el respiro de ese aire tan frío y propio de nuestra ciudad, - me pregunto - ¿En qué momento llegaron a pisar la calle, y hacer del andén su refugio?, - seguimos esperando – llegan más tríos, seguimos observando, buscando el momento exacto para entrar, en ese momento nuestro refugio se convierte aquel bar llamado “Rey Lagarto”, un bar de rock de cierta manera esnobista donde se pasean lado a lado mujeres y hombres con cortes extraños, normales, rockeros, metaleros - se escucha la música hasta la calle –, creo que el tema era de un reggae suave, de esos temas que te impulsan en cierta manera a moverte solo, saludo a un par de amigos de los conocidos que pasan, que preguntan ¿qué hacemos?, distracciones que no te permiten seguir el objetivo que persigues; Una mujer extraña al corte de un trío se pasea mientras los 2 miembros del trío ensayan los temas de su repertorio nocturno – especulación-

Se observa una persona del trío solitaria a la espera de su amigo, un carro se acerca a regatear sobre una serenata, le dice 30 (mil pesos), luego 35, él ofrece que van los dos por 40, le dice: “*primera voz y segunda voz*”, se marchan sin respuesta mientras entran a un pequeño restaurante llamado “Palermo”, este restaurante queda a lado del bar “Rey lagarto”, enseguida del restaurante se encuentra una pequeña puerta con un letrero “*Canchas de sapo La Rana*”, seguida de una rana verde dibujada con una sonriente boca, es curioso que la puerta sea tan estrecha ante el lugar que le sigue que lleva mucho tiempo en esta carrera, el restaurante “*La Española*”, construcción de tipo republicano con patio central y pasillos circundantes en el segundo piso, de ventanas y puertas de madera que evocan momentos de épocas pasadas, donde el romance se daba dentro de una lógica vertical, desde la calle donde estaba el pretendiente a la habitación de su cortejada dos metros sobre su cabeza, es donde se comienza a utilizar la serenata, el producto ofrecido por la comunidad que aborda este estudio,

como medio de conquista, de seducción, dejándose seducir primero quien contrata al trío imaginando el impacto de las canciones, que con sus letras, tendrán sobre su esperado encuentro.

De acuerdo a Jean Baudrillard, la música como elemento de consumo cultural forma parte de las actividades propias del ahora, hoy en día una necesidad como cualquier otra, comienza como satisfacción dentro del ocio y termina por definir vidas completas a través de la *producción e intercambio de valores codificados*.

Los tríos se pasean siempre entre estos tres lugares y si no, bajan toda esta línea en busca de cigarrillos, agua o cualquier tipo de mecateo a un establecimiento de licores que queda a lado del bar “Rey Lagarto”, de esta forma se presenta el croquis, este es el espacio arquitectónico, su mundo, su pequeño límite cortante, Silva, nos habla de una ciudad vista como una construcción imaginaria de lo que representa, en esta oportunidad es esta carrera la que representa algo mucho más profundo para ellos, algo que sobrepasa las condiciones físicas, los tríos convierten estos lugares, les dan un uso social, les dan expresiones y se convierten en huéspedes de este contexto.

“la ciudad sobrepasa las formas arquitectónicas e infraestructurales que le dan soporte, para constituirse en un fenómeno de altas significaciones sociológicas: en tanto espacio vivido y, sobre todo convivido, emerge como espacio social”³³, al entender estos lugares por su acontecer, la construcción social se entiende en cuanto el transeúnte solo es visitante, aun cuando entre al bar, el ser que llevamos

³³DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. Una Lectura Crítica de la Teoría de Ciudad. Buenos Aires: Claridad, 1996. P. 16

consume o simplemente pase, será la visita, los tríos son los huéspedes, y lo han reafirmado con los años.

Figura 2: Restaurante la Española. Figura 3: Restaurante Palermo.



Fuente: La presente investigación.

Los personajes, aquellos actores que le dan vida a este escenario, todas las noches mitifican cada instante, - *lo hacen llevadero* -, En toda la noche por primera vez sale una mujer entre los tríos, no sabemos si pertenece o no al grupo, indagan sobre alguien que está bebiendo, toman un taxi y dejan al señor embriagado para que lo lleven, ella fuma un cigarrillo mientras su voz es cortante, ronca en extremos, se diría “*aguardentosa*”, viste una falda larga de flores contorneada en un manto negro, una trenza en forma de corona que deja caer su cabello negro en forma de cola, un chaquetón negro y camina hacia la esquina; ella es la ruptura de todo el panorama, es la única mujer entre ellos, originalmente estricta, nos daríamos cuenta más adelante que es un personaje único.

La mayoría de los tríos se encuentran afuera, solo entran al restaurante para tomar café y descansar, en ese momento se trastoca todo, “El territorio se nombra, se muestra o se materializa en una imagen, en un juego de operaciones simbólicas en las que, por su propia naturaleza, ubica sus contenidos y marca los límites”³⁴, aquellos que nos indican hasta donde “poseen” territorio, donde cada uno siente que es su lugar; el restaurante es su refugio, pero la calle lo es todo para ellos, el sentirse invadidos por el bar “Rey Lagarto”, hace que quieran mostrar su protesta, pero al mismo tiempo nada es suyo, tienen que aceptar, asimilar que tienen nuevos vecinos y es lo que por años ha pasado en cada local, los límites son invisibles, ellos saben que ese es su territorio y la misma ciudad lo legitima al decir: “vamos donde los tríos”.

Buscamos ese esquema binario, esa pregunta/respuesta de un representante y un representado y en verdad, todo absolutamente lo que buscábamos estaba ahí en el aire.

Se reconoció y autenticó ese placer de ver en todo su esplendor a un grupo social que se re-categorizó en “urbano”, se reconoció a ese sujeto real e imaginario en esta ciudad que interioriza los grupos sociales, y la irrupción dialógica que han hecho, permite reconocerlos como parte de la “ciudad vivida”.

³⁴ SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos. 5 edición corregida y ampliada. Bogotá: Arango Editores Ltda. 2006. ISBN 958-27-0060-2. P. 28.

5.2 RESTAURANTE “EL GRAN BOCHICA”

La sede por distinción de los tríos de la 27, el refugio que albergó tantos años a más de 15 tríos que trabajaban sin parar cada noche. Los comienzos de este establecimiento se remontan a la actual plaza del carnaval, en este espacio de la Calle 19 fue la primera ubicación del restaurante como tal, hasta que el señor Luis Erazo compró la razón social en el año de 1996. En su relato, la nostalgia de aquellos años se plasma en la cara de don Luis, al narrar cuantas anécdotas se pasaban por su cabeza, se notaba aquel cariño familiar por aquel lugar, donde no solo servía como restaurante para parejas y en horarios nocturnos, sino también para celebrar bautizos, primeras comuniones de sus familiares; por sus corredores pasaron grandes tríos reconocidos, famosos cantantes y también políticos que buscaban respaldo en sus elecciones a través de los tríos, para luego perderse y que lo prometido se aleje como se aleja el humo del cigarrillo entre luces.

El vínculo trío- restaurante nace del carácter familiar y hogareño por la comida, su principal especialidad es la chuleta que viene de una receta que persiste de generación en generación, está irrumpe entre el servirla en el día y en la noche. Volver a la nostalgia de la variedad de las letras que presta para las ocasiones, cada canción logra inspirar algo subjetivo que impregna en el músico que la interpreta y en el receptor de la música que pide.

El uso social de un espacio marca los bordes dentro de los cuales los usuarios “familiarizados” se auto reconocen y por fuera de los cuales se ubica al extranjero o en otras palabras al que no pertenece al territorio³⁵, este último era delimitado

³⁵ SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos.5 edición corregida y ampliada. Bogotá: Arango Editores Ltda.2006. ISBN 958-27-0060-2. P. 29.

por paredes, muros que trascendían no solo en el establecimiento si no en toda la carrera 27, al salir del restaurante también estaban en su espacio vital, respirar ese aire tuyo, no del otro, el otro es el extranjero, el que pasa, solo está pasando, no es parte de él, esta territorialización del lugar está presente hasta la actualidad.

5.3 EL EXTRANJERO

Yo soy el extranjero, tú eres el extranjero pasando por la 27, caminando hacia casa, paso obligado para regresar, paso obligado para encontrarte un viernes y compartir un trago con tus amigos, paso obligado en el que el fin de semana se escucha a la banda del momento en la ciudad tocar 5 canciones en el “Rey Lagarto”; simplemente no hay inmutación, solo el pasar de la gente, del transeúnte, sin darse cuenta que ahí están los tríos todas las noche con sus instrumentos a lado, cada día esperan el vehículo y su turno para irse a trabajar.

“Todos los signos mediáticos proceden de este espacio sin cualidades, de esta superficie de inscripción que se alza como un muro entre productores y consumidores, entre emisores y receptores de signos, cuerpos sin órganos de la ciudad, diría Deleuze, donde se entrecruzan los flujos canalizados (...)”³⁶

Se entrecruzan los modos de vivir de la persona que regresa y del que se queda, el primero solo piensa en el miedo de la nocturnidad sino llega a su *refugio-hogar*, su espacio personal(izado), el que se queda ya no tiene miedo, convive con él

³⁶ BAUDRILLARD. Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007. P. 73

porque es su medio de sustento, no de escape, es la costumbre que se ha generado en el trabajo de entender a la ciudad en su nocturnidad, no afuera de ella, el día es el entendimiento de la gente que va a su trabajo, sale a realizar diligencias típicas de la funcionalidad de la urbe del día, para los tríos estáticamente la noche se concentra en esa calle y lo es todo, es un cambio en los puntos de vista, en los modos de vivir y contar la ciudad nocturna.

“las calles se ofrecen a las polisemias que les asignan sus transeúntes”³⁷, cada quien tiene su propia perspectiva de las calles, sin embargo, en ese mismo entorno se legitima la denominación, la calle de “los tríos”, también la llaman “tríos de la 27”, cada quien le da la denominación adecuada, la elaboración de los límites territoriales es imaginaria ya constituida por los miembros de los tríos, el extranjero simplemente las acata, como quien pasa, como quien no quiere ni mirar si están ellos o no están, nadie se les acerca si no es para comprar sus servicios, son límites que no imponen ellos, son límites que el mismo transeúnte se impone así mismo.

