



UNIVERSIDAD  
**NACIONAL**  
DE COLOMBIA

---

**¡Traiga el palito y cantamos!  
Cotidianidades, experiencias y  
representaciones de las prácticas musicales  
afectivas de la familia Prieto Monroy**

Laura Andrea Prieto Monroy

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales

Bogotá, Colombia

2024

**¡Traiga el palito y cantamos!**

**Cotidianidades, experiencias y  
representaciones de las prácticas musicales  
afectivas de la familia Prieto Monroy**

Laura Andrea Prieto Monroy

Tesis presentada como requisito parcial para optar al título de:

**Magister en Estudios Culturales**

Director:

Óscar Iván Salazar Arenas,

Doctor en Ciencias Humanas y Sociales

Universidad Nacional de Colombia

Facultad de Ciencias Humanas, Maestría en Estudios Culturales

Bogotá, Colombia

2024

*Y cuando llega el estribillo, como es un canto que denomino “abierto”, todos se suman sin preocuparse por cómo cantan. Aunque el sentimiento se desvanezca en poco tiempo, cuando comparten ese momento musical.*

*(Hoggart, 2013b, p. 169)*

## **Agradecimientos**

Al terminar esta maestría no puedo dejar de agradecer el crecimiento que tuve a través de tantos procesos colectivos de los que tuve la dicha y el privilegio de experimentar. Realizar una investigación sobre mi familia en parte es un gran agradecimiento a mi familia por ser parte de todos los momentos de mi vida, pero también quiero agradecerles por su confianza, disposición, entusiasmo y acompañamiento en la experiencia de realizar esta maestría. Gracias, especialmente a mi madre por alentarme a realizar una maestría tan joven, y a mis abuelos por alentarme cada día, y enseñarme a amar a mis antepasados. A mis tías y tíos, a mi prima y mis primos, por reconocer en mí todas las fortalezas y debilidades que contengo y, a pesar de todo, aceptarme y apoyarme incondicionalmente, finalmente agradezco a la familia por afinidad y amigos de la familia, espero que sigamos compartiendo la dicha de compartir. Mi ilusión es que en este trabajo puedan encontrarse a ustedes mismos con el mismo cariño que los encuentro todos los días en la cotidianidad.

Le debo un agradecimiento muy especial a mi director de Tesis, Oscar Iván Salazar Arenas, quien depositó su confianza en mis habilidades y en mi proyecto desde el momento inicial; su emoción por el tema de esta tesis, su asesoría, además de su apoyo constante, dedicación y, la rigurosidad de sus comentarios y retroalimentaciones fueron un motor increíble para mi proceso de investigación. A él en especial le agradezco mostrarme los mundos posibles que tiene la investigación interdisciplinar, los estudios de la vida cotidiana y la teoría de los afectos, gracias a él

mi proceso dentro de la maestría fue marcado por el asombro constante de poder salir de los esquemas convencionales, para observar aquello que es pequeño y sensible.

También agradezco a todos los espacios académicos donde pude compartir mis ideas y recibí una retroalimentación honesta y fructífera para poder tener los mejores resultados, en especial a mis compañeros del grupo de Movilidades y vida Urbana, con quienes pude generar un espacio donde nacieron grandes ideas junto con personas empáticas y brillantes. Agradezco también al colectivo Música Sin Gadejo, quien me invita a seguir el camino de la investigación creación y dio luces importantes a este trabajo.

también quiero reconocer a los jurados de mi tesis, al profesor David Fernando García González, y la profesora Jenny Marcela Rodríguez, quienes no solo me leyeron y retroalimentaron detalladamente, sino que también fueron acompañantes críticos del proceso, les agradezco por sus preguntas, propuestas y correcciones. Estoy muy agradecida del privilegio de ser leída por personas que admiro y que su trabajo investigativo ha sido referencia para mí desde que les conozco.

Durante la maestría, y gracias al apoyo del consejo académico y del profesor David Fernando García Gonzalez pude realizar una pasantía en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional de Colombia, donde conocí a Liz, Carolina y Selene; gracias por hacer del CDM un hogar y un lugar común para mí, por acompañarme y ayudarme a seguir investigando la música.

Finalmente, no puedo dejar de agradecer a la compañía y retroalimentación constante de Sergio Florez Rincon, quien ha sido compañero, cómplice, alcahueta, y

animador constante en mi proceso de la maestría, gracias por ayudarme a entender la música desde la música y por animarme a hablar con mi propia voz. Como tampoco puedo dejar de agradecerle a las amistades fuera y dentro de la maestría, especialmente a Jhon Alejandro Tarapuez Roa, quien siempre me da otros puntos de perspectivas, quien me ayudó a realizar todos los procesos en cuanto al espacio de la casa desde la realización de los planos hasta la retroalimentación del análisis espacial. Agradezco también a las amistades construidas en la academia, a Jean Paul, a Juliette, a Dani, gracias por los cafés, las risas y la empatía.

## **Resumen**

### **¡Traiga el palito y cantamos! Cotidianidades, experiencias y representaciones de las prácticas musicales afectivas de la familia Prieto Monroy**

Este estudio busca comprender la configuración de las prácticas musicales en la cotidianidad de la familia Prieto Monroy. La investigación implicó observar los nodos y la redes entre actores, lugares y espacios, objetos y acciones; identificar patrones y rutinas de escucha, habla e interpretación; y analizar de forma compleja las prácticas musicales de la familia. El estudio de caso alrededor de la música que acontece con y en la familia Prieto Monroy se plantea como una investigación de tipo micro social que aborda el espacio privado, escrita en primera persona. Así, pretende interpelar y ser un punto de perspectiva y reflexión sobre cómo se ha entendido la práctica musical desde los estudios culturales y las ciencias sociales.

A través de la teoría del actor-red y el giro afectivo, la tesis presenta el concepto de prácticas musicales afectivas entendidas como una configuración de relaciones de actores, espacios y lugares, acciones y objetos que suceden con y a través de la música como fenómeno sonoro. El ensamblaje social que presenta el caso de la familia Prieto Monroy puede mostrar las relaciones y nodos entre agencias conectadas (Latour, 2013), como también es un reflejo de un compendio de emociones y conocimientos que pasan a través del cuerpo y la intersubjetividad (Wetherell, 2012). Los datos se recogieron a través de entrevistas semiestructuradas; observación, participación y entrevista etnográfica; recopilación de fotografías familiares y videos familiares; y la reflexión los recuerdos propios de la investigadora.

Los resultados que presenta esta investigación se establecen en 3 vías principales: la reconstrucción de la historia familiar vista desde el lente de la música, la comprensión de las prácticas entendidas como prácticas musicales afectivas, y la presentación de una perspectiva metodológica que incluye las vivencias propias de la investigadora y que tiene la posibilidad de ser un aporte para las investigaciones musicales desde el eje de la vida cotidiana y el espacio privado. Por lo tanto, el trabajo está constituido con base en el cruce de las trayectorias familiares y la música en la vida cotidiana de cuatro generaciones. Esto se aborda por medio de la noción de los grooves generacionales, que sirven como puntos focales para la comprensión de gustos, prácticas musicales, y usos de lo material a través del tiempo. Adicionalmente, se expone una interpretación de la vida cotidiana en la que se analizan los afectos, las prácticas musicales dentro de la familia, el espacio de la vivienda y sus relaciones, las tecnologías, los instrumentos musicales y la música misma; todo esto de manera compleja. Para ello se apela al análisis de las relaciones entre seres humanos y materialidad, por medio de la idea de la resonancia, la cuál es el resultado de un trabajo de mediación entre lo natural y lo cultural, lo local (música en la vida privada) y lo global (música institucional).

**Palabras clave:**

Prácticas musicales afectivas. Historia musical familiar. Vida cotidiana. Configuraciones afectivas. Teoría del actor-red.



## **Abstract**

### ***¡Traiga el palito y cantamos!* Everyday life, experiences, and representations of the affective musical practices of the Prieto Monroy family**

This study aims to understand the configuration of musical practices in the everyday life of the Prieto Monroy family. The research involved observing the nodes and networks among actors, places and spaces, objects, and actions; identifying patterns and routines of listening, speaking, and interpretation; and conducting a complex analysis of the family's musical practices. The case study revolving around music that occurs with and within the Prieto Monroy family is proposed as a microsocial research conducted within the private sphere, written in the first person. Thus, it intends to challenge and provide a perspective and reflection on how musical practice has been understood from cultural studies and social sciences.

Through the actor-network theory and the affective turn, the thesis introduces the concept of affective musical practices, understood as a configuration of relationships among actors, spaces and places, actions, and objects that occur with and through music as a sound phenomenon. The social assemblage presented by the case of the Prieto Monroy family can reveal the relationships and nodes among connected agencies (Latour, 2013), as well as reflect a compilation of emotions and knowledge that pass through the body and intersubjectivity (Wetherell, 2012). Data was collected through semi-structured interviews; observation, participation, and ethnographic interviews; collection of family photographs and family videos; and the reflection on the researcher's own memories.

The results presented by this research are established in three main analysis pathways: the reconstruction of family history seen through the lens of music, the understanding of practices as affective musical practices, and the presentation of a methodological perspective that includes the researcher's own experiences and has the potential to contribute to musical research from the perspective of everyday life and private space. Therefore, the work is based on the intersection of family trajectories and music in the everyday life of four generations. This is addressed through the notion of generational grooves, which serve as focal points for

understanding tastes, musical practices, and the use of material over time. Additionally, an interpretation of everyday life is presented in which affections, musical practices within the family, the living space and its relationships, technologies, musical instruments, and music itself are analyzed; all of this in a complex mode. This involves the analysis of relationships between humans and materiality, through the idea of resonance, which is the result of a mediation between the natural and the cultural, the local (music in private life) and the global (institutional music).

**Keywords:**

Affective Musical Practices – Family musical history – Everyday life – Affective configurations – Actor-Network theory

## Contenido

1. Introducción .....	3
1.1. La familia, la casa y la música .....	4
1.2. Las prácticas musicales afectivas en las ciencias sociales .....	6
1.2.1. Prácticas musicales afectivas .....	7
1.2.1. El lugar de lo cotidiano en las prácticas musicales afectivas.....	14
1.2.1. Interactuando con el sonido ¿cómo hemos pensado que socializamos con el sonido? 17	
1.3. Metodología y distribución del texto .....	20
2. ¿Qué es un <i>groove</i> ? Escuchando a los abuelos y los bisabuelos (1939-1958) .....	24
<i>Groove 0: la influencia de los bisabuelos</i> .....	30
2.1.1. Rutinas Cantadas: La música como patrón constante del hogar.....	31
2.1.2. Aspiraciones y experiencias y medios de expresión musicales .....	34
2.1.3. La tertulia: juntos pero no revueltos .....	37
2.2. Grove 1: El gusto emocional y la escucha al crecer entre Uribe Holguín, Carlos Gardel, Los Relicarios y el Caballero Gaucho .....	40
3. Vida cotidiana y sonoridades en la ciudad de Bogotá a través del segundo groove (1958- 1988) .....	48
3.1. Tránsito a Bogotá, ruido y nuevas sonoridades.....	49
3.2. Relaciones a través de radios, discos e instrumentos .....	54
3.2.1. Una radio para todos. El impacto de la radio en la vida cotidiana .....	54
3.2.1.1.....	54
Fanny junto con María Eugenia, Martha Cecilia, un par de primas y un radio en el patio trasero. Década de 1970. Álbum Familiar. ....	55
3.2.2. Un acordeón con ñapa: relaciones y jerarquías transformadas a través de la interpretación musical .....	57
3.3. La música como (des) encuentro.....	61
3.3.1. El colegio que apreciaba la música colombiana .....	62
3.3.2. La fiesta en la casa de los Prieto .....	65
4. Vida cotidiana y sonoridades en la ciudad de Bogotá a través del segundo groove (1958- 1988) .....	68
4.1. Tránsito a Bogotá, ruido y nuevas sonoridades.....	69

4.2.	Relaciones a través de radios, discos e instrumentos .....	73
4.2.1.	Una radio para todos. El impacto de la radio en la vida cotidiana .....	74
4.2.1.1.	.....	74
	Fanny junto con María Eugenia, Martha Cecilia, un par de primas y un radio en el patio trasero. Década de 1970. Álbum Familiar. ....	74
4.2.2.	Un acordeón con ñapa: relaciones y jerarquías transformadas a través de la interpretación musical .....	76
4.3.	La música como (des) encuentro.....	80
4.3.1.	El colegio que apreciaba la música colombiana .....	82
4.3.2.	La fiesta en la casa de los Prieto .....	85
<b>5.</b>	<b>Conclusiones y reflexiones finales .....</b>	<b>88</b>
<b>5.1.</b>	<b>Música como amplificador de realidades micro sociales .....</b>	<b>88</b>
<b>5.2.</b>	<b>Sugerencias sobre las prácticas musicales afectivas.....</b>	<b>90</b>
<b>5.3.</b>	<b>Música de la vida cotidiana.....</b>	<b>92</b>

## 1. Introducción

Cuando leemos en el título la palabra cotidianidad junto con la palabra música no queda claro cómo la música está o no relacionada con la cotidianidad. Por un lado, lo que se nos viene a la cabeza puede ser ese mundo de conciertos, de presentaciones y de *shows*; y esta serie de imágenes nos hace pensar que la música no es tan cotidiana. Pero entonces repasamos que todas las mañanas salimos de nuestras casas, nos ponemos audífonos para escuchar música y la cotidianidad cobra más sentido. Pero no todos vamos a conciertos con la misma regularidad, no todos utilizamos audífonos y tampoco escuchamos música yendo para el trabajo.

En este sentido la música se asimila como una categoría voluminosa que comprende una cantidad innumerable de atributos, producto de otra innumerable cantidad de subjetividades en el mundo social. Dentro de ese montón de subjetividades se encuentran las de mi familia, y claramente las mías. Esas subjetividades y atributos que nosotros le damos a la música son producto de nuestras experiencias, representaciones, memorias y afectos. Este trabajo va a retomar las músicas que suceden en el ambiente privado y cotidiano de la casa de mis abuelos; es decir, las acciones, los actores, los lugares, los objetos y los sonidos que socializan la música, y que son muestra de que, en la cotidianidad a través de las experiencias, la música se forja como un ritual tan sacro como la idea del espíritu, pero tan cotidiano como el cocinar.

## **1.1. La familia, la casa y la música**

En la ciudad de Bogotá vive gran parte de mi familia más cercana, y en el hogar de los abuelos la música ocupa un lugar particular; o, mejor dicho, han apropiado a la música como una práctica más de su cotidianidad, junto con el trabajo, la cocina, el oficio, el ocio, las navidades y los cumpleaños. La familia Prieto Monroy está conformada por cuatro generaciones vivas -la generación de los abuelos, la de los tíos, la de los primos y una reciente con la llegada de los bisnietos-, de las cuales yo hago parte de la tercera generación. En la casa junto con los abuelos vivimos mi mamá y yo.

Se podría pensar que estoy introduciendo una familia de músicos notables, como las muchas familias de músicos reconocidas en la historia de Colombia. Pero mi interés es hablar de una familia en la que ninguno de sus integrantes fue a un conservatorio, ni ha compuesto canciones que suenen en la radio, como tampoco una familia que tiene una apuesta musical y escénica. Hablo de una familia que disfruta de un compartir y vivir musical que se extiende a través de familiares lejanos y amistades, donde las relaciones, flujos, ritmos y patrones de los actores dentro de la práctica se desenvuelven de manera espontánea.

A simple vista, estas prácticas parecen responder a una música desordenada y ecléctica. Cuando empecé esta investigación consideré que las prácticas se comportaban como una especie de rizoma, porque no sabía cómo todos los elementos eclécticos se relacionaban entre sí. Es decir, al no tener inicio y fin protocolario, no tener

un orden preconcebido, comprender diferentes tipos de atención en ellas y géneros de diferentes características, consideraba que lo rizomático y lo desordenado era lo único que podría dar una percepción al lector de lo que son. Hoy, lo que presento en esta investigación es el desarrollo de mi comprensión de las experiencias, significados, representaciones y memorias que se enredan en lo que considero prácticas musicales afectivas, a través de sus actores, objetos, acciones, espacios e historia.

Este objetivo es producto de muchas preguntas: ¿acaso la práctica musical que observo en mi familia y que ha durado más de tres generaciones siempre ha sido así?, ¿por qué en otros espacios hay similitudes con las prácticas de mi familia si parece ser tan singular?, ¿qué función de sociabilidad tiene la música actualmente?, y muchas más. Es un objetivo que produce otras preguntas como ¿por qué estudiar la música en escalas micro sociales y cotidianas?, ¿la imagen de las prácticas musicales afectivas de mi familia es relevante para la comprensión de los estudios culturales? Todo este conjunto de preguntas se dirige a vacíos que encuentro en el estado del arte que comprende esta investigación.

Este trabajo busca brindar una perspectiva de la música como configuración de experiencias y representaciones vivas, que tienen consensos y rechazos, acciones múltiples y agencias no humanas. Se dirige a brindar esta perspectiva en primera persona, con la ilusión de ser replicable a otros ámbitos de la música, donde las redes aparentan ser más rígidas, formales, refrigerantes, disciplinantes y estrictas, para dar cuenta de que siempre estamos en una situación de interacción (resonancia) con la música.

## 1.2. Las prácticas musicales afectivas en las ciencias sociales

¿De qué se trata la música? Miñana Blasco afirmó en un artículo de la revista *A Contratiempo*<sup>1</sup> que “los estudios realizados por profesionales provenientes de las ciencias sociales se han orientado a entender no tanto la música como fenómeno sonoro sino los contextos y espacios donde se produce, y el papel mediador que juega en las relaciones sociales”(2000, p. 38). Cuando leo esta cita me pregunto si es posible estudiar la música como fenómeno sonoro, tal vez las respuestas a mi pregunta puedan dárme las John Cage y de pronto los manuales de armonía estética del siglo XIX. Estudiar el fenómeno sonoro con tanta asepsia puede resultar contraproducente por la poca riqueza de investigaciones que pueden hacerse. Lograr un equilibrio entre el fenómeno sonoro de la música brinda luces para la investigación, pero creo que no es suficiente ya que al fin y al cabo las conclusiones que pueden darse serían cortas. El fenómeno sonoro, la música y las relaciones sociales son codependientes. durante toda la investigación cuando quería acercarme a las relaciones sociales vinculadas a la música, el fenómeno sonoro se hacía presente, así como examinar las relaciones sociales se volvía algo inevitable para comprender el fenómeno sonoro.