Si el espacio es un lugar practicado como lo dice Michel De Certeau³⁸, el mismo urbanismo define y transforma los espacios por intervención del caminante, lo que permite hacer una lectura definida del sitio de práctica de los tríos y el accionar que llevan a cabo durante horas prolongadas en la calle, comprobando así el sistema de signos que define a los tríos con los extraños, es así que “Los límites espaciales de la ciudad pierden gradualmente importancia a favor de una “ilimitación” espiritual”³⁹; estas “ilimitaciones” espirituales nos conducen al arraigo

³⁷ DE CERTEAU, Michel. La Invención de lo Cotidiano. México: Cultura libre, 2000.

³⁸ Ibid.

³⁹ DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. Una Lectura Crítica de la Teoría de Ciudad. Buenos Aires: Claridad, 1996. P. 21.

espacial, donde el área ocupada se vuelve herencia común con un grado alto de historicidad que hace que pase de generación en generación, dividiendo y compartiendo lo que sienten y lo que odian.

Y partiendo de que es una comunidad musical, en cuestión del espacio es necesario tener en cuenta que lo “extramusical” importa e influye en todo el contexto de la 27, se llama exclusividad del espacio, y se toma un poco de atrevimiento al decir que es una exclusividad de *espacio musical*, en el que los tríos se organizan para que su accionar vaya en función de la música.

Al tomar la música como función dentro del grupo social, su organización es tan importante que encontramos al que escucha, al que toca, al que canta y el por qué lo hacen, así corresponde a Blacking⁴⁰ el hacernos entender que todo depende de un contexto en que todo acto posible se hace a través de una actividad musical de carácter “extramusical”.

La música es un elemento de consumo, se produce y adquiere sentido a partir de ser diferencial, existe una amplia gama de géneros y matices musicales diferentes entre sí al auto-definirse dentro de modelos específicos.

5.4 LA GITANITA....AZÚCAR O CELIA

“(...) Entonces yo empecé por la emisora, yo voy a ir donde era Ecos de Pasto aquí por Bombona, entonces si me apoyan pongan el parlante los domingos, los

⁴⁰ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre? Madrid, Alianza Editorial, 2006.

domingos de dos a cuatro de la tarde, pa' qué me abrieron las puertas, la gente empezó a apoyarme, la gente pues y que le digo ahí ya colocaron los parlantes, se presenta la azuquita de aquí del barrio Figueroa, y ya comencé con la emisora Ecos de Pasto, y comencé con Henry bastidas, los hermanos bastidas, Ramiro bastidas y Jorge bastidas, ellos fueron el soporte mío, porque es que ni yo misma me lo creía, yo ya lanzarme a la emisora sola, sola, mire señor locutor será que puede cantar, y cuando me escucharon los compañeros dijeron no esta señora canta, ¡uh calle!!...(.)”.

Figura 4: Rostro de la Señora Ángela Patricia Taques



Fuente: La Presente Investigación

Ángela Patricia Taques, “la mujer del pueblo”, así como ella lo dice: “porque soy del pueblo”, - la primera noche que nos enfrentamos a su absorbente personalidad llegó con una actitud positiva, una energía que absorbía todo a su alrededor y que

no se había dado hasta el momento; su característico peinado, su falda larga y oscura, la determinan como su apodo “la gitana”, su voz tan arrastrada y al mismo tiempo tan profunda para quien la escucha, solo trae escombros de una voz que llega a su final, una voz que dio mucho de qué hablar y lleno cada acontecimiento en Pasto. Esta imagen poética construida a partir de su experiencia y su relación con un arquetipo construido no es casual, no es un impulso y no el eco de un pasado, tiene ser y dinámica propia, se convierte en resonancia del pasado.

Para llegar hasta estas calles tuvieron que pasar muchas cosas en su vida, dejar a su esposo, enfrentarse a la realidad de muchas mujeres que sostienen el hogar, con tres hijos a bordo apoyándola en cada momento, en cada paso que daba en su carrera musical, sin dejar nada al olvido nos relata cómo empezó vendiendo dulces en el Teatro Imperial y cantando por cantar llegó a oídos de receptores que motivaban a que siguiera por este camino, que bien o mal no le ha traído sino solo agradecimientos y plenitud hacia su vida.

Ella tose, tose a cada momento, la molestia en la garganta es persistente, llevaba dos semanas con esa molestia, pidiéndonos perdón cada vez que pronunciaba algo y tocia, nos llamó la atención su pequeño ritual matutino -“*con el respeto que se merecen ustedes, compañeros y amigos, el cigarrillo, el tinto y la coca-cola no me pueden faltar, eso es lo mío, yo me levanto con un cigarrillo y una coca-cola, y mi tinto, oh mi pintao pues...*”⁴¹, ritual que desde hace años lleva consigo,- *sigue narrándonos su historia-*, su forma y estilo de vida “*el poquito a poquito*”.

“19 años. Modelo 66”, empezó a cantar sus primeros pininos con el maestro Edgar Zambrano que sin dudarle la nombró la voz principal, en ese tiempo tenía un gran

⁴¹ Fuente: Entrevista a la Señora Patricia Taques integrante de uno de los tríos.

vozarrón, pero el tiempo no pasa en vano, cantaba en las misas, eventos en diferentes iglesias de la ciudad de Pasto, eran 14 varones y 7 mujeres en su grupo pero la situación familiar hizo que dejara todo y acompañara a su esposo, sin embargo, cada instante de su vida añoraba volver a cantar, vivir y sentir lo que años atrás había vivido.

Cuando regresó a la ciudad y en tertulia con sus amigas surgieron apodos, llegó a ser llamada “*paloma*” y terminaron nombrándola “*azúcar*” y “*gitanita*” por su forma de vestir; sus amigas son todo lo que ella recuerda y por ellas es lo que es, lo afirmó de una manera verás, casi certera.

Al separarse de su esposo, decidió rotundamente la música, paso por diversos grupos antes de llegar a la 27, no solo por la emisora Ecos de Pasto, sino también conociendo gente que más tarde serian compañeros de su calle, de su trío; *“comencé con musiquita ecuatoriana, o sea el bolerito, siempre piden en las emisoras música alegre, entonces yo empecé a mezclar, musiquita, boleritos, pasillos y música alegre, más que todo ecuatoriana, con un trío y el locutor Sergio Tulio Bello Caicedo me coloco el nombre de “la negra grande del sur” (...)*⁴².

Después fue invitada a un mariachi en compañía de Jesús Achicanoy, donde cantaba música *clientina*, música alegre y música de la ronda lirica, pero en un mariachi no se gana tanto, el dinero tiene que ser repartido entre todos los integrantes y además para la época los grupos de mariachis no tenían mucha acogida en la ciudad.

⁴² Fuente: Entrevista a la Señora Patricia Taques, integrante de un trío.

Para entonces, conoció a dos personajes que le dieron el primer contacto con la carrera 27, Chucho y Armando Guerrero, el impacto fue grande cuando llegó al Restaurante “El Gran Bochica”, *“noooo, yo lloraba, porque el ambiente aquí es muy diferente a un grupo, a estar juntos, o salir juntos, aquí era más duro”*.

Una de las razones de incomodidad de la señora Patricia para estar en este sitio, es ser la única mujer, al parecer no “duraban tanto” (como ella misma afirma) las mujeres en el restaurante, su actuación con los tríos era esporádica y al no sentirse cómoda decidió no regresar más al lugar, a pesar de que sus compañeros le dieron cassettes para aprenderse las canciones no era ni el momento ni el lugar para quedarse.

Tuvieron que pasar tres años para que por decisión propia ella decidiera volver, con el impulso de que un NO era más factible a una aceptación, se embarcó en el rumbo de encontrar un sitio para cantar, llegó, se sentó en el bar, observó con la maña de saber que nadie es monedita de oro para caer bien a todos, tuvo un No por respuesta, pero se quedó para observar y anotar cada canción que sus compañeros cantaban, al quedar sola, se unió a un compañero y tocaron para una mesa en el restaurante, así empezó todo, ellos siguieron cantando juntos, teniendo la regla básica de que hay que aprender un instrumento, el instrumento que ella escogió fueron las maracas –*movimiento leve pero fijo de las muñecas*- y al son de un rasgueo continuo ella interpreta las canciones, al principio con una burla total al tocarle a una puerta, *“es que la puerta en sí no siente la música, es como cantarle a la nada”*⁴³.

⁴³ Fuente: Entrevista a Patricia Taques, integrante de uno de los tríos.

La aprehensión de nuevos códigos, de nuevos lenguajes tanto estéticos como sonoros, la lleva obligatoriamente a un proceso de inclusión dentro de un modelo, una *moda*, obedece inmediatamente al código, el individuo entonces no afirma su singularidad. Frente a ello Baudrillard afirma: “Diferenciarse es precisamente adherirse a un modelo, cualificarse como referencia a un modelo abstracto, a una figura combinatoria de moda, y, por lo tanto, en virtud de ello desprenderse de toda diferencia real, de toda singularidad que, por su parte, no puede suceder más que dentro de la relación concreta, conflictual, con los demás y con el mundo”⁴⁴

5.5 EL FISCAL

Siempre serio, siempre bien puesto, fue la primera impresión, conocerlo fue toda un arte de distracción, persona muy alegre, de un ánimo inigualable, soñador, el cual las oportunidades están y hay que agarrarlas, jamás lo vimos desanimado o molesto, don Guillermo Riascos corre de un lado a otro, siempre atento a los grupos, quién le toca, de quién es el turno, lleva alrededor de 45 años en la carrera 27, comenta que tiempo atrás trabajó en un sesteadero de la 19 (años atrás se realizó un robo de 82 millones que generaciones tan actuales como nosotros jamás nos dimos por enterados), hablamos del año 1970, conformaba desde esta época hasta la actualidad el trió “Miramar”, aunque también ha estado en murgas y cuartetos con arpas.

Su vida cotidiana en la 27 se destaca entre los días viernes y sábado, días que obligatoriamente tiene que estar: “*yo vengo viernes y sábado, porque yo trabajo, yo soy ebanista, tengo un tallercito, ahí se hace lo que se puede, no aclarado*”

⁴⁴ BAUDRILLARD, Jean. La Sociedad de Consumo: sus mitos, sus estructuras. Barcelona: Plaza y Janes, 1974. Pág. 129.

como días más antes, pero toca agarrar lo que venga, pues para sostener la casa, los hijos y los gastos que hay como gasto de luz, de agua, pues uno trata de bajar acá para ayudarse porque cualquier cosa que uno gana aquí es para la casa”⁴⁵.

El ve la 27 como un patrimonio, como su territorio, *“solo falta que pasen las escrituras”* , jamás dejaría este sitio de trabajo, el mismo nos lo dijo, son una familia, hay que ayudar al compañero, al que está a lado, hay que ayudar al que no cumplió con la cuota, eso es solidaridad en la calle ; *“uno puede tener mucha plata, pero uno no deja de bajar acá aquí morimos con nuestra música, porque nos gusta, otra porque nos desestresa, en veces baja a reírse, ha habido peleas y a mí como fiscal me toca sancionar.”⁴⁶*

Padre de 3 hijos, casado, se sentiría muerto si le quitan la música, por esta razón ve en sus hijos y su esposa el apoyo suficiente para seguir cada noche, en cuanto al estado emocional está es su zona de confort, no solo como ayuda económica sino como un sitio de distracción, él papel de ser fiscal, le da una responsabilidad aún mayor, no puede desamparar el fichero ni tampoco llegar fuera de las 7 y media y es de los últimos en irse.

⁴⁵ Fuente: Entrevista al Señor Guillermo Riascos, integrante Trío “Miramar”

⁴⁶ Fuente: Entrevista al Señor Guillermo Riascos integrante Trío “Miramar”

Figura 5: Rostro del Señor Guillermo Riascos



Fuente: Colección fotográfica de Guillermo Riascos

Así se contempla la historia de algunos personajes en el contexto de una de las tantas calles de la ciudad de Pasto, para encontrar en ella a individuos que revelan sus historias personales con la confianza de darles vida a través de este escrito, además para que sus casas, edificios y restaurantes y bares muestren su historia y su configuración dentro de esta carrera, la carrera 27.

6. CAPITULO II EN EL ESCENARIO: SPOTLIGHT TÉNUE (PERMANENCIA)

6.1 VIERNES 7:30 P.M

“Siendo viernes hay muy pocos miembros de los tríos trabajando , sin embargo hay mucha movilización de toda la carrera 27, mujeres pasan riéndose, otros entran al bar “rey lagarto”, otros compran licor en la licorería mencionada anteriormente, no hay distinción, pero hay gente bien vestida, con ropa casual, preparadas para un viernes de rumba, a lado mío en el restaurante “Palermo” se encuentra un señor miembro de un trió de más o menos 50 años de edad, se pasea de un lado a otro , trata de ver lo que escribo con la curiosidad de saber porque me encuentro observándolos estas noches, tal vez mi presencia para ellos no resulta tan inadvertida, hay carros parqueados pero ninguno solicita los servicios de los tríos, se encuentran 2 personas afuera del bar “rey lagarto”, hablando de grabaciones y de tocar una guitarra, hay un constante contraste entra la música que se escucha como “ tomando un ron me la encontré” y absoluto silencio, ya que esta vez los tríos no ensayan , pasan unas mujeres con diminutas faldas y los hombres silban a las mujeres con el deseo propio que inspiran unas piernas bien torneadas”⁴⁷; aquellas noches que observamos, constantemente el frio nos invadía, pero no importaba, estábamos para encontrar aquel accionar, aquel fluir que acompañaban en conjunto a esta comunidad.

¿Cómo empezar explicando su rutina?, Baudrillard afirma: “el trabajo es una muerte lenta”, claro si se entiende como el trájín diario que se proporciona tanto física como mentalmente a esa idea de trabajo, pero si se aborda como “la

⁴⁷ Notas diario de campo. Viernes, 2 de diciembre 2012. 7:30 p.m

realización de la vida”, el trabajo se opone como una muerte lenta a la muerte violenta, Baudrillard lo expone como realidad simbólica, cada uno entrega algo de sí a esta labor, claro que por supuesto trae sus extenuantes horas de trabajo, pero al preguntar ¿cómo se sienten?, lo ven como un trabajo afable de llevar, no solo por obtener el sustento de su familia, si no porque en verdad practican, aplican y socializan la música.

“Trabajo: Su operación real es el proceso de trajo, su “valor de uso” no es más que la duplicación de esta definición en la operación del código, el trabajo ya no es productivo, es reproductivo, de la asignación al trabajo, como habitus genera de una sociedad que ni siquiera sabe si producir o no”⁴⁸, en este caso, la reproducción de su trabajo es a través de la serenata, medio por el cual ocupan una situación laboral, que de cierta manera los llena no como carga u obligación, sino como un “pasatiempo”; tomado para algunos, para otros es la forma de llevar sustento a sus casas. El tiempo libre, el que se ocupa en actividades de ocio, ha caído en el estigma de tiempo malgastado, de tiempo perdido, tiempo que no hace dinero, todo esto a causa de de la noción utilitaria sobre esta categoría.

Así que en cierta forma, el trabajo también se ve bajo la forma de descanso ya que invade su vida por tiempos calculados, los horarios siempre van desde las 7 y 30 de la noche y terminan a las 2:00 de la mañana, - no siempre fue así, hubo un tiempo en que les permitieron trabajar 24 horas al día, a través de un político que permitió que el lugar jamás cerrara, 24 horas de nocturnidad, así se describe, ya que la luz roja alumbraba los cuartos decorados para dar un ambiente

⁴⁸ BAUDRILLARD Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

familiarmente nocturno, oscuro, secreto, en el que salir era encontrarse con la realidad, pero mientras se permaneciera adentro, era otro mundo, un mundo nocturno -.

En la actualidad tienen que cumplir estos horarios, sino llega la policía y con su "autoridad" *-reparte bolillo-* como diría Guillermo y de forma despreciablemente grosera, les dice que se vayan o que desalojen, no hay distinción, si es un habitante de la calle, un borracho pasando o un personaje del trío, para la policía la idea es básica a las dos de la mañana tiene que estar despejada la calle, nada más.

Baudrillard⁴⁹, asociaba el trabajo con represión fundamental, no solo porque decía que el trabajo en sí ya no es productivo, sino es un instinto de muerte, porque invade, lugares, vida y tiempo, tomando el control de esto, al parecer esto se ve al caminar y acompañar cada noche en su ruta de trabajo a algunos tríos; se enfrentan a una muerte agobiante, no se sabe qué día ataca, independientemente del trabajo que se tenga, los tríos no solo dejan su tiempo cada noche esperando la muerte, también sortean la suerte de seguir o no, cada barrio, cada calle es peligrosa, tientan el destino, la parca convive con ellos, ella es su amiga.

6.2 ¿CUÁNTO LA SERENATA?

-Un automóvil se acerca a regatear sobre un serenata, primero le dice 30 (mil pesos) luego 35, él ofrece que van los dos el precio estándar es 40 le dice primera voz y segunda voz. Ofrece sus servicios y garantiza su trabajo-

⁴⁹ BAUDRILLARD. Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

Después nos enteramos que el precio estándar de una serenata son 60.000 pesos, “la moneda es la primera “mercancía” que pasa al estatuto de signo y escapa de valor de uso”⁵⁰, según el contexto y el tiempo, el precio ha subido por cada serenata que entregan cada jornada, sin embargo si hay una especie de regateo, o la noche se pone pesada, se llega a un precio que ellos reconocen como asequible a su tiempo gastado y acceden a hacer la serenata, el intercambio de esta “moneda” no solo es en dinero también se les ha pagado con licor, comida, “cheques chimbos” en palabras de Don Guillermo, la experiencia de estar aproximadamente 40 años en esta calle les da la ventaja para reconocer que hay trueques que valen la pena y otros que no.

“Cuando yo comencé valía 1 peso una canción, de ahí ya fue alzando cantábamos 3 canciones por 10 pesos, no, nos daban cheques de 10 pesos, eso fue hace 50 años, cada canción tenía su valor, se daba “ñapa”, nosotros contentos, después para ir a un banco, no, cheques chimbos, salía en vano la traspasada (...).”⁵¹

*“Fija de 60.000...pero a los compañeros no se les puede aplicar esa ley, porque la gente dice; “no tengo 50”, entonces no se les puede prohibir, porque tienen que llevar algo a la casa, -¿y **cuantas canciones equivalen?**- Cuatro o cinco temas por lo regular, no cobran por canción sino por serenata, una vez les pagaron 150 por una hora...si a alguien no le gusta, o llegan amigos, se cede el turno al compañero, se tuvo una asamblea para dar el permiso, por si llega un amigo, una serenata bueno uno lo hace, aquí afuera puede dar cuatro canciones así no le*

⁵⁰ BAUDRILLARD Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

⁵¹ Fuente: Entrevista a un integrante de Trío.

*paguen, y si hace la quinta pierde el turno, o si entra a hacer cuatro canciones lo bajan*⁵². Armando Silva⁵³ nos dice que cada comunidad fabrica los contenidos simbólicos de sus vitrinas, para los tríos, sus vitrinas son lo más importante al momento de entrar en interacción con un cliente, independientemente de las reglas que se tengan en una comunidad, cada trío tiene la independencia para mostrar su trabajo como mejor le parezca, cada uno de los tríos tiene una canción con la cual muestra su trabajo al cliente, en sí escogen la canción más conocida o la que por su experiencia piensan que le gusta al cliente, ese es *el vitrinazo*.

Figura 6: Tríos Ofreciendo su trabajo.



Fuente: La Presente Investigación

⁵² Fuente: entrevista al Presidente de la asociación “AsomusiPazto”

⁵³ SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos.5 edición corregida y ampliada. Bogotá: Arango Editores Ltda.2006.

6.3 EL CÓDIGO

“Lo simbólico es un acto de intercambio y una relación social que pone fin a lo real, que disuelve lo real, y al mismo tiempo la oposición entre lo real y lo imaginario”⁵⁴; esta realidad, este componente tan importante en cada interacción, nos lo ofrece un código, es decir que hay una simulación que es regida por el código; cada imagen, mensaje, objeto de entorno, es un test que nos ofrece respuesta a lo que buscamos, como asociación cada trió busca su espacio de aceptación y al mismo tiempo buscan tener el mismo sistema de interacción, un lenguaje que a parte de la música los organice, los identifique y, que al mezclarse sus micro relatos, coexista un punto en el que la ficción de un rumor se vuelva realidad, en este caso se ha dado ese punto de aceptación a un *fichero*.