En este apartado abordo el estado del arte de esta investigación, empezando por el engranaje que implica el concepto de *prácticas musicales afectivas*; para poder exponer estudios que han abordado la pregunta de estar juntos cuando la música atraviesa lo socio-cultural.

---

<sup>1</sup> Revista colombiana pionera en temas sobre música.



### **1.2.1. Prácticas musicales afectivas**

Las prácticas que retoma esta investigación tienen un hincapié en el plural, en los vínculos que suceden a través de la música y las experiencias que suceden de modo privado, principalmente en la casa de los abuelos. Dentro de las inquietudes que abordé en la búsqueda de bibliografía, estaba la de encontrar trabajos que entendieran las experiencias musicales por fuera, o más allá de la lógica de producción-reproducción. Esto me llevó a varios autores que trabajan desde el giro afectivo y la teoría del actor-red.- Por otro lado, también retomé trabajos que, desde la musicología, se preguntan por el vínculo con el sonido. En esta búsqueda, encontré el trabajo de de Certau y Guiard(De Certau & Giard, 1999) como una pista, ya que permitía darle sentido a toda la subjetividad no musical implicada en las prácticas de mi familia.

Mi primera necesidad se refiere al lugar de las emociones en las músicas, un lugar que tiene que ver con un mundo más allá de la industria y la publicidad en la música. Es un panorama que parece más cerrado por ser privado, pero más complejo por ser tan ecléctico. El panorama de lo afectivo tiene un potencial más amplio que las perspectivas centradas en la producción-reproducción de la música, en cuanto permite comprender atributos del mundo social que apuntan a las maneras como interactuamos.

“Quizás necesitemos conocerlos a través de emociones ‘privadas’ que nos abran a mundos de sensibilidades, pasiones, intuiciones, miedos y traiciones. Estas serían formas de conocer como emocionalidad o aprehensión. Tal vez necesitemos repensar nuestras ideas sobre la claridad y el rigor, y encontrar formas de conocer lo indistinto y lo resbaladizo sin tratar de agarrarlo y mantenerlo apretado.” (Law, 2004, p. 3).

Parto de la importancia de los afectos como integrantes de la multiplicidad de prácticas y acciones que constituyen la cotidianidad. Además, hay que entenderlos en acción, ya que los afectos están siempre en medio y alrededor de las relaciones entre actores y objetos, y se consolidan en sentimientos, emociones y experiencias, que trataré de explicar, de nuevo a través del vinilo.

En una conversación sobre vinilos con conocidos recuerdo que uno de ellos comentó que uno de sus profesores decía que escuchar un vinilo siempre es muy distinto porque la aguja que pasa por el vinilo no siempre pasa de la misma manera y también deja sus propias marcas, así que en un sentido microscópico de la experiencia física del vinilo no siempre se escucha el mismo vinilo como tal, y hay marcas más evidentes que otras, como el rayón que produce un *loop*. Así también sucede con la experiencia musical afectiva, la práctica deja una marca, una huella, un *groove* que en su constante experimentación puede ser cambiante de una forma evidente o implícita, teniendo patrones similares y equiparables, y patrones que rompen por completo con la homogeneidad o solides de las prácticas. Por esto, la teoría de los afectos de Wetherrell tiene el potencial de poder observar e intentar comprender sin necesidad de solidificar las prácticas.

De acuerdo con Wetherell, los afectos van sucediendo constantemente, pertenecen a la acción social en sí, son prácticos y cambiantes (Wetherell, 2012, p. 12). Pero, aunque no son algo homogéneo y permanente, pueden ser ambivalentes y cambiar de foco, no llegan a ser del todo indeterminados o impredecibles (2012, p. 13). Los afectos toman formas que pueden ser observadas y rastreadas, ya que se configuran por medio de las prácticas cotidianas. En tal sentido, “la ventaja del afecto es que

devuelve lo monótono y lo cotidiano al análisis social”(2012, p. 13), lo que permite identificar patrones y flujos comprensibles sin que pierdan sus propiedades resbaladizas y fluidas en el rigor investigativo.

Teniendo esta visión del afecto, no podríamos separar las prácticas de los afectos, debido a que los afectos dependen de una participación intersubjetiva de los actores y así mismo, los actores dependen de los afectos:

Una práctica afectiva es una figuración donde las posibilidades del cuerpo y las rutinas se reclutan o se entrelazan con la toma de significado y con otras figuraciones sociales y materiales. Es un complejo orgánico en el que todas las partes relacionamente se constituyen (Wetherell, 2012, p. 19).

Con lo anterior en mente, revisemos brevemente cómo se han entendido las prácticas musicales en los estudios sobre las dimensiones sociales de la música.

En primer lugar, “no existe consenso sobre cuál es la diferencia entre la antropología de la música y la etnomusicología. Es común que estos términos se utilicen como sinónimos” (García Castilla, 2017, p. 9), lo cual implica que en muchas investigaciones estos campos se traslapen e intercambien. Bajo esta misma lógica, también ha sido difícil nombrar lo que se investiga desde el punto de vista de la musicología, es decir que

aunque hace medio siglo que los etnomusicólogos o antropólogos de la música han venido repitiendo que las prácticas musicales manifiestan las estructuras sociales, y por ende son un medio para estudiar el comportamiento humano, es hasta fechas relativamente tempranas que se han puesto en cuestión algunas de las premisas de la antropología musical, concretamente aquella que considera relevantes solamente los sonidos que la cultura concibe como música (García Castilla, 2017, p. 9).

De otro lado, estos estudios han llegado a un consenso relativo con el concepto *prácticas musicales*, que se refiere a la creación, la interpretación y la producción musical. Esta manera de entender las prácticas musicales, las diferencia de otras prácticas como el coleccionismo, el baile, la escucha (activa y pasiva), entre muchas otras formas de interactuar musicalmente, que son definidas como prácticas o hábitos de escucha, y como *formas de apropiación*. Esta separación responde claramente a una necesidad de separar a quienes tienen competencias muy altas en la creación, interpretación y la producción musical de quienes tienen *otras* experiencias con la música o los usos de la música que no encajan plenamente en la producción. A continuación, expongo un ejemplo de cómo se ha desarrollado esta división en la investigación etnomusicológica:

el desarrollo tecnológico trae consigo un cierto grado de exclusión social. Ser una audiencia pasiva es el precio que algunos tienen que pagar para ser miembros de una sociedad superior cuya superioridad se sostiene en la habilidad excepcional de un limitado grupo de elegidos. Entonces aparece el tema del nivel técnico de lo que se define como musicalidad, dando lugar a la necesidad de clasificar a algunos como no musicales. (Blacking, 2014, p. 150).

Al admitir que la música no abarca todo lo humano, es necesaria la clasificación para fines prácticos, pero al estudiar la música en el ámbito cotidiano empezamos a tener problemas con la clasificación dicotómica de producción/reproducción o producción/apropiación en muchos ambientes cotidianos y específicamente privados. Esto sucede porque la forma en como las prácticas suceden y se reexperimentan dentro del transcurso de la cotidianidad son ambivalentes y cambiantes, y no siempre encajan en la dicotomía de lo productivo/reproductivo, ni pueden reducirse a una dinámica

simple de apropiación. Las personas no son receptores de un mensaje, sino parte de un entramado complejo, cambiante y fluido; y los mundos musicales están llenos de agencias no musicales; me refiero a, “las formas en que los compositores y los oyentes hacen conexiones entre los materiales de la música y otros, cosas no musicales.” (de Nora, 2004, pp. 31).

Cuando investigamos la pluralidad cotidiana de la que nos habla De Certau y Guiard, empezamos a darnos cuenta de que no hay compositores iguales, de que no hay un solo tipo de oyentes. Nos enteramos de que un músico de conservatorio también es oyente cuando utiliza audífonos para ir a su trabajo y que los oyentes han generado un conocimiento y modo de pensar propio que podría ser *reproducido*, pero simplemente a veces no es lo que desean. Cuando investigamos la pluralidad cotidiana, empezamos a notar que los objetos tienen cada vez menos valor de cambio e incluso de uso. En mi investigación encontré que muchos objetos están vinculados a emociones profundas precisamente por su no uso; por lo tanto, lo relevante tiene que ver más con el vínculo afectivo que tiene en esas *experiencias*.

Entonces, ¿qué son las prácticas musicales afectivas? Propongo comprender las prácticas musicales basada en articulaciones y ensamblajes de personas, lugares, espacios, objetos y acciones. De este modo, algunos de los puntos grises que expuse anteriormente podrían entenderse como parte de un panorama siempre incompleto, pero más amplio y dinámico que la dicotomía producción/recepción.

Por lo tanto, se vuelve necesario entender esa conexión de la música con cosas que atañen y no a ella pero que se conectan y hacen la diferencia. La configuración de

las prácticas desde la concepción que nos expone Wetherell implica la heterogeneidad y la variación dentro de la figuración de los patrones. Entonces: si el concepto de prácticas afectivas es el eje central de la investigación, me interesan los afectos en acción, la reflexividad propia y de las personas en campo y la conexión de la música más allá de los objetos propios del universo de la música con el fin de entender lo que está sucediendo. La teoría del actor-red puede dar luces adicionales porque “la acción debe considerarse en cambio como un nodo, un nudo y un conglomerado de muchos conjuntos sorprendentes de agencias y que tienen que ser desenmarañados lentamente.”(Latour, 2008, p. 70). De este modo, las acciones que se organizan en patrones, ya sean de producción o de apropiación, configuran prácticas que vinculan ambas dimensiones y disuelven la dicotomía en el flujo de las acciones.

Actualmente esta expresión brinda una reflexión no sólo teórica sino también operativa para la investigación, si se intenta entender la configuración de un entramado de prácticas afectivas. Lo último que quiero hacer es encajonar y hacer una disección analítica respecto a las prácticas en mi familia; más bien, creo en la posibilidad de que esas prácticas se pueden desarmar desenredando y siguiendo la red de acciones que conforman estas prácticas afectivas para entender su configuración. Al mismo tiempo, si la práctica se entiende en términos de conexión de acciones es más fácil entender la música, en sus distintas formas y expresiones, como un elemento configurador de la multiplicidad de las acciones mismas.

Por esto mismo, la teoría del actor-red permite entender el protagonismo y la agencia de los actores en las prácticas afectivas, no solamente como aquellos que hacen posible que exista, sino en un sentido más profundo: como redes y conexiones que

tienen lugar en las prácticas. Los actores permanecen de alguna forma ambivalentes y horizontales con las prácticas afectivas mismas, siendo que “Un ‘actor’, tal como aparece en la expresión unida por un guion actor-red, no es la fuente de una acción sino el blanco móvil de una enorme cantidad de entidades que convergen hacia él”(Latour, 2008, p. 73). Entonces, se considera importante el lugar de los actores en las prácticas afectivas con respecto a las acciones mismas, aspecto completamente necesario a la hora de pensar la operatividad de las categorías en la metodología.

Por lo tanto, propongo el siguiente enlace teórico, fruto de lo anterior:

Las prácticas afectivas pueden ser entendidas como la configuración de diferentes conexiones que son permitidas por los afectos en acción y el entramado de actores, acciones y objetos que se entrelazan, donde la música toma lugar no sólo como un “pegante social” sino, de una forma más compleja, como el eje de convergencia de este tipo de prácticas, elemento configurador de patrones de acciones y discursos, y motivo de acciones reflexivas de los actores.

Este concepto implica que las funciones y sentidos de la música cuando se observan en la vida cotidiana adquieren una complejidad distinta a la producción musical, sin descartarla, y exigirían expandir la comprensión social que tenemos de lo musical. Asumir que la música es un imán de personas hace ver muy simples las acciones del universo de actores y agencias que la música comprende. En primer lugar, es una visión antropocéntrica, cuando lo que hay es una codependencia de actores humanos y no-humanos. En segundo lugar, es una condición donde la música no cambia. Por el contrario, la música aparece y desaparece y así mismo, los actores,

sonidos, géneros, objetos y espacios también aparecen y desaparecen, se ausentan y se acercan, lo que hace que las prácticas no sean homogéneas, ni tampoco consensuadas, y a veces no son disfrutadas. El gusto y el rechazo no se pueden separar de las prácticas musicales afectivas. Además, la música sí puede ser un pegante social, pero en las prácticas musicales afectivas que aquí se estudian puede ser pegante, compañera, álbum sonoro de memorias, y muchas posibilidades más. Para finalizar, dentro del concepto de prácticas musicales afectivas la música puede perder su lugar protagónico y verse como telón de fondo, como también puede ser protagonista en forma de LP, villancico, instrumento musical, reproducciones *on demand* para diferentes fines, etc.

### **1.2.1. El lugar de lo cotidiano en las prácticas musicales afectivas**

Cuando empecé esta investigación, Hoggart fue un pilar importante para mí; mi lectura de “La cultura obrera en la sociedad de masas” fue clave en el sentido en que más allá de las dinámicas de consumo vi cómo el poder de la descripción de lo banal y lo cotidiano fue tan importante para la fundación de los Estudios Culturales. Para mí hablar de Hoggart sin implicarme emocionalmente me resulta imposible, y considero que su argumentación está implícitamente relacionada con los afectos tanto del autor como de los lugares que hacen parte de su libro.

Hoggart fue decisivo para el presente trabajo porque enfocó su estudio en explorar, referir y comprender las configuraciones de la vida cotidiana; la relevancia que tiene esto es rescatar una gran cantidad de elementos que eran vistos como residuales en las ciencias sociales y conectarlos a través de los estudios culturales. Es



importante entender en lo que recae la cotidianidad. En el trabajo actual se observa el potencial de algo que resulta diferente, especial y singular. Sin embargo, es algo que sucede en lo privado, lo familiar y lo cotidiano. De Certeau y Guiard comprenden lo cotidiano como la dimensión que se puede entender, vivir y sentir desde lo que se hace y destacan el espacio privado desde esa dimensión. Para este estudio, este territorio que no puede ser ajeno, alberga el orden y el desorden, lo visible y lo invisible, la manera de organizar el espacio y la huella de una escenificación entre la confusión, lo concreto, lo perdido y lo conservado (1999, pp. 147–148). Es el lugar que quiere ver este estudio, el lugar -o mejor dicho lugares- donde se acomoda la música, donde se originó, se diversifica y dinamiza y donde “se repiten en un número infinito en todas sus pequeñas variaciones las secuencias de acciones indispensables en los ritmos del obrar cotidiano” (ibid, p. 148); es decir, el lugar, tanto físico como ontológico, donde habita la música junto con una multiplicidad de aspectos.

De Certeau y Guiard dan tres pistas importantes a la hora de pensar en lo cotidiano. La exposición de lo oral y lo ordinario permite hacer un acercamiento a lo cotidiano desde el eje de lo micro que se intenta estudiar en el presente problema. Las atribuciones de lo oral y lo ordinario presentan un balance importante en cuanto a las relaciones con el otro y el compilado de situaciones, intereses y contextos. “La oralidad está en todas partes, porque la conversación se insinúa en todas partes; organiza tanto la familia como la calle, tanto el trabajo en la empresa como la investigación en los laboratorios.” (de Certau & Giard, 1999, pp. 260–261). Al pensar en lo oral podemos conocer y entender la existencia del otro en presente y en pasado -en continuidad con

Goffman. Lo oral es muestra de la vida que interactúa con nosotros, la memoria de quienes existieron y un rastro de las voces que no sonaron con la suficiente resonancia.

Por otro lado, la cultura ordinaria es útil para empezar una ciencia práctica de lo singular, que toma de revés nuestras costumbres de pensamiento en las que la racionalidad científica es conocimiento de lo general, abstracción hecha de lo circunstancial y lo accidental (de Certau & Giard, 1999, pp. 264–265).

Sin embargo, lo peculiar y lo diferente no están resueltos con la definición de la pluralidad en lo ordinario y lo singular. La profundidad del concepto de cotidianidad propuesto por Highmore describe la importancia de investigar la heterogeneidad y la ambivalencia del paisaje de lo cotidiano, entendiéndolo como extravagante y misterioso, proponiendo que lo extraño, es decir lo no ordinario, toma lugar dentro de lo cotidiano, es decir que comprende -igual que De Certau y Giard- que lo ordinario se basa en singularidades. Ante estas singularidades se considera importante el aporte de Highmore, el cual hace una mezcla de tres atribuciones hacia la cotidianidad: el aburrimiento, la racionalidad, y el misterio. Estos factores ayudan a centrar la importancia de los atributos del ocio y la heterogeneidad para la comprensión del compartir cotidiano y privado.

Estos tres elementos son reveladores para entender de manera principal cómo las prácticas no son específicamente productos culturales sino conjuntos de acciones pautadas que surgen a través del ocio. Además, aquello que es extraño o singular da forma a patrones repetitivos no sólo en estas prácticas sino también en muchas prácticas musicales con las cuales el autor puede reconocerse. Por último, el elemento

de la racionalidad resulta importante en cuanto a que lo emocional y la racional no son vistos de manera dicotómica sino que están conectados en el sentido en que generan el plano afectivo que Wetherrell plantea.

Los planteamientos de Highmore implican que las prácticas musicales afectivas existen siempre en el plano de lo cotidiano entendido como una configuración de prácticas. Si pensamos en un ensayo de una filarmónica realmente es una experiencia de vida cotidiana al ser el trabajo de cada uno de los músicos. Lo mismo sucede con una banda de rock, pero también sucede en la vida de la persona que escucha música en sus movi­lidades hacia y desde el trabajo. Cuando nos preguntamos de dónde nacen tantas acciones, posiblemente el aburrimiento sea la respuesta.