El fichero, es una tabla de aproximadamente 50 cm, la cual ocupa 14 casillas, en cada casilla se escribe el nombre de cada uno de los tríos y se ubican en este tablero por orden de sorteo. Si, un sorteo que se hace sin falta cada viernes antes de empezar la jornada laboral, según este orden, el número designado es el turno de trabajo, cada trió que estuvo presente en el sorteo tiene un orden diario para trabajar, de cierta forma se convierte en un imaginario social ya que se ven representados por él y se ha convertido en la forma de comunicación social entre ellos y sus clientes, si bien se dice: “No fui creado para cooperar sino para competir”⁵⁵, este no es el caso, su visión de compañerismo se hace de un entorno familiar en el que si te escogieron a él o a aquel, él debe trabajar y aquel solo esperar, en cierta forma, esto lo produjo este sistema, ayudó mucho a la organización de no competir por los clientes: “(...)ese es el lema nuestro, llega

⁵⁴ BAUDRILLARD Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

⁵⁵ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 79.

*usted como cliente, dice yo quiero oír el corte del trió, no le gusto, usted tiene todo el derecho de elegir otro trió, entonces nosotros respetamos eso, no pues lleve a los señores, por eso los compañeros pueden elegir, eso sí respetamos(...)*⁵⁶.

Figura 7: El Fichero.



Fuente: La Presente Investigación

⁵⁶ Fuente: Entrevista al Señor Presidente de la Asociación "Asomusipazto"

6.4 MOVIMIENTOS

- Llega otro automóvil y corren a ofrecerle uno a uno, - Si un grupo se va a ofrecer el otro regresa al carro cada uno, es por repertorio -

- El carro gris se lleva al trió aun cuando incurren en sobrecupo y los instrumentos se llevan en la parte de atrás sin ninguna contemplación –

- Mientras el otro automóvil contenta con copas oferta de su repertorio o cantan fragmentos de canciones el propietario está indeciso – Hay mi fría ciudad, con tu imagen seductora nos das una visión de confort surrealista, encontrar dos caminos diferentes, “me siento bien aquí”, utilizado como lenguaje de una aceptación, del estar en ese lugar, no del lugar espacio si no del interno, sentir la seguridad de encontrarse bajo un refugio. Pero, ¿Qué pasa cuando salen de ese espacio?, ¿Cuándo suben al automóvil?, el andar cambia, existen dos tipos de movimientos; uno de exterioridad, para ellos cada vez que suben y llegan a una casa, a un nuevo espacio donde no es tan seguro pero saben que es el hallarse afuera y el otro, el interior, el del significante que tiene cada vez que caminan, salen, llevan en si siempre la estabilidad de tener un significante, la música, su trió, su cliente y es aquí, en este punto donde encontramos el papel de sus relatos, en estos dos movimientos, aquí se legitima su accionar musical y social en este campo de prácticas totalmente suyas y de nadie más.

6.5 EL TRÍO

Tres personajes que lo conforman, tres historias de vida diferentes, mundos que se interrelacionan para conformar un grupo, una interacción totalmente diferente cuyo lenguaje es musical y corporal; si hablamos del segundo componente que es el corporal, Baudrillard⁵⁷ nos habla de que el cuerpo es ambivalente, es decir es objeto y anti-objeto, lugar y no – lugar, pero de igual forma no se distribuye en “símbolos” masculinos o femeninos que lleven a una influencia freudiana, la castración puede ser tomada en cuenta para asimilar que solo existe una mujer en la asociación de tríos, pero su corporalidad va más profunda que el tener en cuenta la masculinidad o la feminidad, ella es aceptada como un miembro más, sin embargo, todo es ganado por su integración al grupo, por sufrir como ellos un arraigo al territorio y a su quehacer musical, todos llevan su espacio adentro, ya sienten culturalmente el uso aceptando las normas y los valores que tienen, pueden estar por fuera pero saben a dónde pertenecen, saben que después de 45 minutos de serenata, regresan a la misma calle, regresan a la 27.

Simmel⁵⁸ describe este arraigo como adherencia a las actitudes, a los sentimientos, a la “vida mental” del habitar urbano, claro puede existir el individualismo, racionalismo o hasta el mismo hastío de hacer una rutina, pero en realidad se convierte en su habitar metropolitano, hablamos entonces de su espacio vital, el lugar donde transcurren sus vidas y su muerte.

Ahí nos encontramos, esperando, quien se va esta noche y quien regresa, tratar de entender porque ya es normal cantarle a una puerta o a una ventana, como lo

⁵⁷ BAUDRILLARD. Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

⁵⁸ DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. IV Capítulo: George Simmel.

decía doña Patricia, ahora ella ha perfeccionado su estilo con las maracas, es la primera voz en su trió, corre apresurada al taxi, nos lanza una sonrisa, y con su mano indica un “hasta luego, ya vuelvo”⁵⁹.

Figura 8: Trío Miramar



Fuente: La Presente Investigación

6.6 LOS 4 PILARES

Hablar de escenarios cuando este se da en la calle, ese lugar para ellos es denominado “escenario”, puede ser una casa en cualquier barrio de la ciudad sin importar si es catalogado como peligroso o de estrato muy alto, ellos se le miden,

⁵⁹ Fuente: Palabras de la Señora Patricia Taques antes de irse a trabajar.

doña Patricia siempre se mofaba al decir: “*qué sentido tiene cantarle a una puerta, ella no va a sentir*”, en cierto modo tiene razón, pero las mismas vivencias hacen que cada día cantarle a una puerta, ventana o a un balcón, se vuelva lo más “normal” del mundo, que público tan particular se tiene, al fin y al cabo es un objeto, inerte, que no siente, pero - *¿quién está detrás de ese objeto?*- ahí se esconde el verdadero público, que puede variar ,según el mes en el que se esté, claro que si, por ejemplo si estamos en enero, será la puerta, la ventana o el balcón de una casa en promedio por día, es el mes más duro para los tríos, pero mayo, mayo es la navidad encarnada, llegan hasta 30 tríos por poquito a tocar, se le canta a la mujer, a las madres, todos llegan en un domingo con las manos llenas de dinero a sus casas.

Septiembre; día del amor y la amistad, todo aquel que tenga una pareja y cansado de entonar poemas, regalar chocolates o dar las rutinarias rosas, lleva como tiempos inmemorables una serenata a su amada, son momentos en los que el movimiento es largo y estrepitoso y otros como el que nos toco a nosotros, es difícil encontrar un trabajo así se salga a “*investigar*”, el movimiento esta como a las diez u once de la noche de un viernes.

- *“Se observa impaciente, frota sus manos sintiendo la inclemencia del frío, la misma inclemencia que siento al observarlo, sintiendo su frío y ese dolor hostigan te en la planta de los pies al estar parada tanto tiempo, a diferencia mía, su rostro se nota cansado, su cuerpo también, estas calles no tienen anden donde sentarte y descansar, es un andén estrecho en el que puedes ocupar tu propio espacio y nada más”*.⁶⁰-

⁶⁰ Fuente: Notas del diario de campo. Miércoles, 20 de diciembre 2012. 9:00 p.m

y sin embargo ensayan en interludios de tiempo, el tiempo que esperan si llega o no trabajo, entre tanto, notamos que en sus ensayos afinan, revisan por cuál tono tienen que interpretar las canciones y repasan la letra, letras que saben muy bien, ya que son repetitivas y conocidas tanto por los clientes como por los músicos.

Las letras musicales que utilizan en su repertorio son importantes para contextualizar el por qué el cliente las prefiere, existen letras que llegan al corazón del transeúnte o del cliente, son de amor, de desamor, alegres, de perdón, cada letra lleva implícita una marca distintiva, es importante reconocerlas y nada tiene que ver si la música es Colombiana o Ecuatoriana, eso para el carácter subjetivo del cliente no tiene importancia, a él le importa que el mensaje llegue al receptor(esposa, madre, padre, hija, amiga) por esta razón referenciar cada letra y entender quién es el autor principal es importante, no solo para contemplar las letras y la música, sino para entender porque el cliente las prefiere.

Cada letra tiene su musicalidad y armonía, no se llegó a analizar la armonía de la música, puesto que el fin no es hacer un estudio especializado musicalmente en cada letra, aunque sería interesante entender el contexto desde la armonía musical según acordes y entonaciones, sino leer cada verso e historia de cada autor para dar a conocer las letras de la canciones más utilizadas por esta comunidad musical.

El proceso de seducción al que se enfrenta el oyente, el usuario que contrata el servicio ofrecido por los tríos, se convierte en la entrada a un mundo de lenguajes frente a situaciones determinadas, a intenciones con las que pretende declarar su diálogo con el otro, usar palabras evocadas de vivencias del autor para abordar un acontecimiento: “una determinada situación provee el marco sonoro en el cual un

estilo de música puede actuar sobre las personas y tornarse una experiencia sensorial, estética, intelectual y trascendente singular”⁶¹

Al abordar la canción “Inolvidable”⁶², del cubano Julio Gutiérrez, quien murió en el año 1990, es un tema de desamor y romántico al mismo tiempo, fue lanzado durante el movimiento musical de ese país dirigido por pianistas en el año 1944, pero en toda esta trayectoria, ha sido grabado por diferentes artistas entre ellos Luis Miguel, de esta forma se cree que fue el punto donde se hizo tan popular el tema y es tan renombrado por la clientela al pedirlo, además por poseer un alto grado de adaptación a situaciones comunes y cotidianas:

En la vida hay amores
que nunca pueden olvidarse,
imborrables momentos
que siempre guarda el corazón.

Pero aquellos que un día,
te hicieron llorar de alegría,
es mentira que puedan borrarse
con un nuevo amor

⁶¹ DE CARVALHO JOSE JORGE. Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea. Serie Antropología. Brasilia: Departamento de Antropología. Universidad de Brasilia, 1995. P. 3

⁶² Gutiérrez Julio. Canción: Inolvidable. Manzanillo.1944.

Narran la historia de unos labios que busca a través de nuevas sensaciones olvidar un amor pasado, este tema es buscado por aquellos que llevan una pena de amor profunda, por eso está entre las cinco canciones de la noche que los tríos tienen en su repertorio.

Es evidente el elemento de la intimidad y la interiorización que se puede presentar a partir de allí sobre las vidas del escucha:

He probado otras bocas
buscando nuevas ansiedades
y otros brazos extraños
me estrechan llenos de pasión...

Pero solo consiguen hacerme
recordar los tuyos,
que inolvidablemente
vivirán en mí...

Contiene el elemento de la evocación en su lírica, haciendo público lo privado, dejando expuesto el erotismo de la misma, siendo su atractivo estético lo que le permite ser fácilmente aprehensible para el oyente y para el intérprete, además expresa cotidianidad, el amor como parte de la misma, el dolor y el sufrimiento mezclados con la sensación de muerte inevitable.

La canción “Sombras⁶³”, musicalizada por el compositor Carlos Brito, nacido en Uyumbicho (Quito), quien compuso en la ciudad de Riobamba, con la poetisa yucateca Rosario Sansores:

Cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras
cuando tú te hayas ido
con mi dolor a solas.

Evocare ese idilio
de las azules horas
cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras

Y en la penumbra vaga
de la pequeña alcoba
donde una tibia tarde
me acariciaste todo

⁶³ BRITO, SANSORES, Carlos, Rosario. Canción “Sombras”. Riobamba. Grabado en disco Music Hall y Victor por La Mejicanita.1953

Este pasillo tan reconocido, que enmarca dolor, tristeza, recuerdos, es propio de la música ecuatoriana que tiene mucha fuerza en el repertorio de los tríos, no porque en el fondo les guste más la música ecuatoriana, sino porque es la petición que el cliente hace, y tienen que estar preparados para cualquier clase de tema que les pidan. Como se puede apreciar en la siguiente estrofa, retoma el elemento erótico, transporta a la imagen a una baja exposición de luz, tenue como el ambiente bohemio recreado por los tríos llevando a la exhibición oculta, público-privada dejando expuesta la intención evocativa a la muerte por parte del autor.

Te buscaran mis brazos
te besara mi boca
y aspirare en el aire
aquel olor a rosas
cuando tú te hayas ido
me envolverán las sombras.

Existen modas musicales que hacen parte del proceso de reciclaje cultural, las décadas que las marcaron se redescubren, se re-significan al entrar en el momento de la simulación de Baudrillard, parodia de una realidad ya vivida y entrando en la multiplicación de la imagen, la cual encuentra sus lugares de contacto, de exhibición, de socialización, el standing cultural.

La canción “Nuestro Juramento”⁶⁴, fue compuesta por el puertorriqueño Benito de Jesús, y se dio a conocer cuando fue grabado por el dúo Irizarry de Córdova y luego fue interpretada por la orquesta Lawrence Welk, pero adquiere su mayor grado de popularidad cuando Julio Jaramillo interpretó el tema en la década de los noventa, para el análisis se toma los siguientes versos:

No puedo verte triste porque me mata
tu carita de pena; mi dulce amor,
me duele tanto el llanto que tus derramas
que se llena de angustia mi corazón.

(...)

Si yo muero primero, es tu promesa,
sobre de mi cadáver dejar caer
todo el llanto que brote de tu tristeza
y que todos se enteren de tu querer.

Evoca momentos de dolor y tristeza, pero al mismo tiempo expresa amor profundo por la persona que está sufriendo, los pastusos tienen fuerte distinción por este tipo de canciones, ya que tienen como referente a Julio Jaramillo, principal exponente y embajador de la música ecuatoriana en Colombia.

⁶⁴ JESÚS DE, Benito. Canción: Nuestro Juramento. Puerto Rico. 1950

Figura 9. Julio Jaramillo Laurido



Fuente: Wikimedia Commons⁶⁵

La canción “Contigo Aprendí”⁶⁶, es un tema de amor, del compositor Mexicano Armando Manzanero, quien en la década de los sesenta tuvo su mayor logro musical no solo con este tema, sino también por trabajos musicales muy reconocidos, pero es precisamente en el mencionado anteriormente, el solicitado por cada pareja que llega a los tríos y se encuentra entre el repertorio más utilizado por ellos:

⁶⁵ Fotografía tomada por el usuario Maty1206 durante la presentación de Julio Jaramillo en Ecuador durante el año 1956.

⁶⁶ MANZANERO, Armando. Canción: Contigo Aprendí. México.1960

Contigo aprendí
que existen nuevas y mejores emociones.

Contigo aprendí
a conocer un mundo nuevo de ilusiones.

Aprendí
que la semana tiene más de siete días
hacer mayores mis contadas alegrías
y a ser dichoso yo contigo lo aprendí.

Su letra habla sobre lo que se aprende el uno del otro cuando se encuentra esa respuesta al amor que un individuo puede sentir hacia otro, lírica que los tríos saben aprovechar muy bien, este tema no tiene distinción de mes, ya que pueden pedirlo cada día de la semana a diferencia de otros que solo son utilizados en el mes de amor y amistad o en el mes de mayo.

“El Aguacate” ⁶⁷, es un pasillo muy conocido a nivel Nacional e Internacional, su compositor es el Quiteño Cesar Guerrero, quien es declarado poeta al unir tantos versos de amor en una obra maestra como es considerado este tema, habla sobre la declaración de amor, de los latidos del corazón, pidiendo clemencia a su amada por lo que le produce, todos los versos tienen una prosa muy estética, reflejando la ansiedad y equilibrio ante lo que le sucede al protagonista:

⁶⁷ GUERRERO, Cesar. Canción: El Aguacate. Quito. 1918

Tú eres mi amor

Mi dicha y mi tesoro

Mi sólo encanto

Y mi ilusión.

Ven a calmar mis males

Mujer, no seas tan inconstante

No olvides al que sufre y llora

Por tu pasión.

Entre las anécdotas encontradas y como hecho curioso, el nombre no va de acuerdo a lo que dice la letra, existen tres versiones de cómo surgió el nombre del tema; la primera nos dice que mientras tocaba el piano con sus amigos una pepa de aguacate le cayó encima y por eso el nombre, la segunda versión se ubica en un barrio quiteño de la Toya, donde el compositor se encontraba escuchando su pasillo y paso un mercader ofreciendo aguacates y así le puso el nombre, y por última versión, se dice que mientras se encontraba apoyado a un árbol al tocar el pasillo con sus amigos más cercanos, pidió opinión de cómo ponerle a su tema y uno de los presentes le sugirió que lo nombre “El Aguacate”, en honor al árbol donde estaban sentados.

De igual manera, fue interpretado por el cantante Julio Jaramillo, los tríos lo tienen más presente al igual que los clientes, que lo solicitan constantemente, en

realidad, los tríos mismos lo dicen, en medio de mofas y risas, de que el tema más popular en infaltable en su repertorio es este, así que entre las cinco canciones que se llegan a comprar, infaltablemente estará este tema ubicado.

La canción “Perdón”⁶⁸, fue escrita por el compositor puertorriqueño Pedro Flores, fue quien dio vida a este tema, además es uno de los exponentes más representativos del bolero y la guaracha, éste es el único que es utilizado en reconciliaciones por los tríos, debido a la carga emocional de su letra.

Aquí las estrofas más características:

Perdón, vida de mi vida

Perdón, si es que te he faltado

Perdón, cariñito amado

Ángel adorado dame tu perdón

Jamás habrá quien separe

Amor, de tu amor el mío

Porque si adorar te ansío

Es que el amor mío pide tu perdón

⁶⁸ FLORES, Pedro. Canción: Perdón.1930

Se dice entre los tríos que este tema es utilizado cuando llega algún cliente y dice que necesita que “la mujer lo perdone”, inmediatamente este tema viene a la mente, claro está, y esto recalcan mucho, se cambia el nombre de la persona, lo bueno es que con esta pieza, en la mayoría de ocasiones logra su cometido. Es interesante entender el valor subjetivo que llega a las mujeres al escuchar este tema tan explícito cargado de la acción de entrega que implica la serenata, en busca de la absolución como elemento transitorio en una relación interpersonal.

De esta forma queda claro que “la música no se somete a reglas arbitrarias como las de los juegos: tiene demasiado que ver con los sentimientos humanos y experiencias en sociedad”⁶⁹, cada letra interpretada lleva implícito un sentimiento, lleva una historia, una vida, que logra entrar en la escucha de la persona que lo recibe y evoca otro sentimiento, que causar una lluvia de sensaciones entre suspirar, llorar, perdonar, o hasta odiar, esto es lo que provoca cada letra de estos temas, por eso son tan populares y utilizados, porque buscan producir un sentimiento en la persona a la que va dirigida la serenata, pero más que llegar a producir un sentimiento, logra que los tres músicos que interpretan se unan y encuentren con su entonación y musicalización, a su manera, sin reglas musicales ni métricas, llegar a producir una reacción subjetiva de quien los escucha, si este objetivo no es alcanzado, se considera que pierden su tiempo.

Como bien lo decía Blacking, la eficacia de la música depende del contexto en que se ejecute y se escuche, pero se le agrega también quien la interprete, un pilar muy importante son los músicos quienes interpretan este lenguaje, se considera que la música tiene un lenguaje específico que es utilizado para transmitir emociones, es por eso que los compositores tanto los nombramos anteriormente como en general, buscan los elementos musicales que al unirse transmitan diferentes emociones, para esto se tiene que tener en cuenta dos aspectos

⁶⁹ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre? Madrid, Alianza Editorial, 2006. Pág. 25.

importantes, lo biológico y lo social, esto es lo que contiene una actividad musical determinada; “Todos los seres humanos normales son capaces de hacer música, ya que una complejidad superficial no implica complejidad mayor desde un punto de vista musical ni cognitivo”⁷⁰, es así como los tríos pueden desde su contexto biológico hacer música que realmente agrade.

La importancia histórica de los instrumentos como acompañamiento, data desde mediados del siglo XV, antes de esto, los instrumentos intervenían como sustitución de las voces, pero el desarrollo de la polifonía hizo que tuvieran una importancia propia y significativa, haciendo que sus acordes y melodías ocupen un gran acompañamiento a las voces; los instrumentos de cuerda, se dice que derivados posiblemente de la vihuela (guitarra) española del renacimiento, (como el charango, tiple y el cuatro), poseen una función social según el momento y lugar en el que se los utilice – una forma de construcción y una relación con la interpretación o performance⁷¹, - partiendo de esto, ver tres personas con instrumentos y cantando es algo mágico – *observo, se que su tiempo libre es para ensayos, afinan, mantienen el tempo, uno de ellos le dice: que te dijo la primera voz, el otro responde “¡por RE!”, “¡Mi!” “¿le queda muy alto? ah bueno”* – esta extraña comunicación musical, este lenguaje que no se conoce a menos que se cuente con alguna instrucción musical en el camino, hace que se reflexione sobre ese extraño acople, recordando un poco las palabras de doña Patricia, ese esmero por aprender cada día, teniendo su único instrumento, la voz.