### **1.2.1. Interactuando con el sonido ¿cómo hemos pensado que socializamos con el sonido?**

En mi proceso de investigación encontré bibliografía que aportó en pequeña o gran medida a la comprensión del sonido desde un punto de vista cultural y complejo. La mayoría de estos no fueron estudios de caso, sino reflexiones filosóficas y estéticas sobre la relación humano-sonido-materialidad. Estas reflexiones marcaron mis discusiones en el sentido en que no quería hacer una reflexión filosófica, pero quería cambiar el sentido tradicional que se le ha dado a la música en las ciencias sociales. Me interesé por las reflexiones que no daban por sentado que las personas tenemos una interacción con la música; me empecé a interesar por las preguntas sobre el cómo, de diferentes maneras, rechazamos o gustamos de la música y porqué está tan relacionada con rutinas cotidianas, y me interesaba menos el espectáculo que sucede de manera ocasional y especial en la vida de las personas.

Las personas que se han preguntado por la relación con el sonido han buscado crear otros verbos para darle sentido a la música desde su potencia relacional. Un ejemplo de ello es el estudio de Nancy, quien se pregunta ¿qué implica estar a la escucha?, y termina reflexionando sobre cómo la escucha es estado, acción y lugar para quien se relaciona con el fenómeno sonoro de la música (2007). En Colombia, un estudio de filosofía basado en las ideas de Nancy se preguntó si *estar a la escucha* implica *estar en el sonido* a través del problema de la escucha musical en el corpus de obras de música contemporánea (Castellanos Camacho, 2020).

También quiero agregar estudios sobre la escucha. Considero que partir de la escucha ha sido el punto de partida que cuestiona el lugar del sonido y de la música en la vida social, y a partir de allí espero que en el futuro se cuestione con el análisis de más acciones que suceden en, con y a partir de la música. Quiero rescatar los estudios de Rosales Peña Alfaro (2021), Marcos Carretero (2021), Sevilla (2017) y Varón Castiblanco (2020), quienes se encaminan a estudiar estéticamente el sonido sin desligarlo de lo social.

Mi investigación tuvo el reto de abordar la música desde esa visión de acciones múltiples, lo cual no hubiera sido fácil sin plantear el eje transversal de la escucha. Y no voy a negar que en algunos momentos breves pareciera que quisiera llegar al sonido cotidiano en sí, pero los planteamientos de Schaefer (2004) me permitieron recordar todo aquello que mi investigación no aborda y comprender que la música hace parte de actores-red más complejo y amplio, y Lefebvre me permitió encontrar los momentos cotidianos que servían para describir aquello que pertenecía a lo musical.

Así, el sonido en mi investigación se convirtió en algo tangible a través de pensamientos abstractos de personas que se arriesgaron a agarrar el sonido. Pero el sonido se vuelve multidimensional, se vuelve lugar, replicando a Castellanos(Castellanos Camacho, 2014, 2020), al ser hoguera donde mi familia se reúne; también se vuelve acción, replicando a Varón(Varón Castiblanco, 2020), en cuanto es una dinámica de la cotidianidad; se vuelve ruido, recordando a Rosales(Rosales Peña Alfaro, 2021) y Marcos(Marcos Carretero, 2021), en cuanto es sensible a percepciones estéticas y también es el indicador de rutinas en la casa, como indica Lefebvre(Lefebvre, 2013).

En el caso del giro afectivo, las emociones son vistas como rol significativo en las relaciones intersubjetivas. En estudios como el de Gutiérrez, se ve implícita la experiencia musical en sus conclusiones al entender que los programas formativos, las intervenciones en musicoterapia están relacionados con un bienestar personal de los individuos, lo cual plantea que la música no solamente es un hecho social (Gutiérrez et al., 2021, p. 12). Con respecto al giro afectivo como tal, los estudios de Arredondo y García (2018), Chauvin (2016), Díaz; Montes (2021) y Ramírez Rojas (2022), exploran cómo lo afectivo apela a la música en cuanto la dota de sentido y a partir de las emociones también se construye conocimiento musical.

Hay textos que han aplicado la TAR para comprender los fenómenos musicales, pero son estudios que se acercan a planos rurales y prácticas espirituales y étnicas. En el texto de García se reflexiona sobre los pros y contras del uso de la teoría del actor-red en cuanto a que “todo acercamiento a objetos, sujetos, casos u otras teorías impulsa un ejercicio de adecuación, rediseño y aun de negación”(García, 2017, pt. extramuros).

Así mismo, los trabajos de Angulo(2019) , Candela (2022), Hernández Salgar (2009) y Pardo (2019) exploran cómo el sonido es codependiente de las personas en diferentes contextos que tienden a ser públicos y a generar comunidades emocionales. Estos estudios plantean la importancia de la experiencia, entendiendo que no es permanente, ni del gusto de todos; que la interpretación musical tiene que ver más con la experiencia que con el perfeccionamiento de las obras, pues “la obra se convierte, más que en una experiencia, en un vínculo social que se desarrolla en función de la colaboración.”(Angulo, 2019, p. 96). De parte de estos estudios me valí para comprender de un modo más práctico la teoría del actor-red en el caso musical, ayudándome metodológicamente en la comprensión del campo, puesto que por el hecho de yo ser parte del fenómeno y a la vez ser investigadora, pude observar cómo mi asunto de estudio cambiaba constantemente.

### **1.3. Metodología y distribución del texto**

Decir que seguí una serie de pasos ordenados para la realización de esta tesis sería una mentira. Puesto que hago parte de estas prácticas desde que nací, desde el principio me cuestioné no sólo mi lugar de enunciación sino también mi lugar como observadora. Rosana Guber plantea que la etnografía “en tanto enfoque, constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros (entendidos como "actores", "agentes" o "sujetos sociales")”(Guber, 2012, p. 16). Considero que el concepto de observación participante no es suficiente para describir mi experiencia etnográfica pero tampoco es una auto etnografía. Lo que sí puedo decir certeramente es que la estrategia se basó en encontrar

y cuestionar los patrones de la cotidianidad que se relacionaban estrechamente con la música, sin dejar de lado mis propias perspectivas.

En la primera planta de mi casa viven mis abuelos así que al ser el punto central de reunión opté por él como el campo principal. Un par de observaciones muy ocasionales las realicé en la segunda planta y en la casa de alguna tía. Aposté por encontrar las personas de mi familia que estaban más vinculadas emocionalmente con la música y realicé ocho (8) entrevistas semiestructuradas. Con los demás familiares realicé preguntas más informales en el trabajo campo, a la manera de lo que algunos denominan “entrevista etnográfica”, o “entrevista no directiva”, la cual me permitió aprovechar las situaciones en la medida en que “permiten dar cuenta del modo en que los informantes conciben, viven y asignan contenido a un término o una situación”(Guber, 2012, p. 74). Esto permitía aprovechar los momentos en que podía darme cuenta de algo en instantes muy cortos, y también darme cuenta de patrones y flujos que no había notado gracias a las respuestas de mis familiares. Las entrevistas fueron un reto emocional; me creí capaz de hacer dos entrevistas en un día, pero la reunión de emociones era tan profunda que algunas las aplacé casi un año.

Durante todo el tiempo de la investigación estaba jugando entre el pasado y el presente. Mi prima Martha Liliana y mi mamá en un pasado estuvieron en un proceso de digitalizar las fotos, lo que me ayudó bastante a encontrar y escoger las imágenes que se encuentran en el documento. Mientras que esto sucedía, realizaba fotos, videos y audios que luego me ayudaron a recordar lo que quería captar, lo que observaba que se repetía y los fragmentos que me interpelaban.

Otro reto para la investigación fue encontrar detalles pequeños que no casaban con mis objetivos. El propósito era que el lector pudiera imaginar todo lo que sucede y discriminar ejemplos que no sólo observaba en mi etnografía, sino también aquellos que están presentes en mis propias experiencias y representaciones. En este sentido, fue muy difícil decidir y escoger ejemplos y situaciones que desde afuera siguieran siendo pertinentes. La forma en la que discriminé se basó en descartar momentos ya sea porque se van por las ramas o porque penosamente tenía que escoger entre una y otra para explicar acertadamente. Teniendo esto claro, situarse en el hogar propio representó un panorama y un reto conmigo misma, donde los sentidos, los conocimientos y las experiencias eran un sustento más que constantemente me interpelaban.

A partir de la recolección de la información realicé tres capítulos que presentan el modo en que la historia musical familiar de cuatro generaciones constituye una linealidad o una trayectoria que contiene heterogeneidades, influencias y continuidades. La historia familiar vista desde el lente musical, revela la manera en que la experiencia de las prácticas musicales de una generación se convierten en la representación y base de las prácticas musicales de la siguiente, que sucesivamente influencia a las siguientes y se retroalimenta de las que le siguen.

En el primer capítulo presento las bases de este análisis como *grooves generacionales*, y me detengo en la generación de mis bisabuelos, mis abuelos maternos. Allí encuentro cómo la práctica se desarrolla a través de los instrumentos musicales (entendiendo el canto como el instrumento musical principal y orgánico) y la aparición temprana de la radio. En el siguiente capítulo abordo la generación de mis tíos y mi



mamá y cómo el vestigio de lo instrumental se profundiza y fortalece al mismo tiempo que la radiodifusión y la aparición del televisor asientan las prácticas musicales de la familia en la ciudad de Bogotá. En el tercer capítulo presento a la cuarta generación, que corresponde a mis primos y yo, marcada por la privatización de la escucha a través de las nuevas tecnologías y los rechazos y consensos que ello implica. En este capítulo, también presento una discusión que vincula esta tesis con los estudios culturales directamente a través del trabajo de Richard Hoggart y me permite hablar de cómo se da la configuración de las prácticas afectivas.

Finalmente, en el capítulo 5 presento cómo los actores, acciones, objetos y espacios interaccionan en red para resonar con la música y cómo la música resuena con ellos en diferentes niveles. A partir de una mediación de lo local y lo global junto con la mediación entre lo biológico y lo cultural, con base en Latour, muestro cómo la perspectiva de las prácticas musicales afectivas es aplicable a cualquier interacción con la música como fenómeno sonoro sin importar sus jerarquías, institucionalidad o escala. Al final me pregunto si la música en ese sentido es un actor más al estar correlacionada y ser codependiente de las demás agencias.

## 2. ¿Qué es un *groove*? Escuchando a los abuelos y los bisabuelos (1939-1958)

Cuando yo estaba realizando mi pregrado en sociología asistía al grupo de rock y pop del Departamento de Bienestar de la universidad. Un día Ramón, el profesor encargado, habló del *groove*. Dijo que era una sensación difícil de explicar con palabras, que ningún jazzista como Bill Evans o Jhon Coltrane podían explicar, pero que dominaban a la perfección –y que por esto claramente eran los músicos que son–, que sólo se siente cuando uno está dentro de él tanto como escucha o como intérprete. Para el diccionario de Oxford el Groove como sustantivo es una pista en espiral tallada en un disco en la que encaja la aguja (“Groove Noun,” n.d.) es decir, las espirales que vemos en un vinilo y en el que está la música misma<sup>2</sup>. Clayton, Peter & Gammond, Peter nos muestran cómo la expresión *in the groove* fue utilizada en la década de los 30 para explicar la sensación brindada por los jazzistas al adoptar un estilo ajustado, satisfactorio y muy rítmico, que llega contagiosamente a los espectadores (1990, p. 152).

Por lo tanto, no es una coincidencia o un capricho que singularmente Wetherell incluya la palabra dentro de las atribuciones de lo que entiende como patrón donde las “prácticas afectivas claramente se estabilizan, solidifican y se convierten en hábito” (Wetherell, 2012, p. 14), como el surco de un vinilo en el que encaja la aguja de la

---

<sup>2</sup> En el video “How It's Made - Clip of Master and Vinyl Audio Records” <https://www.youtube.com/watch?v=y1clpa6jfkw> puede verse el proceso físico de grabación de un lp entre el minuto 3' y el minuto 5'. Y en el video “Electron microscope and the path of the needle in a vinyl LP” <https://www.youtube.com/watch?v=yUDclkJpMfo&t=1s> pueden observarse los grabados de un vinilo mientras la aguja pasa.

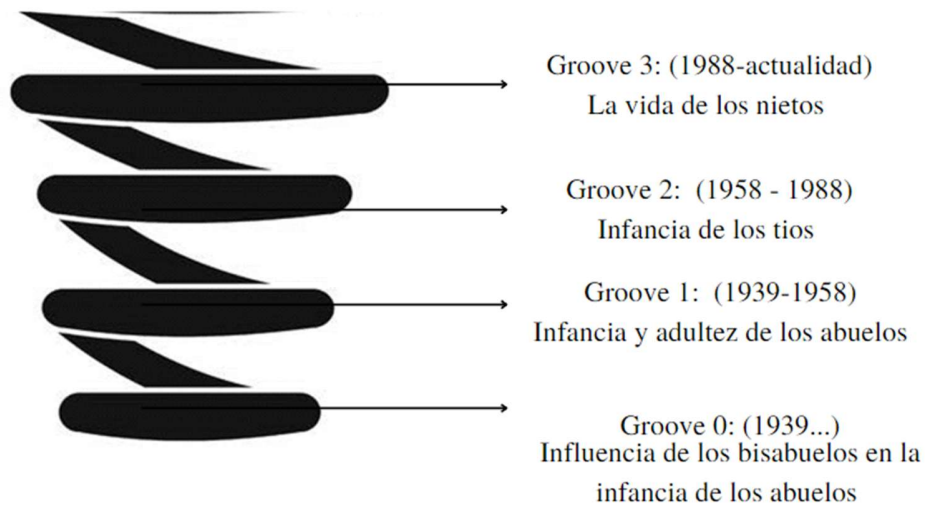
cotidianidad de forma colectiva. También, para Lefebvre fue completamente necesario explicar la cotidianidad desde el ritmo, en su libro *Rythmanalysis* comprende que la sensación del tiempo de la vida cotidiana va más allá de la medición cuantitativa dependiente de un reloj (Lefebvre, 2013, p. 73).

Es claro que la música puede ser una herramienta para comprender el flujo del tiempo, junto con sus patrones, dinámicas y frecuencias; resulta aún más necesaria en la presente investigación, ya que a través de ella podemos entender el protagonismo cambiante de las personas en un encuentro musical o en una visita en la casa; este cambio de protagonismo también sucede en las prácticas vistas a largo plazo. La música nos permite comprender que a veces la práctica gira a través de un objeto y de su agencia, o de una persona que hasta ahora conocemos, pero a la cual es fácil seguirle el ritmo; la música permite ver cómo una acción repetitiva -rítmica- tiene un tono de misterio y asombro donde el tiempo se llena de ese contenido creativo, y la cotidianidad a pesar de ser repetitiva no aburre (highmore)

La razón por la que hablo del "groove generacional" se debe al descubrimiento de las memorias de mis abuelos acerca de una cuarta generación anterior: los padres de mis abuelos, es decir, mis bisabuelos. El hallazgo me permitió entender la influencia de las experiencias a través del tiempo, también la historia musical familiar como un espiral que se alarga y tiene repercusión continuamente en los flujos que se tensan, dialogan, se relacionan y se destensan a partir de aquello que abarca la cotidianidad; las muertes y los nacimientos, los cambios de vivienda, la compra de un radio, etc. Estos cambios se encuentran en un flujo, en un *groove*, en una generación, sin dejar de tener influencias y puentes de conexión con las demás generaciones, los demás *grooves*.

**Figura 1:**

*Espiral donde puede verse un inicio que se conecta y se aumenta a través de las generaciones.*



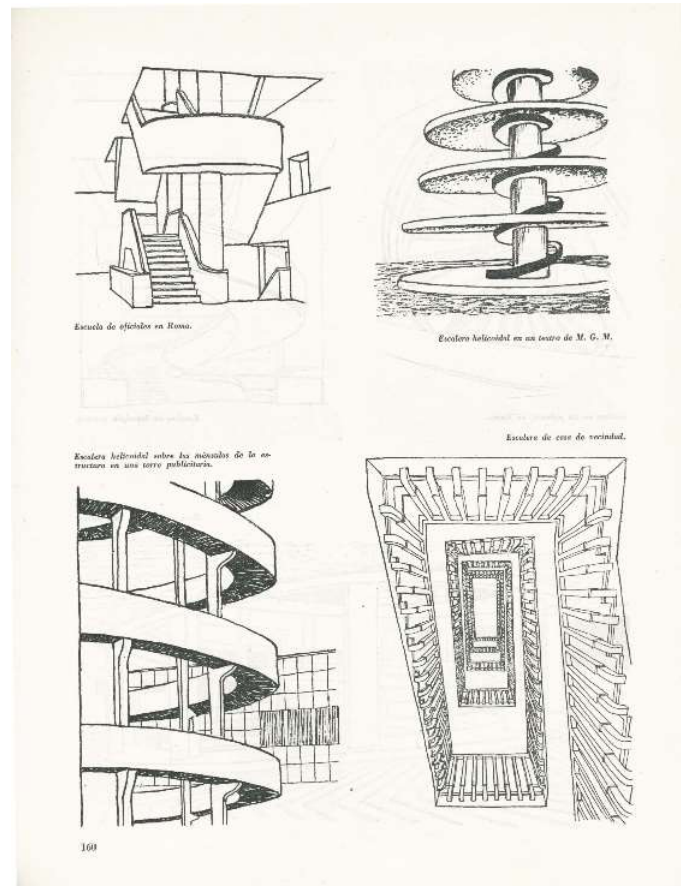
**Nota:** La imagen utilizada es de uso libre.