⁷⁰ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 67.

⁷¹ RECASENS. Alberto. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010.

“(...) usted ñatica bien, o sea como cantante bien, tiene una voz excelente, le toca aprenderse letras, pero vea ñatica le toca aprender un instrumento, - ¿Qué le gustaría tocar?- pues guitarra no porque me queda muy difícil, pero me gustan las maracas y tengo más o menos idea, dijo listo, -yo le voy a traer a prestar unas maracas- y dele y dele y copie y copie,(...)”⁷²

La música cumple esa regla, de ser un sonido humanamente organizado, se reúnen dos personas con guitarra y requinto, cantan y se adaptan a la primera voz, por donde le quede más cómodo a doña Patricia, cantan y una tercera que lleva o bien su guitarra o bien sus maracas, cosa difícil mantener las muñecas sutilmente sacudidas y a la vez firme y sacar un “chacu- chacu- chacu” según la música que se inicie, sea una zamba, un bolero es diferente y hay piezas que no llevan maracas.

Es claro también que una determinada música solo puede entenderse en un contexto social dentro de la interrelación de individuos que la acepten, es por esta razón que la música no puede estudiarse por fuera de las relaciones culturales y este es el carácter social al que se quiere llegar, esas relaciones extramusicales que hay en cada uno de los individuos de los tríos, permiten ver a la música como una accionar que compete a nivel cultural y trasciende en la historia musical de la Ciudad de Pasto.

“La música es sonido organizado en patrones socialmente”⁷³, no podemos decir que los tríos han creado la mayoría de la música que interpretan, su actividad musical es una forma aprendida de conducta, adoptaron las canciones, las

⁷² Fuente: Tomado de la entrevista de vida cotidiana a Patricia Taques.

⁷³BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 56.

aprendieron de diferentes compositores y forman parte de su naturaleza, tomaron lo que les servía de otras fuentes culturales y la volvieron su propia expresión, tomaron un estilo musical y lo adecuaron a su cultura. Es necesario tener en claro que, en gran medida, una gran parte se constituye de lo extramusical, nada está por fuera de, o entorno de, sino que lo social y musical se encuentran dentro de un todo.

¿Quién escucha?; es fundamental enterarse quienes son las personas receptores de esta música ya que son ellas quienes mantienen económicamente y sustentan culturalmente a los tríos, además de legitimarlos, podemos quedarnos observando cómo lloran, o ríen cuando escuchan una canción que saben es dedicado a ellos, pensar en que no son músicos profesionales pero su sostén económico depende del oyente, que al escuchar y distinguir los sonidos lo interrelacionan de tal manera que emiten un sentimiento al llorar, reír o entristecerse, aceptan que ese sonido ha causado un efecto en ellos y que no volverán a ser los mismos. “La que engancha a uno a otro repele, no a causa de una cualidad absoluta presente en la música misma, sino por lo que la música ha venido a significar para esa persona en tanto que miembro de una cultura o grupo concreto”⁷⁴.

Por otra parte, notamos que la música ecuatoriana está muy presente y afianzada entre la carrera 27, no hay cliente que no pida uno de *Julio Jaramillo* y es tan proporcional a que no hay trío que no sepa interpretar una canción de este artista, si bien geográficamente son pocos los kilómetros que separan a San Juan de Pasto de la frontera con el Ecuador, no es excusa para solo tener en cuenta la música ecuatoriana pero el sentido de pertenencia musical a uno u otro estilo musical Colombiano, sea un bambuco o un pasillo no es tan sólido para que sea

⁷⁴ BLACKING. John. *¿Hay Música en el Hombre?.* Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 64.

interpretado en la carrera 27. Frente a ello, se encuentran opiniones divididas entre los sujetos que hacen parte de esta comunidad, la influencia cultural del interior del país, es más evidente en aquellos que, como Don Pedro, presidente de su proceso asociativo, han tenido la oportunidad de desempeñar su labor en otras ciudades o regiones, aprehendiendo las costumbres y los usos, además de la tradición de los que llama “la tierra”.

Indagando a los tríos, encontramos un cierto desagrado seguido de una mueca de inconformismo y hastío por la música ecuatoriana en algunos de ellos y es claro que preferirían tocar un hermoso bambuco colombiano al tan famoso “*Aguacate*”, pero como ellos mismos dicen: *el cliente es quien lo pide y el tiene la razón*”.

En las palabras expresadas por el señor Pedro nos hace ver el inconformismo por el agrado de la ciudad a esta música:

“(...)se apropiaron de la serenata en pasto, a nosotros no nos contratan, nosotros somos las ovejas perdidas, a mi tres oportunidades son lo que más dure, 3 todos esos alcaldes son ecuatorianos a morir, eso prefieren pagar la plata a los ecuatorianos que pagar aquí a la música y en dólares y a sabiendas que nuestra querida Colombia está en los 3 primeros lugares de música del mundo, después de Cuba y México, y el modelo que tiene Colombia, el Ecuador no lo tiene, el bambuco Colombiano noooo...sí cuando fuimos a Ecuador nos hacían tocar a nosotros no más ahora aquí cuando vienen los ecuatorianos hay una ley que dice que todo artista nacional e internacional que llegue a una ciudad debe pagar un impuesto y tiene que

*hacer una presentación al público gratuita, donde la tiene..No eso no se ve...vea la gente se aloca por ir a ver a Segundo Rosero (...)*⁷⁵

Blacking sostiene que no se debe culpar a la cultura en sí misma, sino al hombre que toma equivocadamente la cultura como fin y no como medio, por tal razón se aprovecha más de otra tradición musical y no se continúa lo propio, además dicho repertorio también nace de la consecuencia del entorno social y cultural, no se puede cambiar el gusto musical de las personas y menos de los clientes que escuchan esta música, es parte del sincretismo que se vive por el intercambio cultural que se vive a diario en una región de frontera, son como pequeñas sociedades con gustos musicales ecuatorianos, agregándoles que a ellos no les importa la eficacia funcional de la música, solo les importa la simplicidad superficial, en pocas palabras que “suene bien”.

De esta forma se ve, como la música ecuatoriana se ha afianzado de forma tal, que es importante para cada cliente que la pide, también es importante identificar los tipos de clientes que hay o que habitualmente visitan a los tríos, ellos opinan que hay diversidad de usuarios a lo largo de estos años, pero recuerdan más aquellos personajes pintorescos que de alguna manera han marcado una anécdota en su vida: *“(...) había un señor que le decían el “pedorro”, venía a echar bala, aquí, el compañero que le digo que lo robaron, salió y casi le da el tiro en el pie, aquí ha habido abaleos duros, no le digo, cuando había el “Bochica”, llegó un teniente del ejército, empezó a echar bala adentro, enton nosotros estábamos tocando y empezó a echar bala como loco, pero entonces yo lo cogí y al otro día*

⁷⁵ Fuente: Entrevista al señor Pedro.

me fui al comando y lo informe y lo mandaron pa otro lado...si...nos ha tocado pasar durísimas(...)"⁷⁶.

En cuanto a las canciones, las preferencias y todas aquellas ocurrencias que pueden inspirar un tema musical viene de absorber todo lo exterior, para dar cierta continuidad a las formas locales que definen lo propio de lo ajeno, lo que reconocemos y lo que asimilamos, "la música en tanto que sonido, nos dice y nos representa un mundo imaginado y real que refleja –con matices- nuestra experiencia de estar en el mundo de una forma sonora y siempre interpretable"⁷⁷

⁷⁶ Fuente: Entrevista a un Integrante de los tríos.

⁷⁷ RECASENS. Alberto. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010. P. 15.

7. CAPITULO III DETRÁS DEL MOSTRADOR (SALIDA)

“También tengo un grupo, también yo ensayo con acordeón, congas, bongoes, acordeones, bajo clásico, haya ensayo cuando hay algún trabajo yo hablo con los compañeros de allá --- allá ensayamos, allá tengo fotos”⁷⁸

Domingo; nos encontramos caminando por un barrio que no conocíamos, tratando de localizar la casa del Señor Riascos, él nos decía que era muy conocido en la zona, en realidad no nos atrevíamos a preguntar si lo conocían, así que entramos a una tienda y llamamos, él estuvo en menos de un minuto de frente a nosotros con su característica sonrisa, con su peculiar amabilidad, presentándonos a los vecinos, todos tenían una alegre sonrisa en sus rostros, caminamos hacia la casa mientras nos contaban anécdotas musicales.

Al llegar nos vimos en un cuarto lleno de fotos, de recuerdos, aquellos que quedan enmarcados en la pared, en un sitio específico, toda la habitación tenía instrumentos de toda clase, mi exaltación fue al ver un contrabajo puesto en una esquina, como llamándome, incitándome a que lo mire, lo toque, no podía negarme a sentirlo, fue el mejor momento, ellos me invitaron a tocarlo tenía tres cuerdas, una afinación que no había tocado jamás le faltaba la cuerda RE, pero no fue obstáculo para un encuentro con ellos, me pidieron que toque algunos temas, los acompañe con el nerviosismo de terminar embarrándola, pero comprendí esa compenetración de tocar con personas que lo único que buscan es disfrutar a través de la música, era otro campo, otro aspecto.

⁷⁸ Fuente: Entrevista al Señor Guillermo Riascos.

Desarrollamos etnografía, disfrutando otros caminos “routes”, resolvimos itinerarios, encrucijadas, paisajes, nos alejamos de la calle para llegar a un camino más corpóreo, más disonante entre movimientos corporales y tímbricos, ya eran un grupo constituido, donde la comunicación era permanente entre 5 personas y yo la invitada, seguimos caminando, seguimos siendo caminantes, “el caminante constituye, con relación a su posición, un cerca y un lejos, un aquí y un allá”⁷⁹

Cada uso que se presenta no solo en la vida cotidiana de los personajes actuantes, sino también en el ambiente nocturno; “Las culturas van absorbiendo influencias exteriores y revigorizando sus prácticas interiores con diversos grados de profundidad, dando cierta continuidad a las tradiciones locales y demarcando los límites que definen lo propio de lo ajeno, lo de unos y lo de otros”,⁸⁰ el acto simbólico entre estar con los amigos y estar con los compañeros de trabajo cambia, la comunicación se altera por el estilo que manifiestan en “maneras de hacer”, el estar en la casa interpretando música con sus amigos, utilizando una comunicación, un elemento, un código diferente para lograr comprenderse, es diferente en el entorno nocturno donde la 27 se vuelve cómplice para hacer otro tipo de comunicación. Si, podría ser más familiar pero también con el compromiso laboral.

⁷⁹ DE CERTEAU, Michel. La Invención de lo Cotidiano. México: Cultura libre, 2000.

⁸⁰ RECASSENS. Alberto. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010.

7.1 LA ASOCIACIÓN “ASOMUSICPAZTO”

- *Es un viernes en la noche* -, quedamos en encontrarnos a las siete y media, la reunión va a empezar a esa hora, estamos a la expectativa, es la primera reunión del mes entre ellos, la asociación está lista para entrar, estamos reunidos para comenzar, habla el presidente en este caso el señor Pedro, hace dos años tomó como cargo el ser presidente, pronto esta ya no será su función, vendrá otra persona y lo reemplazará, a él eso lo tiene sin cuidado, desde que se cumplan los procesos que han venido realizando, lo demás es bien aceptado, se lee el orden del día y se da inicio a recibir la cuota pactada \$2000 pesos es la cuota mensual y aun así hay algunos “morosos” que no la han pagado, se ve el descontento en las caras de los que si pagan, además de eso, los que no cumplan con los deberes tienen que pagar \$50000 pesos que es una multa considerable para el pago que reciben, estos son acuerdos comunicacionales que han llegado a hacer, es otra lectura que se acata.

El proceso organizacional que llevan es en verdad muy admirable, han conseguido que su voz llegue de forma organizada y puedan hacer peticiones que antes no podrían ser valoradas, lo demás viene por añadidura, hablan sobre los nuevos músicos que pueden llegar a ocupar un puesto con ellos, teniendo en cuenta su hoja de vida, la experiencia musical y sobre todo que puedan tocar un instrumento, hablan sobre peticiones a la Alcaldía, otra vez el sinsabor de no ser escuchados, porque el alcalde de nuevo no se encuentra en la ciudad, y al final quedar con nuevos compromisos y salir a “investigar”.

“investigar”; es un término al que ellos denominan salir a buscar el trabajo, ver quien pide una serenata en la calle, el trabajador según Baudrillard⁸¹ ya no es hombre o mujer, solo tiene un sexo, esta fuerza de trabajo que lo asigna un fin, está marcado por ella como la mujer a su sexo, como el negro lo está por el color de piel; todos ellos signos y nada más que signos.

La única mujer en los tríos doña Patricia cumple es esa fuerza de trabajo, y no tienen ninguna preferencia ante los demás, es una más de ellos, además que también se le mide a cada uno de los peligros que se enfrentan en estas calles, ella busca al igual que los demás ese salario, el mismo que asedia a un trabajador, el objetivo por el que se trabaja y el cual ocupa todos los accesos que se pueden dar en esta Ciudad, en esa calle, no importa el tiempo en el que se esté, lo cual abre paso a hablar sobre la moda.

“El privilegio asombroso de la moda proviene de que la decisión de la gente respecto a ella es definitiva”⁸²; la tendencia a lo nuevo en la carrera 27, al poder de decisión de los que la concurren logra ver diferentes tendencias en la forma de vestir de sus habitantes, nos encontramos con aquellos que llevan formas de ropajes representativos al género musical que escuchan, se ven representados por el nuevo arte de expresión según la banda que van a escuchar al bar “Rey Lagarto”, toda una contrariedad al ver la otra tendencia, los tríos siempre están vestidos de manera elegante; los hombres llevan pantalón y saco negro, camisa blanca y corbata, doña Patricia, la única mujer se caracteriza entre todos los demás por sus vestidos, siempre lleva faldas negras muy largas y abrigos negros,

⁸¹ BAUDRILLARD. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

⁸² BAUDRILLARD Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007. P. 101.

por eso la llaman la “gitanita”, siempre ha sido su forma de llevar la ropa y jamás cambiará, es su decisión vestir así siempre, la moda solo abarca a quien quiera estar dentro de ella y cada quien es libre de decidir el uso o no de esta, el caso es que esta calle se presta para albergar la moda presente en dos generaciones totalmente diferentes, jóvenes con ganas de devorar el mundo con su música y bailes representativos y por otro lado la tradicional música de los tríos, los boleros, los pasillos, esto reafirma que la calle alberga y se presta para que los habitantes se representen a sí mismos como quieran.

La accidentalidad, el accidente en si forma parte de nuestra vida cotidiana y su espectro obsede nuestros insomnios, así lo relata Octavio Paz⁸³ en el libro de Baudrillard, - el accidente según él, obedece a una vida de progreso, el accidente se ha vuelto una paradoja de la necesidad, posee la fatalidad de esta y la determinación y la indeterminación de la libertad – al observar todos los accidentes que pueden tener los tríos en una noche de trabajo, su deseo de durar es propio de cada uno de ellos, son conscientes de que cada día el tiempo se nota en sus manos, en su forma de caminar, en el despertar, Baudrillard habla de los años como años contables, acumulados sin poder intercambiarse, atrás quedo la idea de ser sabiduría, riqueza o ganancia.

La tercera edad es reconocida como un peso muerto, solo como una oportunidad de gestión social para ellos, se los discrimina, la vejez en si es acto de discriminación, el no producir, no sirve de nada en donde es importante el dinero y los valores sociales, ellos mismos lo ven como la discriminación no por el arte que hacen sino por las nuevas generaciones, los académicos que no valoran lo que

⁸³ PAZ, Octavio, Citado por: BAUDRILLARD, Jean. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007.

hacen, o no los tienen en cuenta, sin darse cuenta que “el arte le corresponde suplir las carencias del hombre en cada época”⁸⁴

Y si tomamos el tema de una discriminación, debemos hablar de que existe del tipo sensorial, los académicos lo pueden ver así, no solo por diferencia generacional, sino también porque según Blacking “esta se desarrolla en el seno de la cultura, las personas pueden ser incapaces de expresar una distinción entre intervalos musicales, pueden oír, pero que acaso carezcan de significado en su propio sistema musical”⁸⁵; y es así como no se puede hacer un análisis sin tener en cuenta los factores sociales y culturales que esta atraiga, sabemos que la invención de una notación o de una estructura universal de la música occidental está presente pero los tríos no la tienen en cuenta, su forma de hacer música es empírica, ellos jamás han visto ni leído una partitura, muchos no saben sobre su lenguaje o notación.

Lo anterior solo expresa diferencia de grado para tocar o no una pieza musical en nada está implícita la diferencia de la naturaleza en la distinción entre música “cultura” y “popular”, Blacking dejó esto muy claro, además también es importante tener en cuenta que características o aspectos tienen en cuenta las sociedades cuando llaman a algo “musicales”, ya que las piezas musicales que tocan los tríos emocionan a los oyentes, pueda que estructuralmente no esté muy bien interpretada, pero lo que significa para el oyente queda totalmente fuera de distinción.

⁸⁴ ADORNO. Theodor (1970). Citado por: SILVA. Armando. Imaginarios Urbanos. Bogotá: Arango Editores Ltda.2006.

⁸⁵ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 33.

“Un análisis musicológico formal, puede resultar inadecuado, o incluso irrelevante, tan pronto como las canciones se analizan en relación con otros elementos de la música vendida, y en términos de su sistema musical, así como en relación con los “orígenes” sociales de dicho sistema”⁸⁶, si para Blacking es inadecuado un análisis formal de la música de diferente cultura, es inadecuado hacer un análisis a las canciones que interpretan los tríos si éste no corresponde con el nivel subjetivo que representa para el oyente, la música que interpretan refleja desamor, amor, amistad, desencuentros, encuentros, diferentes sensaciones que se ven reflejadas en sus rostros, además los estilos musicales son diferentes y como bien se dice no son medidos como actos evolutivos, si se habla en términos musicales de una sociedad concreta, se habla de reflejos de miles de sensaciones e interpretaciones culturales que se muestran en cada serenata; “La música no es un lenguaje que describa como es en apariencia la sociedad, sino una expresión metafórica de sentimientos asociados con el modo en que realmente es”.⁸⁷

El elemento de impacto de la música, consiste en que se desarrolla a través del tiempo a diferencia de otras artes como la pintura y la escultura, lo que hace que cada época y situación histórica proponga formulaciones como códigos que son recogidas de las distintas artes y manifestaciones culturales; “la música tanto que sonido, nos da y nos representa un mundo imaginado y real que refleja – con matices – nuestra experiencia de estar en el mundo de una forma sonora y siempre interpretable”⁸⁸ y por esta razón los juicios de valor que se den sobre una obra musical o no, no es más que uno de los infinitos elementos que se deben considerar a la hora de dar una opinión sobre lo que se está escuchando.

⁸⁶ Ibi.152 p

⁸⁷ BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006. P. 161.

⁸⁸ RECASENS. Alberto. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010.

9. CONCLUSIONES

El siguiente capítulo no pretende proponer las posibles soluciones para la actual situación de los tríos de la 27, pretende ver como el estudio ayudó a comprender ciertos aspectos que no se habían tenido en cuenta, y a medida que se elaboraba el documento final, se fueron vislumbrando problemáticas y posibles conclusiones desde nuestra visión como sociólogos, además de entender que el hacer un estudio musical es más que observar o entender los diferentes contextos musicales, así previamente se haya tenido algún acercamiento con la música. Adicional a ello, el estudio merece que todavía se descubran nuevas comprensiones sobre el contexto y sobre la vida cotidiana nocturna en nuestra ciudad y especialmente en la Carrera 27 como fuente de constantes movimientos, desde que se inicio el estudio hasta su culmine.

- En toda la investigación se tuvo en cuenta que es muy difícil conceptualizar la palabra cultura, ya que enmarca muchos aspectos como simbología, transmisión, translación de los patrones de conducta en el comportamiento humano, es por eso que la definición en el estudio esta intrínseca en cada uno de los capítulos propuestos de tal manera que se pueda apreciar toda las formas de esta comunidad musical.
- El Estudio permitió comprender la diferencia entre hacer un estudio Musicológico y un estudio donde se utilice la Sociología de la Música; en el primero según Silbermann⁸⁹ se ocupa del hombre(creador y oyente) en su aspecto musical, y esto viene a definirse como el problema central de la

⁸⁹ SILBERMANN, Alphons. Revista Internacional de Ciencias Sociales. Los componentes de la Música. La sociología, los contextos y los creadores. Capítulo 2: objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. Volumen XXXIV. N°4. Francia. 1982. P. 637.

musicología, es decir que busca el efecto de la obra musical, y si esto no es posible, sentar una base para la sistematización crítica de sus procesos cognitivos; por otra parte el Sociólogo de la Música no debe ocuparse de los aspectos técnicos de este arte, no es menester suyo ocuparse de la armonía, de la teoría, de la forma, del estilo o del ritmo, o intentar resolver la pregunta: ¿Qué es la música?.