Para ampliar esta comprensión de la influencia entre las generaciones presento un esquema de línea de tiempo en espiral (ver Figura 1) el cual me permite explicar tres aspectos importantes en la construcción histórica familiar; primero me permite constatar la importancia de la influencia -y por tanto hablar de conexión- de momentos

del pasado con el presente ya que al ser una sola línea los estratos generacionales están unidos a través de el fluir cotidiano. En segundo lugar, me permite mostrar la existencia de sucesos paralelos en diferentes momentos de la historia, pensando el espiral como si fuera la escalera de Bramante<sup>3</sup>(Figura 2), y permite comprender que las posiciones temporales de las personas no les impide ver otros puntos del recorrido, y permite diferentes puentes entre pisos separados.

**Figura 2:**

*Ilustraciones de estructuras de escaleras de Bramante que permiten comprender la visibilidad desde diferentes puntos, su linealidad y flujo. (Messina, 1949, p. 160)*



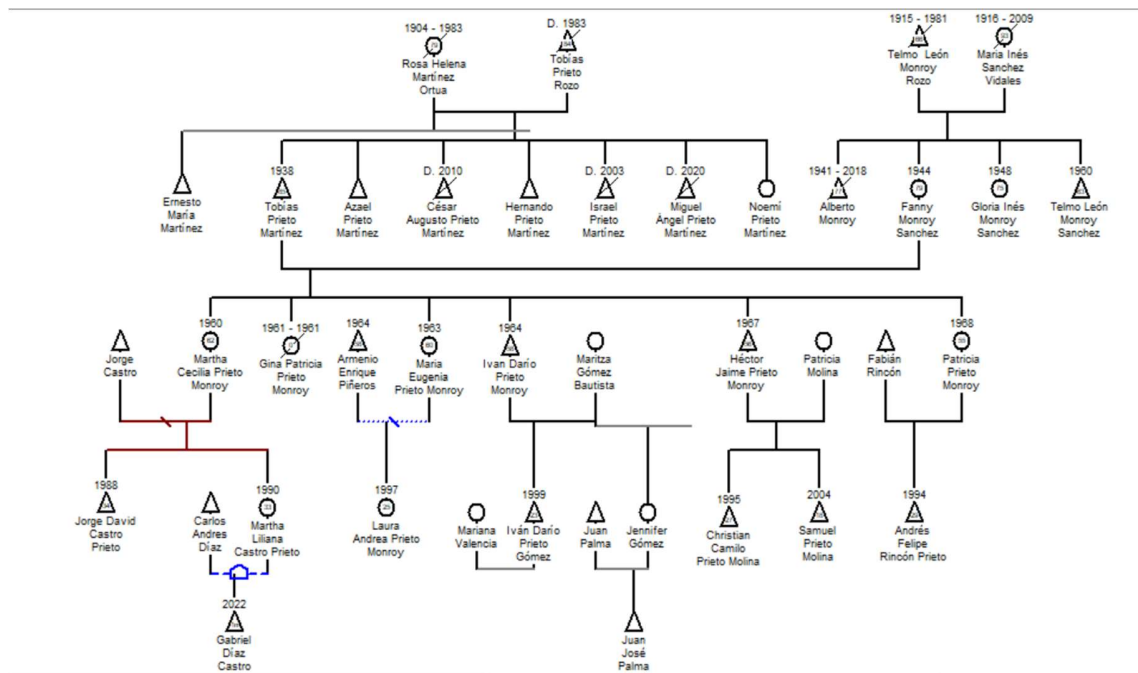
Estas analogías nutren la comprensión de patrones repetitivos y similares en diferentes momentos. Por último y, apelando nuevamente al *groove*, la cuña que encontramos en los discos de vinilo son un solo espiral, ahí se encuentra el ritmo, la melodía, las

<sup>3</sup> La escalera de Bramante es un tipo de estructura creada por primera vez por Donato Bramante en 1507; se caracteriza por 3 componentes importantes: 1. No es del todo una escalera porque originalmente no contiene escalones. 2. Permite la inclusión de varios espirales que van a lugares distintos. 3. Por último al tener una forma de espiral permite que se puedan ver varios estratos de la escalera desde diferentes puntos de vista.

armonías y los silencios, todo está unido en una sola línea, lógica que quería mantener en este capítulo.

**Figura 3:**

*Genograma de la familia Prieto Monroy*



**Nota:** No se incluyeron las familias de los hermanos de Fanny y Tobías. No obstante, sí participan en las prácticas como grupos de personas ocasionales, esto será explicado en el cuarto capítulo.

A partir de los relatos de 3 generaciones familiares -abuelos-hijos-nietos (ver figura 3) entretejo ahora las historias para crear una historia que empieza a finales de la década de 1940 y que aún continúa. Es un relato donde se conectan las voces de las personas que pude entrevistar y las vivencias de aquellas que están dentro de esos recuerdos. Respecto a la escritura de la historia, asumo el rol de narradora y por ello está escrito en primera persona. Contrario a un interés de creación ficcional, la reconstrucción narrativa del texto pudo permitirme levantar el pliegue afectivo de las narraciones en primer lugar, sin dejarlo desconectado de la teoría, exponiendo los

resultados de investigación con la porosidad y pluralidad con la que me enfrenté en todo momento.

En último lugar, no podría presentarles a ellos mismos una historia con resultados elaborados de laboratorio social y antipersonales, donde ellos mismos no se vieran reflejados porque simplemente les robaría la historia, la distorsionaría y ya no les pertenecería, como tampoco podría yo sacarme de la historia, como me repitieron constantemente en los diálogos para conocer si estaban de acuerdo con que hiciera esta investigación. El texto contiene referencias constantes a canciones y recopilaciones que ellos mencionaban o que hacían parte del género o la época de la que hablaban, porque sinceramente escribir o leer de música sin escucharla es un sinsentido. Con el fin de que el lector pueda escucharlos a la par de este relato se citaron tanto las canciones referidas por los entrevistados como también los compositores e intérpretes de la época. Dentro del texto el lector podrá encontrar el link de cada una de las listas de reproducción al inicio de cada apartado y para la facilidad de la escucha se citó en un formato de título y año para ser consultadas dentro de la lista. Cada canción y álbum de las listas de reproducción están respectivamente citadas en la sección de discografía al final del texto.

## ***Groove 0: la influencia de los bisabuelos<sup>4</sup>***

**Figura 4:**

*Mamita Rosa y Papito Tobías. Década 1950 aprox. Fuente: Álbum familiar.*



**Figura 5:**

*Mamita Inés y Papito Telmo. Década 1940 aprox. Fuente: Álbum familiar*



Mis bisabuelos: mamita Rosa, papito Tobías (Figura 4), eran campesinos de Cundinamarca, y debido a la tierra fértil que había en el departamento del Viejo Caldas -hoy Quindío- migraron hasta el municipio de Calarcá alrededor de 1914. Papito Telmo nació en Cundinamarca y mamita Inés nació en el municipio de Calarcá (Figura 5). De ambas uniones nacieron mis abuelos Fanny y Tobías junto con sus hermanas y hermanos. Mi abuelita creció en el casco urbano y mi abuelito en la finca llamada “La Cristalina”. El Groove 0 se trata sobre esos primeros contactos que ellos tuvieron con la música gracias a sus padres hasta que migraron a Bogotá, es decir desde 1939 hasta 1967; en este *groove* presento tres elementos que convergen en el disfrute musical: la acción de cantar junto con acciones del cuidado del hogar, la aspiración de incluir

---

<sup>4</sup> <https://youtube.com/playlist?list=PLfNOLcARBSDUCoi7MXNKqWifoiUjbn7Wu>



instrumentos musicales y por último la reunión de personas a través de lo musical (interpretación y escucha).

### **2.1.1. Rutinas Cantadas: La música como patrón constante del hogar**

Mi abuelita vivía con su mamá María Inés, su papá Telmo y su hermana Gloria a finales de 1950 en una casa en el casco urbano de Calarcá. Cuando llegaban las tardes y su papá había llegado de trabajar se sentaban todos en el pasillo a la luz de una vela porque no había electricidad aún en la casa, su mamá se dedicaba a la cocina. En esas tardes, mientras buscaban algo que hacer cuando el día se acababa, existía algo que los juntaba, la música, a todos les gustaba; a Telmo porque significaba compañía, a María Inés porque venía de una familia reconocida de cantantes y poetas, a Fanny -mi abuela- y a Gloria -su hermana- les gustaba porque pasaban el rato y porque se divertían.

Algunos fines de semana o tardes entre semana el tío Ramón iba a visitarlos. El hermano de María Inés “fue una persona muy preparada [...] fue una persona que cantó en latín [...] era un gran cantante [...] un barítono” (Fanny, 72 años. Ama de casa. Esposa de Tobías). El tío Ramon representaba una posición cultural, y en general de la familia de María Inés para la familia remitía a un referente musical y de clase alta. Algunas pistas de esto es que ella y su familia tienen cumpleaños en fechas diferentes al 31 o 25 de diciembre, fechas que en una época en Colombia utilizaron para el registro de niños de clase baja. Otra pista es que los apellidos Sánchez y Vidales hacen referencia a personas que entre las décadas de 1920 y 1950 fueron parte del círculo cultural del Quindío; Luis Vidales fue tío de María Inés.

Ramón cantaba en la iglesia en latín aparte de su profesión como inspector de educación, y posiblemente tenía amplios conocimientos en cultura general; esto marcaba una pauta cultural en las relaciones familiares cotidianas; tal vez tomaba decisiones sobre la educación de sus sobrinos y les enseñaba y ayudaba en las tardes. Sin embargo, el compartir, el pasar del tiempo libre, el gusto de la música desde el disfrute sucedió sin clase social, aunque tampoco ajena a esta, porque al fin y al cabo había que pasar el tiempo, hay que reunirse, hay que juntarse a compartir las horas de ocio. A la luz de las velas, mientras caía la tarde y los hijos de papito Telmo ya habían terminado los deberes de la escuela, se sentaban en un corredor como todas las noches, porque papito Telmo quería compartir la música que les gustaba con las niñas y con su esposa. Sin radio y sin electricidad la música era la hoguera perfecta para juntar a las personas, para que todos se sintieran seguros y para que, no solo los conocimientos, sino también los gustos y las memorias pasaran a la siguiente generación. “No había luz en mi casa porque nosotros fuimos muy pobres. Cuando nosotros cantábamos por las noches con mi papá, nos sentábamos en el corredor a punta de vela a cantar.” (Fanny, 72 años. Ama de casa. Esposa de Tobías).

El gusto en el que se hallaban inmersos estaba permeado por los circuitos tanto nacionales como internacionales reproducidos por la industria en la región andina colombiana. Estos dos circuitos son, por un lado el nacional, en el cual se encuentran el bambuco, la guabina, el pasillo potenciados por la academia musical del país y la llamada música campesina tanto de la región andina como de las costas atlántica y pacífica; se destacan como compositores Figueroa (Preludio y Danza Colombiana, 2026 [1953]) (Nocturno No. 2, 2022 [1985]), Spolidore (Tus ojitos, 2007), Fulgencio García

(La gata golosa, 2011 [1950]) (El Chisgo, 2014 [1940]), José A. Morales (Pueblito Viejo, 2010 [1950]) y Luis Dueñas Perilla (El Cántaro, 2019 [1952]) y en el caso de los intérpretes tenemos a los conjuntos Garzón y Collazos (Rondalla, 2019 [1948]) (Tupinamba, 2020 [1942]).

Por otro lado, estaba el circuito internacional que entraba al país no solamente desde la academia, sino también a través de la radio, las rockolas y los conciertos en el plano de las clases populares. El tango desde Argentina y el bolero desde Cuba y México permeaban los bares, las cantinas y las casas de las personas; estos dos géneros se acoplaban bastante bien a la reputación de sentir melancólico y nostálgico que tenía no sólo la capital sino toda la región andina. Los pasillos y bambucos con sus descripciones naturalistas (Los guadales, 2020 [1990]) y sus mujeres aromáticas imposibles de conquistar (Señora Maria Rosa, 2020 [2001]) se llevaron bastante bien con las historias sobre el viejo barrio y el arrabal de los tangos (Por una Cabeza), como también del tabaco, el ron y la eterna amistad con la soledad del bolero (Delirio de Grandeza, 2019 [1968]).

Cabe preguntarse ¿por qué enlistar tantas canciones y obras?. Existen dos motivos: el primero son canciones y obras que mis abuelos identifican ya sea por el título, el intérprete, la melodía y la letra. En segundo lugar, ayudan a ubicar al lector en una línea histórica marcada por la música ubicándose también él o a sus propios familiares en ella. Claramente estas canciones y obras son la muestra de que la Historia (con "H" mayúscula) de la música colombiana y latinoamericana no está desconectada de la historia musical familiar de los Prieto Monroy, y muy posiblemente tampoco de la familia del lector. Estas canciones, más que comprender un fondo musical o aquellos

que definen un recuerdo definitivo de las vivencias de mis abuelos, se configuran como el conjunto de músicas de su disfrute, lo cual implica que no hay un recuerdo preciso en la mayoría de estas, sino que es un conjunto de músicas que se volvieron la representación de las vivencias de mis abuelos a través de las frases de mis tíos, primos y yo expresamos: “esa es la música de mi papá”, “esas son las canciones de mamita”, “la música de la época de mis padres y de los abuelos”.

La figura del tío Ramón no dejaba de resonar. Él era el que sabía, era él quien estaba dentro de ese alto círculo social, se codeaba con poetas, músicos y abogados. Escuchaba, leía y cantaba música de Bach (BWV 232), de Beethoven (Fantasía Coral op. 80, Beethoven) y de Mozart (Lacrimosa). ¿Cómo una familia que vive del ingreso diario del hombre puede acercarse a ese capital cultural? ¿Cómo acercarse a un lujo como lo puede ser un instrumento musical? A continuación, presentaré cómo la llegada de los objetos musicales como una radio o un instrumento musical, se convierten en pilares de la escalera en espiral de la familia, ya que a través de los objetos se construyen patrones afectivos, experiencias y representaciones de cómo la sociabilidad se transa musicalmente hablando.

### **2.1.2. Aspiraciones y experiencias y medios de expresión musicales**

Papito Telmo pensó que debía haber un instrumento en la casa, para alegrar a los hijos, para alegrar las veladas en la casa, y para que la familia no se quedara atrás ante la “alta” cultura que proponía el estilo de vida del tío Ramón.

mi papá con guaduas, una mata de guadua que había en seguida en mi casa, él armó una guitarra. Como no había radio en la casa ni nada, nosotros siempre nos sentábamos era

con mis hermanos, con mi hermana, con Gloria. (Fanny, 72 años. Ama de casa. Esposa de Tobías).

La existencia de un instrumento en una casa va a convertirse en un patrón repetitivo que acumulará afectos profundos en el relato de las tres generaciones, a lo largo del avance de este capítulo la función de un instrumento como eje socio-económico y también como un eje afectivo-musical es un entretreído de dos líneas que no se separan; en el eje socio-económico ya está esbozado, el poder adquirir música, en cualquier forma y sentido, no sólo significa adquirir conocimiento específico sino la capacidad de poder acceder a ella lo cual para la clase a la cuál pertenecían mis abuelos era una característica distintiva. A mí aún me resulta muy atrayente escucharle a mi abuelita decir que primero hubo una guitarra artesanal que luz eléctrica en su casa. Este caso se repitió en Bogotá, cuando mis tíos empezaron a ir al colegio, relato que desarrollaré en el segundo *groove*. En el caso del eje afectivo, un instrumento contiene dentro de sí una multiplicidad infinita de posibles relaciones que sólo pude entender en el plano afectivo. En este caso, una guitarra artesanal de guadua significó un regalo de un padre a sus hijas, un juguete, un mensaje indirecto para el tío Ramón, memorias de juntanza entre mi abuelita y su núcleo familiar, y también esta guitarra artesanal de guadua hizo la diferencia, fue la precursora del inicio de un patrón que se extendió por toda la historia familiar.

Hoggart expresa que “la buena vida no consiste simplemente en “tomarse las cosas como vienen” o “hacer lo mejor que se pueda”, sino en tratar de conseguir ese ingrediente “extra” que se necesita para vivir una vida con mayúsculas.” (2013, p. 156) y es una expresión bastante acertada para todos aquellos objetos que tienen que ver

con una cotidianidad que va más allá de vivir con lo necesario. Las expresiones que toma Hoggart se replican en mi familia en las frases de *ser feliz con lo necesario* o *hay que hacerse la vida agradable*. Tengo el recuerdo de mi infancia cuando se iba la luz en mi casa; no podían faltar dos objetos: una vela y un radiecito de pilas que hacían que el ambiente cambiara y que la oscuridad fuera más llevable. Por esto mismo los instrumentos en esta historia son considerados por los miembros de la familia como signo de progreso económico, pero recordados con amor y con aprecio, casi que con una romantización innata, porque están estrechamente relacionados con emociones como la nostalgia dentro de la historia emocional de las prácticas musicales afectivas.

Remontándome al pasado, lo mismo sucedió no sólo con los instrumentos sino también con cualquier objeto relacionado con la música. Al cabo de un tiempo, a mi abuelita le gustó tanto la música que su papá le compró un radio cuando tenía 9 años, “cuál no sería la felicidad mía”. (Fanny, 72 años. Ama de casa. Esposa de Tobías). Pero la radio no era sólo de Fanny; en ese entonces no todas las personas podían adquirir un radio y debía compartirse. De este modo, varios vecinos, sin importar su cultura, religión o procedencia, compartían la música, las noticias, los chistes y los chismes de la radio. Así que, algunos objetos empezaron a atraer no sólo sentimientos de sus propietarios, sino que cualquier objeto musical fuera instrumento o radio, o bafle, tenía la capacidad de atraer personas fácilmente, personas que no compartían vínculos profundos como lo puede ser un primo o un vecino muy cercano; sino también tenía, y sigue teniendo en toda la historia familiar, la capacidad de juntar personas que sólo tenían en común el municipio donde habitan o el trabajo que ejercen. A continuación, profundizaré este tipo de capacidad.

### **2.1.3. La tertulia: juntos pero no revueltos**

Los vecinos de mi abuelita en esa época eran una familia gitana, “se hacían ahí en un lote que había al pie de la casa. [...] ellas entraban y poníamos la música y cantaban [...] salía en mi radio la música de Toña la Negra, la de Celia Cruz (Angelitos Negros, 2023) (Con el alma en los labios, 2023) (Yerberero Moderno, 2017 [1956])” (Fanny, 72 años. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Mi abuelita cuenta que vivía encantada con las gitanas, especialmente sus bailes, sus vestuarios y su forma divertida de compartir, siempre suele recordar que le llamaba la atención su forma de vestir. Se emocionaba al ver que entraban a la casa para escuchar música en la radio y bailar, ellas le enseñaban a bailar a ella y a su hermana.

Este mismo encuentro de varias personas ajenas a la familia sucedía en las fincas “La Cristalina” y “La sensitiva” en el Quindío. Mi abuelito Tobías pasaba las tardes en la finca haciendo sus tareas, los recolectores tenían que entregar la cosecha y cobrar el jornal, después de esto comían lo que cocinaba su mamá Rosa reunidos entre los cafetales, a veces, alguien llevaba un radio y todos se reunían alrededor de este a cantar, a comer y a pasar el tiempo. Paralelo a esta reunión del radio también sucedía que a veces iban músicos por las fincas y tocaban para entretener a los trabajadores al finalizar el día con música guasca/guascarrilera (Mortal Herida, 1955) (Escuelita de mi campo, 1962). Este género en particular es referenciado para la música campesina, que también se denomina música carrilera, definida así por su popularización gracias a que la música se vendía en las orillas de la carrilera; su distribución, por lo tanto, fue gracias a la empresa Ferrocarril de Antioquia (Burgos Herrera, 2006). Estos músicos también iban hasta el casco urbano a ofrecer serenatas y a acompañar los cafés del lugar. A esto

se le llama coloquialmente *chisga*: palabra usada en el gremio musical para “referirse a presentaciones que realizan grupos musicales para amenizar diferentes eventos sociales, como matrimonios o fiestas privadas [y] las presentaciones en restaurantes y bares hechas solo con canciones de otros artistas, o simplemente para denominar una presentación musical pagada.” Y conocida en inglés como *wedding bands* (Jáuregui Sarmiento, 2021).

Este aspecto del compartir musical junto con personas que no son del núcleo familiar, lo cual incluye familiares lejanos, vecinos amigos y visitas ocasionales, es el segundo aspecto (junto con el de los instrumentos) que se alarga en el espiral, se repite continuamente estando en posiciones históricas distintas, puede suceder que ambas se presentan de la misma forma con diferentes personas u objetos, como también al contrario, con las mismas personas u objetos pero de diferente forma; a esto me refería con estar en la misma posición paralela de una escalera en espiral.

Este tipo de reunión es llamada por mi familia *La Tertulia*, y para comprenderla utilizaré la siguiente analogía. Cuando varias personas están alrededor de una hoguera lo que comparten, funcionalmente hablando, es el calor que la hoguera brinda, por lo tanto, todos están alrededor de ella. Pero socialmente la hoguera se opaca y hasta es intermitente con más acciones que las personas hacen mientras están juntas. La hoguera se ve relegada en el compartir de la comida, en la conversación y hasta en la música y en las canciones, lo más curioso es que estas acciones surgen como producto del vacío que sienten las personas ante el aburrimiento que sucede mientras que la necesidad de calentarse con el fuego sucede.



Highmore indaga en el potencial del aburrimiento diciendo que “una cotidianidad banal y aburrida se mezcla con el deseo de una forma cultural que se ve, en última instancia, aburrida. Pero el aburrimiento también podría utilizarse como índice de deseos insatisfechos y ansiedades innombrables.” (Highmore, 2002, p. 11). Lo mismo pasa con el compartir musical. Con la tertulia sucede que todos se reúnen alrededor de la música porque en esta ocasión es la música la que reúne a las personas, e igual en la hoguera no se puede sólo escuchar o cantar, también hay una especie de vacío en el ocio y la música se opaca y se intercala con la comida y el habla, también con las discusiones. Creo que la razón por la cual mi familia no le llama reunión, juntanza, o compartir, es porque uno hace más que reunirse, juntarse o compartir, uno se dispone afectivamente alrededor de la música junto con conocidos y desconocidos, así como uno se calienta alrededor de la hoguera con personas que también quieren calor.

Teniendo claras las influencias que deja el *groove* 0 seguiré el relato haciendo una división aquí, entendiendo como este apartado refleja las influencias que se repiten a lo largo de la historia familiar. En el próximo apartado abordaré la etapa escolar de mis abuelos.

## 2.2. Grove 1: El gusto emocional y la escucha al crecer entre Uribe Holguín, Carlos Gardel, Los Relicarios y el Caballero Gaucho<sup>5</sup>

**Figura 6:**

*Tobías en su primera comunión. Década de 1950 aprox. Álbum Familiar*



**Figura 7:**

*Fanny en su primera comunión. Década de 1950 aprox. Álbum Familiar*



Recordando que el groove anterior se refería netamente a la influencia que tuvieron las rutinas de escucha de los padres de Fanny y Tobías en el presente groove continuó en la infancia de ellos y la desarrollo hasta el momento de su matrimonio. Me centro en los ejes de educación y géneros musicales que contrastan en el gusto.

Los gustos de la familia no estaban desconectados de procesos generales e institucionales. Gracias a procesos sociales y educativos la configuración del gusto musical terminó conciliando referentes de alta cultura y cultura popular en las prácticas y vínculos afectivos de la familia. Desde la década de los 30 nace un proyecto educativo

---

<sup>5</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=orbSUG-BOPs&list=PLfNOLcARBSDXXgZecj3eP7vvDIEo4mEhG&ab\\_channel=CarnavalRecords](https://www.youtube.com/watch?v=orbSUG-BOPs&list=PLfNOLcARBSDXXgZecj3eP7vvDIEo4mEhG&ab_channel=CarnavalRecords)

y cultural en Colombia con las políticas de la República Liberal. La música tenía un lugar dentro del proyecto educativo durante gran parte del siglo XX en Colombia, no sólo hacía parte del currículo de muchas instituciones, sino que también jugó un lugar importante en la configuración del gusto y el sentido de la estética nacional. La problemática sobre la escucha, su disciplina y su lugar en los estudios de la música en Colombia es un tema muchísimo más amplio que tocaré para fines de contextualización del capítulo. Pero las dinámicas de escucha que tuvieron mis abuelos se encontrarán en una constante dinámica de afectos en cuanto a su relación con la institucionalización, las valoraciones estéticas de la época, el disfrute de la música en los espacios privados y lo que la llamada *cultura popular* disfrutaba escuchar.

En los países hispanohablantes se considera que la diferencia entre oír y escuchar se basa en la atención que se le presta al sonido. El sentido del oído se destaca por no poder ser *pausado* a voluntad como el de la vista. Si no queremos ver algo todo se soluciona con cerrar nuestros párpados, nuestros oídos no tienen un párpado que impida que las ondas sonoras entren a través de los tres segmentos del oído para que el cerebro los procese (Schafer, 2004). Podemos decir que todo el tiempo estamos escuchando, de hecho, para despertar a alguien la mayoría de las veces sólo se necesita hacer un sonido, o para captar su atención basta un ruido y, aun así, a veces los sonidos de la realidad entran a ser parte del sueño. Ahora bien, a pesar de que todo el tiempo estamos escuchando no podemos recordar o retener todos los sonidos que escuchamos en el día, ahí es donde recae la diferencia de escuchar y oír.

La comprensión de música que se escucha atentamente y música que no, es decir el oír y el escuchar, ha sido utilizada ampliamente por y para varios procesos sociales.

El proceso nacionalista cultural colombiano es el que nos interesa en este momento. Durante los últimos años del siglo XIX y principios del siglo XX hay una clara intención de propender por el buen gusto y llevar los ritmos nacidos en Colombia a ese canon estético, bello y de alta cultura. Prueba de ello son los compositores destacados de la época, el nacimiento de la academia nacional de música, el proceso de documentación y notación musical y los procesos de Turismo cultural y de patrimonializar lo musical.<sup>6</sup>

La escucha de mis abuelos tiene que ver con un gusto emocional. Con esto me refiero a que cualquier canción u obra que referencian tiene una correlación directa con la enunciación de una emoción. A través de la observación etnográfica me daba cuenta de que cualquier recuerdo de una canción estaba acompañado de una expresión evidente en sus rostros, conducida de alguna referencia o explicación verbal o no verbal de esta expresión: “qué canción tan triste”, suspiros con sonrisas, suspiros con expresiones tristes, entre otras. La importancia de explicar que existe un gusto que está relacionado con las emociones es que, como la música dota de emociones a mis abuelos, es difícil realizar la dicotomía de alta o baja cultura, porque no les va a dejar de gustar por pura razón estética. Sin embargo, sí hay emociones y expresiones de esa alta y baja cultura que siempre varían. La melancolía podía existir tanto en la *guascarrilera* como en las composiciones de Luis A. Calvo. De este modo, hablo de gusto emocional, aunque

---

<sup>6</sup> Estudios como los de Bieletto (2019) o los de Ochoa (2014) hablan de la configuración de un régimen sensorial-aural mostrando así, que lo que llamamos *música de fondo*, *música ambiental*, *música de ascensor* o *música programática* -. Sus estudios comprenden la existencia de un régimen de escucha con intenciones claras y en su mayoría político-culturales. Muestran aquello no documentado en los procesos colonialistas, civilizatorios y distintivos; también dan una comprensión de porqué nos gusta lo que nos gusta en el mismo sentido político. A pesar de que sus estudios son importantes en este campo explicaré cómo el gusto subjetivo (valga la redundancia) de mis abuelos difumina los límites de la dicotomía estética.

suene redundante, porque en cuanto al gusto es muy difícil dotar de una estética racional la música que se disfruta.

Cuando mi abuelito dice que la música de *alta cultura* le gusta porque le rememora el colegio, habla el recuerdo de un niño que estuvo en una escuela que no sólo le enseñó matemáticas y literatura, sino también a *acostumbrar el oído* a esa música *difícil de escuchar*. Pero también habla el deseo, no sólo de dirigentes sino también de los profesores y maestros, porque los campesinos tuvieran *alta cultura*; maestros y profesores que son de total cariño para mi abuelito. Pero si él después nombra las guascarrilleras y dice que esa es la música de su tierra y de sus padres, entra en un juego estético que también incluye a la cultura popular, resaltando la belleza de esas canciones a partir de cómo estas cuentan la cotidianidad, las groserías, la diversión, el aguardiente amarillo de manzanares y las noches de parranda. Y a veces pareciera que el vínculo de la cotidianidad es igual de irrompible que el de la institución.

Dentro de esa educación, la música fue una materia que ambos, a Tobías y a Fanny, les llamaba la atención, tal vez porque era algo que ya compartían en sus casas, o porque ya estaban acostumbrados a la admiración y valorización de la música. En la escuela Girardot, mi abuelito esperaba a su profesor de música, Humberto Jaramillo Ángel, un poeta muy reconocido en el departamento. Mi abuelito recuerda de esas clases la canción infantil tradicional “Una tarde fresquita de Mayo” (Una tarde fresquita de Mayo, 2010 [1950]).

Teníamos una hora semanal de que se decía de música que se convertía era en canto. [...] el profesor de música [...] nos enseñó una cancioncita que la recuerdo mucho y que ahora aparece en youtube, y es una que decía [cantando] una tarde fresquita de mayo,

cogí mi caballo y me fui a pasear / [...] Yo la vi que cogía una rosa / Yo la vi que cogía un clavel / Y le dije: jardinera hermosa, ¿me das una rosa, me das un clavel? / Y me dijo muy fina y galante: / al instante yo se las daré / si me juras que nunca has tenido / flores en las manos de otra mujer. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

Mientras tanto, en la escuela Uribe para señoritas a mi abuelita le enseñaban la materia de puericultura con las demás niñas cumpliendo con el deber de enseñar a todas las mujeres su fin último: ser mamá. Sin embargo, a mi abuelita le llamaban mucho la atención las canciones y los bailes, lo que repercutió mucho en toda su vida y al día de hoy todavía le encanta bailar y cantar. Una mañana de noviembre la profesora de baile la llamó junto con otras niñas para preparar el acto público de fin de año.

yo hacía presentaciones cuando había presentaciones en los teatros porque no había sino dos teatros en Calarcá: el teatro municipal y el teatro Quindío. Bailé cumbia, españolerías, también bailé zarzuela, bailada y cantada... representada mejor dicho... y qué más... guabinas. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

La educación musical en los colegios de ambos abuelos tuvo repercusión en la forma en cómo se escucha y se relaciona la música en la familia. Por un lado, configuró el gusto. Aunque las siguientes generaciones tuvieron un patrón singular, se formó un vínculo con la educación, sin que ello impidiera vínculos igualmente fuertes con otros géneros nacientes en épocas posteriores.

Con lo anterior quise rescatar dos aspectos importantes, en primer lugar, el impacto de la cultura en la infancia de mis abuelos, la cual fue muy corta. Y en segundo presentar como lo que sucede en la cotidianidad no está desconectado con lo que diferentes paradigmas pueden llamar la realidad social, la industria y la institución; parte de tomar partes políticas es hacer también un ejercicio de mediación entre lo local

y lo global mostrando los sucesos grandes y reconocibles y la forma en como son maleables en las manos de lo pequeño y cotidiano. Esta última afirmación se desarrolla a continuación.

Lo anterior son muestra de cómo se ubica la escucha dentro de las prácticas musicales afectivas. El gusto implantado por el maestro Humberto Jaramillo Ángel se desvanecía mientras que Tobías recorría el pueblo desde la escuela hasta la finca. Cuando Tobías llegaba con sus hermanos y padres el panorama cambiaba totalmente, se encontraban a su madre cocinando para los trabajadores y cantando:

Andate no pretendas comprarme con tus besos/ no ves que no me muero, llorando por tu amor / mira si ni te siento, no ves cómo me río / andate que no quiero que me pidas perdón/ que mucho mal me has hecho tal vez sin darte cuenta / o porque fui muy bueno te burlaste de mí. / No llores que ya es tarde no ves que estoy enfermo / y prefiero morirme a tener que vivir. (Visconti, 1976)

Actualmente, el recuerdo de la música de compositores académicos y el de músicos populares no se estrellan a pesar de que las afirmaciones caigan en contradicciones constantes porque el gusto no es homogéneo al género musical y puede mutar y fluir. Así, el disfrute de la música académica sucede de diferente manera que el de la música popular, y eso se da partir del lenguaje con que las personas se refieren a él. Si estamos hablando por ejemplo de Caruso, mis abuelos se van a referir a él como una música muy bella o bonita, en cambio sí estamos hablando de la música de los Corraleros del Majagual se van a referir a ella como música buena y *berraca*. A pesar de que esto tenga connotaciones de clase, en la cotidianidad de las prácticas nos va a brindar dos miradas interesantes para no descartar el pliegue afectivo.

Las canciones más antiguas se pueden dividir fácilmente en dos grupos principales: las profundamente emotivas y las burlonas y divertidas. Las que parecen tener mayor vigencia en la actualidad son las de la primera categoría. Son canciones que todavía afectan a la mayoría de quienes las escuchan; a las mujeres las conmueven hasta las lágrimas; baladas sentimentales (de distintas épocas). (Hoggart, 2013, p. 171).

Hoggart da pistas para entender el gusto híbrido de mis abuelos por lo burlesco y lo sentimental, y básicamente este gusto, como lo dice él tiene que ver con el afecto y el disfrute, aunque también tenga connotaciones de clase. El gusto emocional es práctico y articulado, permite la entrada de varios géneros y mundos musicales que conviven en un mismo espacio. La interacción con la música a través de la escucha admite que los géneros contrastantes pertenecen al espacio privado. En mi familia es imposible desenlazar la música guascarrilera de ambos pares de bisabuelos y principalmente de mamita Rosa y mamita Inés, porque la interacción se dio a través de ellas. Ellas son figuraciones y representaciones de lo maternal y lo femenino: suave, tierno, dulce, apacible y pacífico; pero a la vez están relacionadas con elementos de la música guascarrilera: barroca, loba, cargada, grosera, popular, indecorosa.

Para finalizar de manifestar por qué el gusto emocional en la acción de la escucha es aquel que une y difunde los límites entre la música de alta y baja cultura explicaré que, dentro de lo que Hoggart entiende por música *sentimental* voy a agregar los géneros del tango y el bolero, pero también voy a agregar música académica de la época en Colombia; en primer lugar, porque sí hay connotaciones de clase entre estos tres, desde el punto de vista estético, y en segundo lugar porque la música académica de la época respondía al movimiento musical Romántico. Sin embargo, el disfrute en la escucha de radio y rockola en los pueblos van a crear divergencias en lo que se



planteaba como alta y baja cultura musicalmente, principalmente en Antioquia y el Viejo Caldas. Si por un lado el radio intentaba educar y *culturizar* a su público invisibilizando lo negro y prefiriendo tangos y boleros que no fueran arrabaleros para *blanquear* las rutinas de escucha:

la preservación de la moralidad y del decoro entre los radioescuchas de clase media dependió en gran medida de la capacidad de los medios para centrar la atención del público en una imagen hispana y mestiza, pasando por alto las conexiones con lo afro.(Santamaría-Delgado, 2014, p. 263).

Volviendo al ejercicio de los símiles, mis abuelitos si describen al bolero y el tango con imagen de moralidad y decoro, pero las letras y las melodías les recuerdan el arrabal y con este las imágenes de borrachos, pobreza, tristeza y melancolía. A través de este y más ejercicios, para mí fue cada vez más difícil entender desde el punto de vista de lo emocional y lo afectivo aquellas diferencias estéticas de lo musical.

Volviendo a la historia familiar, cuando me refiero a que la infancia y adolescencia de mis abuelos fue corta me refiero a que en la fecha en la que se casaron tenían 21 y 15 años, siendo mi abuela la menor. La fecha de su matrimonio la utilizo como bisagra para continuar con lo que llamo la generación de los tíos, es decir el segundo *groove*.