Lo que busca la Sociología de la música es contribuir a la comprensión del hombre en su aspecto sociomusical, primero, identificando y definiendo con exactitud los problemas sociomusicales pertinentes; segundo, utilizando técnicas de investigación sociológicamente probadas para recoger y organizar variables o datos fácticos concretos. Tercero, despejando lagunas de conocimiento sobre problemas sociomusicales específicos y por último identificando, analizando e interpretando la interrelación, interdependencia de algunos problemas comunes que la musicología ve como sucesos aislados e inconexos entre sí.

- En la investigación se buscaron hechos sociales generados por la música, aunque nuestro objeto central de estudio no es la música en sí misma, si no buscar al hombre como agente cultural y social dentro de un constructo artístico, puesto que el hombre no es tomado como medio si no como un fin; Bruce Allsopp⁹⁰, reconoce la experiencia artística como goce, como sentimiento o ámbito emocional, como una aproximación a la verdad y como trasmisión de sabiduría.

- Mediante el proceso de investigación se comprendió la importancia de mantener meticulosamente los juicios de valor, ya que estos se representan

⁹⁰ ALLSOPP, Bruce. *The Future Of The Arts*, Londres, 1959. Citado por: RECASENS. Alberto. *A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura*. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010.

de dos maneras, la primera de ellas de forma social, sus manifestaciones pueden darse para observar ya que son material que acompaña a otro material básico, y los juicios de valor sobre una obra musical que no es más que uno de los muchos elementos que se necesita tomar en cuenta en su consideración de la misma.

- En la investigación se analizaron diferentes aspectos que son parte del componente del proceso musical, tales como: consumo de música, pautas de comportamiento en la elección de la música y el modo de escucharla, se observó y se transcribió los gustos y modos musicales, de esta forma se pudo obtener material que se considera patrimonio de la vida cotidiana de cada uno de los personajes que narraron su accionar musical y vida cotidiana a través de este ejercicio de investigación.
- El aprendizaje para los investigadores enriqueció el quehacer como sociólogos en aspectos musicales, además de tener disposición en obtener herramientas que ayuden a comprender los elementos musicales necesarios para llegar a la subjetividad e interior de la comunidad, es indispensable tener en cuenta las voces, los instrumentos, las formulaciones rítmicas, la capacidad de respuesta a la situación cultural e histórica que no solo el creador de la música ofrece en este caso la persona que interpreta el repertorio musical.
- Para una investigación social con componentes musicales es necesario tener en cuenta los cuatro pilares que ofrece como herramientas para lograr un ejercicio acertado para los investigadores y para la comunidad, estos cuatro pilares son: el creador, el creado, el interprete y el oyente, si se tiene claro cada rol que desempeñan estos cuatro elementos, una investigación o en este caso un ejercicio sociológico se vuelve interesante y perdurable en el papel cultural de la región.

- El hacer un ejercicio de investigación como este que implica la combinación de Sociología Urbana y Sociología de la Música, nos llevo a enfrentarnos con realidades urbanas e históricas, con aspectos cotidianos y también con realidades musicales presentes no solo en nuestra región sino en todo el país, el musicólogo Egberto Bermúdez, hace parte de nuestra referencia en el acontecer de la música colombiana y es parte fundamental para entender el ritmo de vida de los tríos como sujetos de estudio social a continuación lo citamos:

“El proyecto de reivindicación y creación de la llamada música colombiana “andina” que se llevó a cabo en los siguientes decenios presenta ante todo, rasgos de una idealización romántica de la vida campesina plasmada en los géneros clásicos de la música de salón del siglo XIX, el pasillo y el bambuco – además esta música fue y es todavía, una manifestación eminentemente urbana, difundida a través de los tríos y estudiantinas típicos como música domestica y hoy en día en su totalidad, a través de la industria discográfica”⁹¹.

Ante esto se establece que el comprender a cada comunidad urbana y musical crea y establece su propia política cultural, no planeando ni imponiéndose ante otra, si no siguiendo su ideología y sus costumbres, lo que hace que sea imperdible toda su actividad cultural, es decir que el carácter de cada grupo de tríos los caracteriza a pesar de tener una fuerte dicotomía con la música académica, no porque ellos la rechacen, sino porque sienten el rechazo de está hacia ellos, de este modo, se hace pertinente una reconciliación entre ellos, demostrando que la música académica puede ser una gran herramienta para su quehacer musical, de

⁹¹ Memoria Instituto de Investigación y Estéticas. I: Artículos (1981-1991). Egberto Bermúdez, (compilador). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de artes.

esta forma se busca a través de organizaciones como el Fondo Mixto de Cultura, a través de fundaciones o del mismo vínculo con la Universidad dar las capacitaciones necesarias para fortalecer el conocimiento empírico que llevan y aproximarlos a la música académica, así el rechazo podría acabarse y se les daría el papel que se merecen dentro de la misma región y dentro de sí mismos como comunidad.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO. Theodore. Disonancias: Introducción a la Sociología de la Música, Madrid, Akal, 2009

ALCALDÍA DE PASTO, Cultura y Turismo San Juan de Pasto, El Trío Martino (en línea), consultado el 17 de septiembre de 2012. Disponible en: http://www.culturapasto.gov.co/index.php?option=com_content&view=article&id=246:trio-martino&catid=35:musicos&Itemid=35

AYELÉN Fariña. Intersticios, Revista Sociológica del Pensamiento Crítico, Vidas Beligerantes: La Interpretación Sociológica Como Recuerdo del Despertar. Universidad de Buenos Aires. Vol. 6 (2) 2012. ISSN 1887 – 3898

BACHELARD, Gastón. La poética del Espacio. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A. 2000. 207 p.

BAUDRILLARD JEAN. El Intercambio Simbólico y la Muerte, Venezuela: Monte Ávila, 2007. 270 p.

BLACKING. John. ¿Hay Música en el Hombre?. Madrid, Alianza Editorial, 2006.

BLAUKOPF. Kurt. Sociología de la Música, Madrid, Alianza Editorial, 2006

CANEVACCI. Massimo traducción del italiano por: Ana María Forero. Cuerpos-Espacios sonoros: Disonancias en la metrópolis comunicacional. Signo y Pensamiento 52 · pp 31-41. 2008

CAJAS, Juan. El Truquito y la Maroma, Cocaína, Traquetos y Pistolocos en Nueva York: Una Antropología de la Incertidumbre y lo Prohibido. México: CONACULTA – INAH, 2004.

I CONGRESO INTERNACIONAL ARTE Y ENTORNO. La ciudad sentida. Arte, entorno y sostenibilidad. Próxima parada: Berlín-Valencia. Diálogos Urbanos. Confluencia entre Arte y Ciudad. Centro de Investigación Arte y Entorno (CIAE), UPV. Valencia. 2006. ISBN: 978-84-690-9563-8.

DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo. Una Lectura Crítica de la Teoría de Ciudad. Buenos Aires: Claridad, 1996. 228 p.

DE CARVALHO, José Jorge. Hacia una Etnografía de la Sensibilidad Musical Contemporánea. Serie Antropología. Brasilia: Departamento de Antropología. Universidad de Brasilia, 1995, 20 p.

DE CERTEAU, Michel. La Invención de lo Cotidiano. México: Cultura libre, 2000.225p

GÓMEZ-ARIZA, Carlos J, **BAJO,** M. Teresa, **PUERTA-MELGUIZO,** M. Carmen, **MACIZO,** Pedro. Fundación Infancia y Aprendizaje. Cognitiva, 2000, (12) 1, 63-87. ISSN: 0214-3550. [En línea] <[http://www4.ujaen.es/~cjpgomez/Gomez-Ariza%20et%20al%20\(2000a\).pdf](http://www4.ujaen.es/~cjpgomez/Gomez-Ariza%20et%20al%20(2000a).pdf)>

HERNÁNDEZ Sampieri, Robert; Fernández Collado, Carlos; Baptista Lucio, Pilar. Metodología de la Investigación. Mc Graw Hill, México 1997

MARTINEZ Estrada, Ezequiel. La Cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires. Madrid: Revista de Occidente, 1970. 220 p.

MEMORIA INSTITUTO DE INVESTIGACIÓN Y ESTÉTICAS. I: Artículos (1981-1991). Egberto Bermúdez, (compilador). Universidad Nacional de Colombia. Facultad de artes.

NARANJO Giraldo, Gloria; Hurtado Galeano, Deicy Patricia; Peralta Agudelo, Jaime Andrés. Tras las huellas ciudadanas. Instituto de Estudios Políticos.

Universidad de Antioquia. IEPUDEA: Colombia, Medellín. Enero 2003. ISBN: 9586556263. Disponible <

<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/colombia/iep/huellas.pdf>>

RECASENS, Alberto. A Tres Bandas: Mestizaje, Sincretismo e Hibridación en el Espacio Sonoro Iberoamericano de Cultura. Medellín, congreso iberoamericano de Cultura, 2010.

SANS, Juan Francisco. Música popular y Juicios de Valor, Caracas, Fundación Celarg, 2011

SILBERMANN, Alphons. Revista Internacional de Ciencias Sociales. Los componentes de la Música. La sociología, los contextos y los creadores. Capítulo 2: objetivos cognoscitivos de la sociología empírica de la música. Volumen XXXIV. N°4. Francia. 1982. 637 p. ISSN 0379-0762.

SILVA, Armando. Imaginarios Urbanos. 5 Edición, Corregida y Ampliada. Bogotá: Tercer Mundo, 2000. 201p.

TORRES, Jacinto, Música y Sociedad. España, Real Musical Editores, 1991

UNIVERSIDAD ARCIS. Universidad de Arte y Ciencias Sociales. Escuela de Música. El Valor Fonético Del Ruido.

WEBER. Max. Capítulo I, Sociedad y Racionalización. Citado por: DEL ACEBO IBAÑEZ, Enrique. Sociología del Arraigo Una Lectura Crítica de la Teoría de Ciudad. Buenos Aires: Claridad, 1996. 228 p.