En este capítulo expuse, a partir de mis abuelos y bisabuelos formas de convivir con la música de forma cotidiana y netamente práctica. Continuaré en el siguiente capítulo el relato del segundo y tercer groove con nuevas dinámicas, esperando que el lector tenga presentes el compartir, el escuchar, el gusto y el canto; ya que serán de ayuda para entender la linealidad que planteo.

### **3. Vida cotidiana y sonoridades en la ciudad de Bogotá a través del segundo groove (1958-1988)**

**Figura 8:**

*De izquierda a derecha:  
Martha Cecilia, Iván Darío,  
María Eugenia, Héctor Jaime y*

*Patricia. Inicios de la década de 1970. Álbum familiar.*



Mis abuelos se casaron en el año de 1959 en Calarcá. Allí tuvieron sus tres primeros hijos: mi tía Martha, María Eugenia (mi mamá) y mi tío Darío. En el año de 1968 migraron a la ciudad de Bogotá y allí tuvieron dos hijos más: mi tío Jaime y mi tía Patricia. Primero vivieron en el barrio Santa Lucía (Tunjuelito), posteriormente en el barrio Libertador (Rafael Uribe Uribe) hasta que compraron una casa del barrio Tabora (Engativá). Desde el día 13 de marzo de 1968 hasta el día de hoy mis abuelitos viven allí. La infancia de mi mamá y mis tíos se caracterizó por estar llena de oportunidades que ofrecía la ciudad. De los relatos de aquella época, puedo resumir que la música fue un lugar común y una forma para poder compartir y crear un compartir transversal que transformó los modos de relación, las jerarquías familiares y alguno que otro deber social. Este segundo *groove* empezó cuando mis abuelos se mudaron a Bogotá hasta que mis primos y yo iniciamos nuestra vida escolar en la década de 1990.

### **3.1. Tránsito a Bogotá, ruido y nuevas sonoridades**

Para la década de 1960, Bogotá significó para mi familia una ciudad grande y en auge para una familia que provenía de un pueblo. Era una ciudad con una gran cantidad de buses y calles, con un panorama cultural mucho más amplio y atiborrado que el que podían ver en Calarcá. Además de esto, era la ciudad que proponía lo que era el progreso, y la que hacía ver la cultura de otros lugares periféricos del país como menos o con poco valor.

La arquitectura moderna, de líneas limpias, es la materialización del progreso. [...] se juzga a Bogotá como lo *mejorcito* de Colombia, el lugar donde se concentra la civilización en todas sus manifestaciones: las mayores comodidades y el mayor número de cosas para *ver* y la mayor defensa contra la monotonía. (Pedraza, 2008, p. 191)

La familia, deslumbrada por lo que ofrecía la ciudad, concluye en un común denominador: su postura está a favor de la ciudad que los recibió y en la cual pudieron prosperar, pero eso no quiere decir que sus afectos con Calarcá se hayan desligado; e igual que con los contrastes musicales, estar deslumbrado y al mismo tiempo saturado por la ciudad componían un sentimiento común.

Cuando llego yo a Bogotá encuentro una ciudad extraordinaria en una cultura [dice exclamando]. Que, si existen dos personas en Bogotá de esa cultura, son muchas. ¿Por qué? Porque a Bogotá en esa época que yo llegué, se le llamaba la Atenas suramericana por su cultura tan extraordinaria que vino. Pero comenzamos a llegar nosotros, los paisas, los vallunos, los tolimenses, los costeños, los de Santander y la ciudad se acabó. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

Claramente no tenían en cuenta todos los problemas que Bogotá también abarcaba, problemas como la combinación de olores fétidos de la ciudad o de ir colgado en un bus que no llegaba si quiera al barrio donde se vivía. Problemas que en la actualidad se hablan en la familia con añoranza y jocosidad. Entre estas quiero destacar el ruido:

**Figura 9**

*Tobías y Fanny con Iván Darío, Martha Cecilia y María Eugenia en el parque nacional Enrique Olaya Herrera en Bogotá. Década de 1960. Álbum familiar.*



los habitantes de la ciudad están sometidos a la “terrible tortura” de los vendedores al aire libre, los pitos, las victrolas, los tranvías, las campanas, los carreteros y los viejos carros de llanta metálica, además de “la novedad del radio en vías públicas y en las casas”(Pedraza, 2008, p. 182).

Con respecto al tema del ruido destaco dos cosas. La primera, la idea de progreso de la ciudad hasta en los buses, donde a pesar del conglomerado que describe Pedraza, en la ciudad se mantiene una música permitida y prohibida en los buses. Esto es una repercusión del régimen que expuse en el apartado anterior.

muchas veces uno tenía que decir eso, ¡ve! que *quite* esa música de ahí. ¡Quite eso de ahí que eso no nos gusta! ¡Búsqese otra emisora! (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

El ruido en Bogotá nos da un punto de partida para indagar en dos aspectos importantes: a categoría de *ruido* como una categoría estética configurada por el gusto y *lo sonoro* con respecto a las representaciones y las experiencias que la capital colombiana de la década de 1960 brindaba. Debo aclarar que ambas temáticas dan por separado para investigaciones más amplias y las repasaré casi que de modo fugaz ya que se salen demasiado del capítulo. Así, presento al ruido desde un acercamiento relacional, como una categoría musical más que el gusto aborda. Por otro lado, haré apuntes muy cortos y sucintos respecto a cómo el sonido hace parte de la experiencia de ciudad.

El ruido, ha sido una categoría dicotómica para ser el antónimo de sonido o de música, teniendo un énfasis entre lo desagradable y lo agradable respecto a lo armónico y lo ruidoso. Esto nos lleva a implicaciones contextuales, generacionales y hasta individuales; el ruido puede depender en gran medida a la construcción de identidades,

por lo cual es algo completamente subjetivo. Rosales Peña Alfaro, aborda desde una perspectiva histórica lo que fue el ruido en cada época y cómo, a través de la historia occidental, ciertos tipos de sonidos tuvieron la categoría de ruido. Lo interesante de su estudio es la cuarta aproximación: la contaminación visual y auditiva, que tienen mucho que ver con cómo se construye Bogotá en las memorias y experiencias de mi familia. Rosales Peña Alfaro enuncia que cuando hablamos de contaminación visual y auditiva hay una relación intrínseca con el desarrollo de las ciudades, y es que, al igual que la construcción y ampliación constante, no podemos escapar de los sonidos metálicos y fuertes del desarrollo. “vivimos no sólo en un mundo contaminado por la polución de los autos y las fábricas, el ruido urbano” (2021, p. 99). Pero no todo lo que es ruido necesariamente lo es, de hecho, el hogar es el lugar donde hay una intención de *alejarse del ruido de la ciudad*, de comodidad que, sin embargo, alberga igualmente ruido; “Se enciende la televisión “para que haga ruido”. Nos es difícil imaginar un mundo sin la cotidianidad del ruido. Lo disfrutamos, lo aprehendemos. Y lo mismo se puede decir de la contaminación visual.”(2021, p. 100). Siendo así cuando hablamos de ruido no hablamos de sonidos que nos afecten biológicamente el sentido de la audición, hablamos de cómo nuestro gusto está configurado a través de las representaciones que tenemos a partir de nuestra experiencia de escucha.

Aquí es donde entra la ciudad de Bogotá como *la tenaz suramericana*, como plantea Pedraza. Bogotá en la década de 1960 fue una sociedad que tenía mucha música en sus teatros, mucha música en sus buses y taxis, mucha música en las casas y en los barrios (este último más que todo en navidad). Pero también era una ciudad con mucho ruido por las construcciones ante el impacto de la avenida El Dorado y su

“modernización a la carrera” como lo indica Salazar, mucho ruido de personas y máquinas en sus medios de transporte, mucho ruido de ollas de presión, lavadoras y aspiradoras en los hogares, y sin contar los niños jugando, el ladrón robando y los vendedores de aguacates, compradores de chatarra, entre otros del mismo estilo en los barrios.

Mi abuelo encontró encanto y nostalgia en la molestia de la música de mal gusto del conductor. El bus urbano fue la forma de darme a entender cómo era sonoramente la ciudad, coincidiendo con el pensamiento de Salazar quien afirma que “los ritmos de las ciudades están estrechamente relacionados con el funcionamiento de los sistemas de movilidad en diferentes sectores del espacio urbano”(Salazar Arenas, 2021, p. 294). Haciendo analogías me atrevo a ahondar en que los sonidos están estrechamente relacionados no sólo con la vida cotidiana sino con la construcción cultural de la ciudad. Por ejemplo, siempre culpan a las migraciones de negros, indígenas y campesinos de que la ciudad se haya empeorado, pero la realidad citadina que recibió estas olas migratorias es nada más que una tortura auditiva:

los 250.000 habitantes de la ciudad están sometidos a la “terrible tortura” de los vendedores al aire libre, los pitos, las victrolas, los tranvías, las campanas, los carreteros y los viejos carros de llanta metálica, además de “la novedad del radio en las vías públicas y en las casas.(Predraza, 2008, p. 182)

Sin ahondar más, y volviendo a la historia familiar, la narración del ruido por parte mi abuelito es que considera que la cultura y la música en esa época fue *la berraquera*, personas de alta alcurnia en los buses, música programática para la comodidad de los trabajadores, conciertos en el teatro colón, etc. Pero a manera de *spoiler*, mi abuelito detesta actualmente contestar un teléfono porque en su oficina tuvo

que soportar cinco teléfonos sonando al mismo tiempo, mientras que en la Jiménez había algún estruendo producto de las peleas de esmeralderos. Por otro lado, en la casa, la radio no dejaba sonar; sonoramente fue la compañera por excelencia.

### **3.2. Relaciones a través de radios, discos e instrumentos**

Siguiendo la línea que plantea Pedraza, quiero destacar la presencia del radio. Su obtención conecta muy bien con la idea de progreso, porque un radio también era símbolo de que una familia podía invertir en el ocio, la diversión y “la cultura”. En términos de Bourdieu, un radio era símbolo de distinción; en mi familia significó tranquilidad, estabilidad y compartir. Y desde este momento se va a volver para casi todo el amigo inseparable. , siguiendo la línea que plantea Pedraza, quiero destacar la presencia del radio. Su obtención conecta muy bien con la idea de progreso, porque un radio también era símbolo de que una familia podía invertir en el ocio, la diversión y “la cultura”. En términos de Bourdieu, un radio era símbolo de distinción; en mi familia significó tranquilidad, estabilidad y compartir. Y desde este momento se va a volver para casi todo el amigo inseparable.

#### **3.2.1. Una radio para todos. El impacto de la radio en la vida cotidiana**

##### **3.2.1.1.**

**Figura 10**

**Figura 11**



*Fanny junto con María Eugenia, Martha Cecilia, un par de primas y un radio en el patio trasero. Década de 1970. Álbum Familiar.*



*María Eugenia y Jaime junto con radio en la habitación principal. Década de 1960. Álbum Familiar.*



La radio en la década de los 60 significaba compañía, ocio, diversión, pero también el acercamiento a muchos estilos musicales; Tobías sabía que a su esposa Fanny le encantaba la música, y que se iba a sentir mal si no podía tener música en la casa. La radio también era importante para él porque podía estar enterado de las noticias sin depender del periódico y, cómo no, podía escuchar la vuelta a Colombia y los partidos de la Selección sin tener que salir de su casa. “Mi papá compró aquí un equipo de sonido. Primero compró una grabadorcita que era solo pa discos pequeñita. Era radio. Sí, era una consolita chiquitita.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

También significaba alegrías y nuevas formas de escuchar, poder comprar discos y tener dónde escucharlos era la obtención de un capital que se reunía con esfuerzo. Ahora, poder tener dónde escuchar la radio y dónde poner los discos podía considerarse un lujo para ellos: “esa radio Philips la compró su abuelito estando nosotros. Quedé con dos con dos cosas pa’ oír música” (Fanny Monroy Sánchez. Ama de

casa. Esposa de Tobías). Y estas nuevas formas de escuchar también eran dinamizadas por la radio, los géneros cambiaron, y la radio dejó de intentar de educar en música para educar en otros espacios, en la política y la literatura. La música afrocubana ya tenía un espacio gracias a la sonora matancera y junto con ella demás orquestas de música negra que se seguían peleando un lugar sin racismo demostrando poder interpretar *boleros finos* y *cumbias calientes* para todo público.

Pero una radio para más de tres personas no sólo significaba armonía y plenitud, también hay relación con las discusiones. Ponerse de acuerdo entre la decisión de escuchar la radio novela, la música de moda o las noticias no era cualquier consenso; también decía mucho quién compraba el radio y quién decidía qué poner. Significaba igualmente el aprendizaje de cómo utilizar nuevas tecnologías. Fanny, en los pocos tiempos que le quedaban libres aprendía a manejar el radio, para que le hiciera compañía y también para darse ánimo en las interminables tareas y el trabajo que demandaba una casa, un esposo y cinco hijos.

Pues lo que a mí me gustaba era la música. No se escuchaban casi noticias, no. Era música y la música [eran] boleros, cumbias, música colombiana. [De] todo mientras empecé a conocer, empecé a como a manejar el radio y todo. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Posterior a esto, ese gusto musical de la compañera radio se movilizó a otros objetos, cuando llegaron los primeros instrumentos a la casa no sólo el gusto musical se transformó, también el lugar de la música en la cotidianidad y más aún, el orden social cambió con la interpretación musical.

### **3.2.2. Un acordeón con ñapa: relaciones y jerarquías transformadas a través de la interpretación musical**

“El gusto musical había pasado a puntos álgidos en la familia había un como una piquiñita entre nosotros de eso de la música.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny). Parecía ser que el radio ya no era suficiente. Entre el querer compartir, querer que los niños aprendieran música y un poco de azar. Mis abuelos lograron comprar un instrumento que cambiaría mucho el encuentro musical de la familia.

como nosotros cantamos aquí a palo seco [...] muchas canciones que nos conocíamos y en las en las reuniones y todo eso, pero en la casa no habían instrumentos de música, (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

Un día, un hombre llamado Alexander vivió por unos días en la casa de Tobías y Fanny:

llegó donde don Esteban a pedirle trabajo y Esteban le dijo [a Tobías] que lo dejara, que lo recibiera aquí. Entonces aquí lo recibimos aquí se quedó unos días con nosotros. Él salía con nosotros. [...] entonces nos íbamos a verlo... a apoyarlo. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

Por coincidencias de la vida, Tobías conoció a un extranjero, un italiano que iba viajando de país en país y que estaba vendiendo su acordeón para obtener dinero.

### Figura 12

*Martha Cecilia con acordeón, Patricia con guitarra y María Eugenia con castañuelas y capa de tuna. Década de 1970. Álbum Familiar*



yo tenía ya centavitos en el bolsillo para comprar regalitos buenos. Y entonces. [...] encontré una persona que vendía un acordeón y me fui por allá [...]por detrás del circo de toros por ese barrio arriba. Y era un músico que acababa de llegar de Italia y tenía un acordeón. Y aquí hay una foto donde compré yo ese acordeón por doce mil pesos y ese señor que venía de Italia, me encimó esa guitarra que hay en esa foto (figura 6). Esa guitarra, que aún está en la casa fue el inicio para María Eugenia. A partir de esa guitarra ella empezó a tocar y a aprender por su cuenta, también significaba que “como otras familias y otras personas tocaran algún instrumento, me gustaba oír... oír me compré el acordeoncito y la guitarrita que me encimaron.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

La escucha activa y el aprendizaje musical se volvieron algo cotidiano, sin dejar atrás el disfrute. Se formaron las tertulias y las reuniones con la música, empezaron a tocar los instrumentos como parte de las visitas. Esa cotidianidad acumulada se muestra como llena de valor y pareciera que sólo nos diéramos cuenta el día de hoy, como si el valor, el gusto por la música y el disfrute solo se comprobaran a través del compartir constante.

Singularmente, la música era una forma en donde varias jerarquías y relaciones se difuminaban un poco, donde la posición de las personas terminaba siendo no tan estricta ni cortante. Dentro de la cotidianidad familiar, existían jerarquías definidas, formas de disciplina, personalidades que tenían conflicto entre ellas, etc. Era una especie de lugar de encuentro común donde la ternura, el calor, la amistad, y el apoyo tenían un lugar más predominante que los buenos modales, el buen vestir, el buen

hablar, como si en la música esto ya no importara tanto porque se estaban dando otro tipo de diálogos. Es decir, lo que la música cambiaba eran las formas de relación entre varias personas. En una década de 1960 donde el manual de Urbanidad de Carreño todavía era el ideal a seguir, la música lo controvertía sin que hubiera tensión, donde el mundo de los adultos estaba en otro sitio al de los niños:

Estaba en la rectoría y nos veía pasar. Decían venga, María Eugenia, venga se sienta aquí conmigo que quiero que escuche esta canción, y nos sentábamos. Me sentaba en su canto y cantaba un ratito y luego váyase, váyase para su clase. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

En este sentido, la Urbanidad de Carreño, que se posicionaba como un muro que dividía a las personas no sólo en clases sociales sino en grupo etarios y por lo tanto no permitía que ciertos modos de relacionarse se dieran, se desestabilizaba con una canción, ya fuera una cumbia, un bolero, un pasillo o una nana. Al mismo tiempo, el alumno (sin luz) ignorante empezaba a tener otras cualidades, era un alumno que sabía afinar, era la alumna que había aprendido guitarra gracias a unos cursitos de recortes de periódico (como en el caso de mi mamá), eran alumnos que asombraban porque traían *un valor añadido*.

Esa forma de ver el valor en forma de otro tipo de aptitudes y conocimientos no convencionales resultó más trascendental. Muchos niños no eran tan atentos para las clases tradicionales y los conocimientos que valían la pena desde el punto de vista de las instituciones, pero sucedía que, como en el caso de mi tío, la música lo solucionaba todo.

lo que más me motivaba o lo que más me gustaba, pues era llenar ese espacio del cambio de las clases. A participar en otros eventos. Sí, para sentirme más agradable, lo que yo sentía con mi música, que es como, por decir, participaba y me atrevía a sentirme mejor como más libre de estar allá detrás de un cuaderno; lo que a mí realmente me gustaba que era la música. (Iván Darío Prieto Monroy. Músico empírico. Hijo de Tobías y Fanny).

El valor entonces ya no era la academia, el valor ya no estaba en un cuaderno con excelentes calificaciones, y las profesoras lo sabían. El valor de algunos estaba realmente en el talento de poder interpretar una canción.

el valor de sentirse que no solamente en el colegio o solamente en otras cuestiones. Digamos como un trabajo, como la música lo llena a uno de valor para aprender más. (Iván Darío Prieto Monroy. Músico empírico. Hijo de Tobías y Fanny).

Entre no tener gusto por las matemáticas o la literatura, Iván Darío se presentaba en concursos de canto estudiantiles, y las profesoras lo llamaban para cada evento cívico del colegio y preguntaban por él cada vez que necesitaban ambientar una misa o una presentación. Por otro lado, la música también hacía que la monotonía del trabajo del hogar tomara otro sentido. Fanny por su cuenta asistió a varios cursos y talleres de guitarra, canto y baile, era su forma de ejercer su independencia y sus gustos,

hasta estuve en un grupo musical [...] me invitaron porque la gente porque Carmencita y el profe, ellos me conocieron porque [...] yo empecé a aprender a tocar guitarra en Confenalco allí en el barrio Boyacá Real [...]. Entonces ahí había danzas, juegos de tejo, yo participaba en los bailes. Estaban Tránsito y Nelson y el esposo. Entonces nosotros hacíamos presentaciones ahí. Delicioso, era delicioso. Y bailábamos. Hacían rifas y pasaba uno los fines de semana. Muy rico ahí. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Terminando por donde empecé el apartado, retomo esta idea del valor ecléctico para enlazar la dimensión afectiva de los objetos. Poder obtener un objeto, sigue

significando para este *groove* un cambio en la forma de relación. Si para los abuelos y bisabuelos significó reunión, para los tíos y abuelos significó una manera de relación y entonces la categoría de valor se vuelve plástica y maleable. Un objeto es una marca de distinción respecto al valor económico, pero también es distintivo culturalmente en la medida en que es un conocimiento aplaudido. Aun así, el valor físico y un poco fetichista no le quita su valor emocional. Yo me pregunto ¿cuántas discusiones entre hermanos generó el tocar juntos?, ¿cuántas visitas fueron diferentes gracias a las castañuelas y el acordeón? Es claro que, en cualquier historia familiar, la historia de los objetos es casi que la historia de una especie de personalidades que tuvieron sus momentos de interacción en cada etapa como cualquiera de sus miembros. A continuación, ahondaré más en las relaciones a través de la música durante la década de 1970-1980.

### **3.3. La música como (des) encuentro**

A pesar de que todo sucedía en el hogar, y algunas veces en el colegio esto no dejaba de ser compartido con la familia y los amigos, en la adolescencia de mis tíos en la década de 1980, la casa se empezó a convertir en un lugar recordado por la música y conectado a esta emoción de la alegría y la felicidad.

Compré otro equipo de sonido que todavía existe. [...] con eso se humanizaban las fiestas y duramos toda la noche. Por ejemplo, oyendo seis discos que tenía que era lo único que teníamos aquí. Y si oía y le repetían. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

Pero, así como todo empezó a cambiar en la casa también cambiaron las relaciones familiares “ya no era una visita como la de antes que era a ver cuidado usted cuidado. Cuando estamos hablando, los mayores, los menores se quedan calladitos no, ya no.” (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny). Las relaciones

familiares basadas en la jerarquía de un respeto hacia los mayores se iban transformando, el miedo hacia el regaño se iba desvaneciendo, porque ya no había miedo, había orgullo por parte de los padres al ver a sus hijos compartiendo.

Cuando ya empezó eso de la guitarra, oiga, ya dice oigan, María Eugenia, vengan un momentico. Venga, que es que yo les conté que usted toca la guitarra y aquí Darío canta el Jaime también. Y todos cantan. Entonces vamos a cantar. Esa canción que usted se aprendió esa que usted se sabe, la única que se sabe, pero venga y cántela. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

Por lo tanto, las relaciones entre padres e hijos también se transformaban en cuanto al deber ser. La práctica musical fue, por tanto, el punto de emergencia de afectos diferentes. Si en el momento de la cocina, la comida, las tareas y demás actividades íntimas del hogar había afectos correspondientes a una forma de ser, a una norma moral proveniente de los manuales de urbanidad y comportamiento, la música a través de las emociones y afectos que generaba provocó un cambio casi invisible. Es decir, lo que se quería alcanzar a través de la norma moral, que era el respeto hacia los mayores y la buena convivencia entre la familia, no desaparecía con la participación de los más jóvenes, y la música ocupaba ya no el lugar de “pegante social” sino el dinamizador de otras formas de relacionarse.

### **3.3.1. El colegio que apreciaba la música colombiana**

En la década de 1970 casi todos los hijos estaban en la escuela, Tobías estaba en el trabajo y Fanny estaba en la casa con sus hijos menores, ya la música nunca faltaba. En Colombia había cambiado la visión del folklor y la música nacional, en la radio se dejaron de escuchar bambucos, y tangos, el bolero tomó aún más fuerza y generó una influencia proveniente de Toña la Negra (Vereda Tropical), Celina y Reutilio (San



Lazaro, 1956) (La casa de Yagua, 1960), Celia Cruz y la sonora matancera (La sonora matancera, 1960) , se volvió cotidiano escuchar son y mambo, las músicas tropicales de Colombia dejaron de estar en los clubes para estar en la radio, “Pachito eché” (Tovar, 1949 [2015]) ya no sólo era furor nacional en las fiestas, era un clásico de la radio y las reuniones de las empresas, al igual que los éxitos de Guillermo Buitrago la música tropical, a pesar de haber nacido mucho antes alcanza su mayor influencia en los medios a finales de la década de 1960.

Cuando estaba la música, por ejemplo, cuando Martha nació, había un disco que le llamaba que decía y era Marta la reina que en mi mente soñaba[cantando] (Mesa, 1962 (1990) [2022]), yo le cantaba, yo enseñaba a bailar y ya bailaba así en la cunita y todo y así con todos. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Los fines de semana pasaban, y el radio no dejaba de sonar, a Tobías le empezó a gustar más la música, empezaba a ceder con los programas de música, sobre los demás, porque, además, a todos les terminaba gustando sentarse alrededor del radio a escuchar.

Había varias emisoras. Y entonces colocaban. Yo me acuerdo que mi mamá se ponía a planchar. Sí. Y ella colocaba la emisora y eran boleros, tangos toda esa música vieja. [...] pues es mi música, fue con la que crecí, con la que me formé. Es por lo que yo siento por lo que a mí me gusta (Martha Cecilia Prieto Monroy. Ama de Casa. Hija de Tobías y Fanny)

Lentamente, junto con la madurez de los hijos, el gusto empezó a cambiar, igual que en la radio, los boleros y los tangos empezaron a pintarse con otro tipo de nostalgia, y con esto me refiero a la nostalgia de los escuchas y no la nostalgia que los compositores le imprimían a sus canciones. Los géneros empiezan a tener seudónimos y subtítulos, *la música de los abuelos, la música de antaño, la música vieja, la música de*

*mis padres, la música de la casa.* Mis tíos constantemente afirman estas expresiones y pareciera que la música perteneciera a ellos hasta cierto momento. No sé si perteneció a ellos hasta que crecieron y conocieron sus propios gustos, porque sucede igual con las fotografías. Pareciera que, en el caso de las fotografías de los álbumes de la familia, la foto fuera de pertenencia de quien sale en la foto, pero contradictoriamente la foto pertenece al dueño del álbum (materialmente hablando).

Entonces, cuando el presente se vuelve pasado deja de ser una experiencia para pasar a ser una representación, dichos seudónimos son eso, representaciones residuales de la experiencia. Una forma de entender cómo fluyen los afectos y los patrones de la experiencia de la escucha es con el concepto de polirritmia:

La polirritmia resulta siempre una contradicción, pero también la resistencia a esta contradicción, resistencia a una relación de fuerza y un eventual conflicto. Tal relación contradictoria puede definirse como la lucha entre dos tendencias: la tendencia a la homogeneización y la tendencia a la diversidad (Lefebvre, 2013, p. 99).

Sin embargo, esta polirritmia sucede de una forma más compleja a la que se refiere Lefebvre. Considero que la contradicción no es entre una dicotomía, no considero que la diversidad se enfrente a la homogenización, sino, al igual en una obra polirrítmica, se están dando patrones, melodías y propuestas diferentes que conviven sobre la misma base. Es decir, la diversidad aparece desde uno o varios puntos de fuga.

Convenientemente, mis abuelos encontraron un colegio para sus hijos donde se exigía mucho pero donde la música ocupaba un lugar importante. La profesora fundadora impartía un patriotismo especial, lo que más le gustaba a esta rectora era la

poesía y la música. Los hijos encontraron en ese colegio un lugar cálido parecido al hogar,

tenía una profesora que le gustaba mucho enseñarnos canciones [...] Nos enseñaban a dramatizarlas a cantarlas. Y ya eso era lo que hacíamos allá. Ahí, pues, la verdad lo gozamos mucho. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

Pero la educación en la época no era fácil, aparte del repertorio de temas que había que memorizar era importante la disciplina y el *saber comportarse*. La llamada urbanidad proponía no sólo una forma de ser sino también una jerarquía y posicionamiento social en la vida privada de las personas en sus modos de vida particulares y cotidianos. El colegio era el lugar donde esto se aprendía con más firmeza y se vivía entre vicisitudes, donde nunca faltaba el cariño, pero tampoco faltaba la disciplina característica de la época.

Ellos tenían muy claro que el asumir el colegio con nosotros era parte importante de todo. Y ellos siempre estuvieron en el colegio. O sea, siempre colaboraron. Fueron parte de la asociación de padres del colegio y siempre cualquier cosa respetaban mucho lo que la rectoral y los profesores dijeran y para ellos era más importante, inclusive la institución como institución que nosotros mismos. Pero colaboraban mucho y les gustaba mucho estar en todo lo que nosotros hacíamos. Nos hacían los disfraces, todo lo que pedían allá, eso, ellos lo hacían ellos. Si pedían una guitarra, miraban a ver cómo hacían con la guitarra. Si pedían para cantar algo o alguna presentación ahí estaban ellos, poniendo cuidado y prestando atención a todo. Y yo: tranquila señora rectora que nosotros vamos a hacer todo... todo. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

### **3.3.2. La fiesta en la casa de los Prieto**

nosotros éramos rumberos aquí era cada ocho días, cada 15 días, una rumba en la casa en la casa paterna.” (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

El siguiente punto es ese, la rumba, la fiesta. La casa tiene dos pisos, el segundo se convirtió un centro para invitar amigos del barrio a bailar y a pasar un buen rato, hasta el punto en que la casa se convirtió un sitio destacable en la memoria cartográfica de los vecinos:

No hemos sido ni compincheros ni a amigueros, pero [sí] parranderos, pero éramos parranderos. Decían: “ahí está en la casa de los Prieto, en balcones”, porque esto aquí le llaman balcones aquí en la casa paterna. Sí. Y eso la casa se llenaba de chicos y chicas. Sí. Y eran amigos del barrio, ni siquiera eran de aquí en la cuadra. (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

**Figura 13**

*Amigo de la familia bailando con otro hombre en la casa a finales de la década de 1970, atrás se ve Iván Darío. Álbum Familiar*



La rumba significó felicidad, y la felicidad era lo que caracterizaba a la familia desde el punto de vista de los vecinos. Lo que importaba era la *recocha*, pasar un buen rato, y al fin y al cabo ahí también se difuminaban varias relaciones normativas de la época. Mis abuelitos, al ser tan jóvenes, también bailaban, los hombres también bailaban entre ellos, etc.

Uno podría creer que la creatividad a la hora de hacer una rumba o de escuchar música no tiene lugar. En el imaginario social se cree que la creatividad es sólo una virtud que pertenece al músico, pero lo que coloquialmente se dice *darse mañas* es algo que sucede en cualquier práctica musical.

existía la persona *al Capone*. Teníamos un amigo Pardo en esa época. él nos... él sabía los gustos de todos nosotros. Entonces él, él intercalaba los... era el que terminaba un

disco y ponía al otro. (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

Y las prácticas de escucha también iban a otros lugares. Hacer amigos que fueran intérpretes se convirtió en una bola de nieve que terminó recopilando una familia de escuchas que pensaban que sólo disfrutaban, pero que también empezaban a producir cierta crítica desde sus propios pensamientos. Sin embargo, esto siempre fue desde el disfrute.

cuando fue la primera comunión, el cumpleaños de la niña de Alexander<sup>7</sup> dijo: ¿por qué no nos vamos y llevamos el acordeón? Y ahí estaban los muchachos. ¡Camine y vamos! Y nos fuimos allá. Nos conocimos cantando y bailando y todo eso. Delicioso. Y ahí fue cuando ya empezaron ellos a venir y nosotros a ir y todo bueno. [...] Porque allá iba uno era a escuchar música a conocer músicos, a conocer maestros de la música, porque conocimos mucha gente de la música allá. Entonces era muy diferente [...]. Y eso hicieron una presentación y vendían cassettes. Después otra vez, se hizo otra reunión con ellos para que vendiera a los compas, que ya veníamos compartir ya. Y nosotros les ayudamos mucho a ellos. Entonces por eso es que es la amistad. Fue, ha sido muy bonita. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Finalmente, la felicidad, los patrones de disfrute y de escucha, terminaron siendo no solo la forma en cómo se compartía en la casa, ya que el grupo de Los Patuma adquirieron el nombre de *los muchachos* en nuestra casa, y Armando y Carmenza iban a la casa a tocar, a practicar y a tocar guitarra, cucharas, guacharaca y molestar. Estos patrones de prácticas pasaron de la casa de mi familia a la casa de ellos, y a las casas de los hermanos de mi abuelita y mi abuelito. Tanto así que sabían que, si llegaban, llegaba una forma de disfrute y de compartir distinto y ameno.

---

<sup>7</sup> Alexander es un amigo de mi abuelito que se quedó una temporada a vivir en la casa.

## 4. Vida cotidiana y sonoridades en la ciudad de Bogotá a través del segundo groove (1958-1988)

**Figura 14:**

*De izquierda a derecha: Martha Cecilia, Iván Darío, María Eugenia, Héctor Jaime y Patricia. Inicios de la década de 1970. Álbum familiar.*



Mis abuelos se casaron en el año de 1959 en Calarcá. Allí tuvieron sus tres primeros hijos: mi tía Martha, María Eugenia (mi mamá) y mi tío Darío. En el año de 1968 migraron a la ciudad de Bogotá y allí tuvieron dos hijos más: mi tío Jaime y mi tía Patricia. Primero vivieron en el barrio Santa Lucía (Tunjuelito), posteriormente en el barrio Libertador (Rafael Uribe Uribe) hasta que compraron una casa del barrio Tabora (Engativá). Desde el día 13 de marzo de 1968 hasta el día de hoy mis abuelitos viven allí. La infancia de mi mamá y mis tíos se caracterizó por estar llena de oportunidades que ofrecía

la ciudad. De los relatos de aquella época, puedo resumir que la música fue un lugar común y una forma para poder compartir y crear un compartir transversal que

transformó los modos de relación, las jerarquías familiares y alguno que otro deber social. Este segundo *groove* empezó cuando mis abuelos se mudaron a Bogotá hasta que mis primos y yo iniciamos nuestra vida escolar en la década de 1990.

#### 4.1. Tránsito a Bogotá, ruido y nuevas sonoridades

Para la década de 1960, Bogotá significó para mi familia una ciudad grande y en auge para una familia que provenía de un pueblo. Era una ciudad con una gran cantidad de buses y calles, con un panorama cultural mucho más amplio y atiborrado que el que podían ver en Calarcá. Además de esto, era la ciudad que proponía lo que era el progreso, y la que hacía ver la cultura de otros lugares periféricos del país como menos o con poco valor.

La arquitectura moderna, de líneas limpias, es la materialización del progreso. [...] se juzga a Bogotá como lo *mejorcito* de Colombia, el lugar donde se concentra la civilización en todas sus manifestaciones: las mayores comodidades y el mayor número de cosas para *ver* y la mayor defensa contra la monotonía. (Pedraza, 2008, p. 191)

La familia, deslumbrada por lo que ofrecía la ciudad, concluye en un común denominador: su postura está a favor de la ciudad que los recibió y en la cual pudieron prosperar, pero eso no quiere decir que sus afectos con Calarcá se hayan desligado; e igual que con los contrastes musicales,

**Figura 15**

*Tobías y Fanny con Iván Darío, Martha Cecilia y María Eugenia en el parque nacional Enrique Olaya Herrera en Bogotá. Década de 1960. Álbum familiar.*



estar deslumbrado y al mismo tiempo saturado por la ciudad componían un sentimiento común.

Cuando llego yo a Bogotá encuentro una ciudad extraordinaria en una cultura [dice exclamando]. Que, si existen dos personas en Bogotá de esa cultura, son muchas. ¿Por qué? Porque a Bogotá en esa época que yo llegué, se le llamaba la Atenas suramericana por su cultura tan extraordinaria que vino. Pero comenzamos a llegar nosotros, los paisas, los vallunos, los tolimenses, los costeños, los de Santander y la ciudad se acabó. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

Claramente no tenían en cuenta todos los problemas que Bogotá también abarcaba, problemas como la combinación de olores fétidos de la ciudad o de ir colgado en un bus que no llegaba si quiera al barrio donde se vivía. Problemas que en la actualidad se hablan en la familia con añoranza y jocosidad. Entre estas quiero destacar el ruido:

los habitantes de la ciudad están sometidos a la “terrible tortura” de los vendedores al aire libre, los pitos, las victrolas, los tranvías, las campanas, los carreteros y los viejos carros de llanta metálica, además de “la novedad del radio en vías públicas y en las casas”(Pedraza, 2008, p. 182).

Con respecto al tema del ruido destaco dos cosas. La primera, la idea de progreso de la ciudad hasta en los buses, donde a pesar del conglomerado que describe Pedraza, en la ciudad se mantiene una música permitida y prohibida en los buses. Esto es una repercusión del régimen que expuse en el apartado anterior.

muchas veces uno tenía que decir eso, ¡ve! que *quitate* esa música de ahí. ¡Quite eso de ahí que eso no nos gusta! ¡Búsquese otra emisora! (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).



El ruido en Bogotá nos da un punto de partida para indagar en dos aspectos importantes: a categoría de *ruido* como una categoría estética configurada por el gusto y *lo sonoro* con respecto a las representaciones y las experiencias que la capital colombiana de la década de 1960 brindaba. Debo aclarar que ambas temáticas dan por separado para investigaciones más amplias y las repasaré casi que de modo fugaz ya que se salen demasiado del capítulo. Así, presento al ruido desde un acercamiento relacional, como una categoría musical más que el gusto aborda. Por otro lado, haré apuntes muy cortos y sucintos respecto a cómo el sonido hace parte de la experiencia de ciudad.

El ruido, ha sido una categoría dicotómica para ser el antónimo de sonido o de música, teniendo un énfasis entre lo desagradable y lo agradable respecto a lo armónico y lo ruidoso. Esto nos lleva a implicaciones contextuales, generacionales y hasta individuales; el ruido puede depender en gran medida a la construcción de identidades, por lo cual es algo completamente subjetivo. Rosales Peña Alfaro, aborda desde una perspectiva histórica lo que fue el ruido en cada época y cómo, a través de la historia occidental, ciertos tipos de sonidos tuvieron la categoría de ruido. Lo interesante de su estudio es la cuarta aproximación: la contaminación visual y auditiva, que tienen mucho que ver con cómo se construye Bogotá en las memorias y experiencias de mi familia. Rosales Peña Alfaro enuncia que cuando hablamos de contaminación visual y auditiva hay una relación intrínseca con el desarrollo de las ciudades, y es que, al igual que la construcción y ampliación constante, no podemos escapar de los sonidos metálicos y fuertes del desarrollo. “vivimos no sólo en un mundo contaminado por la polución de los autos y las fábricas, el ruido urbano” (2021, p. 99). Pero no todo lo que es ruido

necesariamente lo es, de hecho, el hogar es el lugar donde hay una intención de *alejarse del ruido de la ciudad*, de comodidad que, sin embargo, alberga igualmente ruido; “Se enciende la televisión “para que haga ruido”. Nos es difícil imaginar un mundo sin la cotidianidad del ruido. Lo disfrutamos, lo aprehendemos. Y lo mismo se puede decir de la contaminación visual.”(2021, p. 100). Siendo así cuando hablamos de ruido no hablamos de sonidos que nos afecten biológicamente el sentido de la audición, hablamos de cómo nuestro gusto está configurado a través de las representaciones que tenemos a partir de nuestra experiencia de escucha.

Aquí es donde entra la ciudad de Bogotá como *la tenaz suramericana*, como plantea Pedraza. Bogotá en la década de 1960 fue una sociedad que tenía mucha música en sus teatros, mucha música en sus buses y taxis, mucha música en las casas y en los barrios (este último más que todo en navidad). Pero también era una ciudad con mucho ruido por las construcciones ante el impacto de la avenida El Dorado y su “modernización a la carrera” como lo indica Salazar, mucho ruido de personas y máquinas en sus medios de transporte, mucho ruido de ollas de presión, lavadoras y aspiradoras en los hogares, y sin contar los niños jugando, el ladrón robando y los vendedores de aguacates, compradores de chatarra, entre otros del mismo estilo en los barrios.

Mi abuelo encontró encanto y nostalgia en la molestia de la música de mal gusto del conductor. El bus urbano fue la forma de darme a entender cómo era sonoramente la ciudad, coincidiendo con el pensamiento de Salazar quien afirma que “los ritmos de las ciudades están estrechamente relacionados con el funcionamiento de los sistemas de movilidad en diferentes sectores del espacio urbano”(Salazar Arenas, 2021, p. 294).

Haciendo analogías me atrevo a ahondar en que los sonidos están estrechamente relacionados no sólo con la vida cotidiana sino con la construcción cultural de la ciudad. Por ejemplo, siempre culpan a las migraciones de negros, indígenas y campesinos de que la ciudad se haya empeorado, pero la realidad citadina que recibió estas olas migratorias es nada más que una tortura auditiva:

los 250.000 habitantes de la ciudad están sometidos a la “terrible tortura” de los vendedores al aire libre, los pitos, las victrolas, los tranvías, las campanas, los carreteros y los viejos carros de llanta metálica, además de “la novedad del radio en las vías públicas y en las casas.(Predraza, 2008, p. 182)

Sin ahondar más, y volviendo a la historia familiar, la narración del ruido por parte mi abuelito es que considera que la cultura y la música en esa época fue *la berraquera*, personas de alta alcurnia en los buses, música programática para la comodidad de los trabajadores, conciertos en el teatro colón, etc. Pero a manera de *spoiler*, mi abuelito detesta actualmente contestar un teléfono porque en su oficina tuvo que soportar cinco teléfonos sonando al mismo tiempo, mientras que en la Jiménez había algún estruendo producto de las peleas de esmeralderos. Por otro lado, en la casa, la radio no dejaba sonar; sonoramente fue la compañera por excelencia.

#### **4.2. Relaciones a través de radios, discos e instrumentos**

Siguiendo la línea que plantea Pedraza, quiero destacar la presencia del radio. Su obtención conecta muy bien con la idea de progreso, porque un radio también era símbolo de que una familia podía invertir en el ocio, la diversión y “la cultura”. En términos de Bourdieu, un radio era símbolo de distinción; en mi familia significó tranquilidad, estabilidad y compartir. Y desde este momento se va a volver para casi todo el amigo inseparable. , siguiendo la línea que plantea Pedraza, quiero destacar la

presencia del radio. Su obtención conecta muy bien con la idea de progreso, porque un radio también era símbolo de que una familia podía invertir en el ocio, la diversión y “la cultura”. En términos de Bourdieu, un radio era símbolo de distinción; en mi familia significó tranquilidad, estabilidad y compartir. Y desde este momento se va a volver para casi todo el amigo inseparable.

#### 4.2.1. Una radio para todos. El impacto de la radio en la vida cotidiana

##### 4.2.1.1.

**Figura 16**

*Fanny junto con María Eugenia, Martha Cecilia, un par de primas y un radio en el patio trasero. Década de 1970. Álbum Familiar.*



**Figura 17**

*María Eugenia y Jaime junto con radio en la habitación principal. Década de 1960. Álbum Familiar.*



La radio en la década de los 60 significaba compañía, ocio, diversión, pero también el acercamiento a muchos estilos musicales; Tobías sabía que a su esposa Fanny le encantaba la música, y que se iba a sentir mal si no podía tener música en la casa. La radio también era importante para él porque podía estar enterado de las noticias sin depender del periódico y, cómo no, podía escuchar la vuelta a Colombia y los partidos de la Selección sin tener que salir de su casa. “Mi papá compró aquí un equipo de sonido. Primero compró una grabadorcita que era solo pa discos pequeñita.

Era radio. Sí, era una consolita chiquitita.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

También significaba alegrías y nuevas formas de escuchar, poder comprar discos y tener dónde escucharlos era la obtención de un capital que se reunía con esfuerzo. Ahora, poder tener dónde escuchar la radio y dónde poner los discos podía considerarse un lujo para ellos: “esa radio Philips la compró su abuelito estando nosotros. Quedé con dos con dos cosas pa’ oír música” (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías). Y estas nuevas formas de escuchar también eran dinamizadas por la radio, los géneros cambiaron, y la radio dejó de intentar de educar en música para educar en otros espacios, en la política y la literatura. La música afrocubana ya tenía un espacio gracias a la sonora matancera y junto con ella demás orquestas de música negra que se seguían peleando un lugar sin racismo demostrando poder interpretar *boleros finos* y *cumbias calientes* para todo público.

Pero una radio para más de tres personas no sólo significaba armonía y plenitud, también hay relación con las discusiones. Ponerse de acuerdo entre la decisión de escuchar la radio novela, la música de moda o las noticias no era cualquier consenso; también decía mucho quién compraba el radio y quién decidía qué poner. Significaba igualmente el aprendizaje de cómo utilizar nuevas tecnologías. Fanny, en los pocos tiempos que le quedaban libres aprendía a manejar el radio, para que le hiciera compañía y también para darse ánimo en las interminables tareas y el trabajo que demandaba una casa, un esposo y cinco hijos.

Pues lo que a mí me gustaba era la música. No se escuchaban casi noticias, no. Era música y la música [eran] boleros, cumbias, música colombiana. [De] todo mientras

empecé a conocer, empecé a como a manejar el radio y todo. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Posterior a esto, ese gusto musical de la compañera radio se movilizó a otros objetos, cuando llegaron los primeros instrumentos a la casa no sólo el gusto musical se transformó, también el lugar de la música en la cotidianidad y más aún, el orden social cambió con la interpretación musical.

#### **4.2.2. Un acordeón con ñapa: relaciones y jerarquías transformadas a través de la interpretación musical**

“El gusto musical había pasado a puntos álgidos en la familia había un como una piquiñita entre nosotros de eso de la música.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny). Parecía ser que el radio ya no era suficiente. Entre el querer compartir, querer que los niños aprendieran música y un poco de azar. Mis abuelos lograron comprar un instrumento que cambiaría mucho el encuentro musical de la familia.

como nosotros cantamos aquí a palo seco [...] muchas canciones que nos conocíamos y en las en las reuniones y todo eso, pero en la casa no habían instrumentos de música, (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

Un día, un hombre llamado Alexander vivió por unos días en la casa de Tobías y Fanny:

llegó donde don Esteban a pedirle trabajo y Esteban le dijo [a Tobías] que lo dejara, que lo recibiera aquí. Entonces aquí lo recibimos aquí se quedó unos días con nosotros. Él salía con nosotros. [...] entonces nos íbamos a verlo... a apoyarlo. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny)

Por coincidencias de la vida, Tobías conoció a un extranjero, un italiano que iba viajando de país en país y que estaba vendiendo su acordeón para obtener dinero.

### Figura 18

*Martha Cecilia con acordeón, Patricia con guitarra y María Eugenia con castañuelas y capa de tuna. Década de 1970. Álbum Familiar*



yo tenía ya centavitos en el bolsillo para comprar regalitos buenos. Y entonces. [...] encontré una persona que vendía un acordeón y me fui por allá [...] por detrás del circo de toros por ese barrio arriba. Y era un músico que acababa de llegar de Italia y tenía un acordeón. Y aquí hay una foto donde compré yo ese acordeón por doce mil pesos y ese señor que venía de Italia, me encimó esa guitarra que hay en esa foto (figura 6). Esa guitarra, que aún está en la casa fue el inicio para María Eugenia. A partir de esa guitarra ella empezó a tocar y a aprender por su cuenta, también significaba que “como otras familias y otras personas tocaran algún instrumento, me gustaba oír... oír me compré el acordeoncito y la guitarrita que me encimaron.” (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

La escucha activa y el aprendizaje musical se volvieron algo cotidiano, sin dejar atrás el disfrute. Se formaron las tertulias y las reuniones con la música, empezaron a tocar los instrumentos como parte de las visitas. Esa cotidianidad acumulada se muestra como llena de valor y pareciera que sólo nos diéramos cuenta el día de hoy, como si el valor, el gusto por la música y el disfrute solo se comprobaran a través del compartir constante.

Singularmente, la música era una forma en donde varias jerarquías y relaciones se difuminaban un poco, donde la posición de las personas terminaba siendo no tan estricta ni cortante. Dentro de la cotidianidad familiar, existían jerarquías definidas, formas de disciplina, personalidades que tenían conflicto entre ellas, etc. Era una especie de lugar de encuentro común donde la ternura, el calor, la amistad, y el apoyo tenían un lugar más predominante que los buenos modales, el buen vestir, el buen hablar, como si en la música esto ya no importara tanto porque se estaban dando otro tipo de diálogos. Es decir, lo que la música cambiaba eran las formas de relación entre varias personas. En una década de 1960 donde el manual de Urbanidad de Carreño todavía era el ideal a seguir, la música lo controvertía sin que hubiera tensión, donde el mundo de los adultos estaba en otro sitio al de los niños:

Estaba en la rectoría y nos veía pasar. Decían venga, María Eugenia, venga se sienta aquí conmigo que quiero que escuche esta canción, y nos sentábamos. Me sentaba en su canto y cantaba un ratito y luego váyase, váyase para su clase. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

En este sentido, la Urbanidad de Carreño, que se posicionaba como un muro que dividía a las personas no sólo en clases sociales sino en estratos etarios y por lo tanto no permitía que ciertos modos de relacionarse se dieran, se desestabilizaba con una canción, ya fuera una cumbia, un bolero, un pasillo o una nana. Al mismo tiempo, el alumno (sin luz) ignorante empezaba a tener otras cualidades, era un alumno que sabía afinar, era la alumna que había aprendido guitarra gracias a unos cursitos de recortes de periódico (como en el caso de mi mamá), eran alumnos que asombraban porque traían *un valor añadido*.



Esa forma de ver el valor en forma de otro tipo de aptitudes y conocimientos no convencionales resultó más trascendental. Muchos niños no eran tan atentos para las clases tradicionales y los conocimientos que valían la pena desde el punto de vista de las instituciones, pero sucedía que, como en el caso de mi tío, la música lo solucionaba todo.

lo que más me motivaba o lo que más me gustaba, pues era llenar ese espacio del cambio de las clases. A participar en otros eventos. Sí, para sentirme más agradable, lo que yo sentía con mi música, que es como, por decir, participaba y me atrevía a sentirme mejor como más libre de estar allá detrás de un cuaderno; lo que a mí realmente me gustaba que era la música. (Iván Darío Prieto Monroy. Músico empírico. Hijo de Tobías y Fanny).

El valor entonces ya no era la academia, el valor ya no estaba en un cuaderno con excelentes calificaciones, y las profesoras lo sabían. El valor de algunos estaba realmente en el talento de poder interpretar una canción.

el valor de sentirse que no solamente en el colegio o solamente en otras cuestiones. Digamos como un trabajo, como la música lo llena a uno de valor para aprender más. (Iván Darío Prieto Monroy. Músico empírico. Hijo de Tobías y Fanny).

Entre no tener gusto por las matemáticas o la literatura, Iván Darío se presentaba en concursos de canto estudiantiles, y las profesoras lo llamaban para cada evento cívico del colegio y preguntaban por él cada vez que necesitaban ambientar una misa o una presentación. Por otro lado, la música también hacía que la monotonía del trabajo del hogar tomara otro sentido. Fanny por su cuenta asistió a varios cursos y talleres de guitarra, canto y baile, era su forma de ejercer su independencia y sus gustos,

hasta estuve en un grupo musical [...] me invitaron porque la gente porque Carmencita y el profe, ellos me conocieron porque [...] yo empecé a aprender a tocar guitarra en Confenalco allí en el barrio Boyacá Real [...]. Entonces ahí había danzas, juegos de tejo, yo participaba en los bailes. Estaban Tránsito y Nelson y el esposo. Entonces nosotros hacíamos presentaciones ahí. Delicioso, era delicioso. Y bailábamos. Hacían rifas y pasaba uno los fines de semana. Muy rico ahí. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Terminando por donde empecé el apartado, retomo esta idea del valor ecléctico para enlazar la dimensión afectiva de los objetos. Poder obtener un objeto, sigue significando para este *groove* un cambio en la forma de relación. Si para los abuelos y bisabuelos significó reunión, para los tíos y abuelos significó una manera de relación y entonces la categoría de valor se vuelve plástica y maleable. Un objeto es una marca de distinción respecto al valor económico, pero también es distintivo culturalmente en la medida en que es un conocimiento aplaudido. Aun así, el valor físico y un poco fetichista no le quita su valor emocional. Yo me pregunto ¿cuántas discusiones entre hermanos generó el tocar juntos?, ¿cuántas visitas fueron diferentes gracias a las castañuelas y el acordeón? Es claro que, en cualquier historia familiar, la historia de los objetos es casi que la historia de una especie de personalidades que tuvieron sus momentos de interacción en cada etapa como cualquiera de sus miembros. A continuación, ahondaré más en las relaciones a través de la música durante la década de 1970-1980.

### **4.3. La música como (des) encuentro**

A pesar de que todo sucedía en el hogar, y algunas veces en el colegio esto no dejaba de ser compartido con la familia y los amigos, en la adolescencia de mis tíos en la década de 1980, la casa se empezó a convertir en un lugar recordado por la música y conectado a esta emoción de la alegría y la felicidad.

Compré otro equipo de sonido que todavía existe. [...] con eso se humanizaban las fiestas y duramos toda la noche. Por ejemplo, oyendo seis discos que tenía que era lo único que teníamos aquí. Y si oía y le repetían. (Tobías Prieto Martínez. Pensionado. Esposo de Fanny).

Pero, así como todo empezó a cambiar en la casa también cambiaron las relaciones familiares “ya no era una visita como la de antes que era a ver cuidado usted cuidado. Cuando estamos hablando, los mayores, los menores se quedan calladitos no, ya no.” (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny). Las relaciones familiares basadas en la jerarquía de un respeto hacia los mayores se iban transformando, el miedo hacia el regaño se iba desvaneciendo, porque ya no había miedo, había orgullo por parte de los padres al ver a sus hijos compartiendo.

Cuando ya empezó eso de la guitarra, oiga, ya dice oigan, María Eugenia, vengan un momentico. Venga, que es que yo les conté que usted toca la guitarra y aquí Darío canta el Jaime también. Y todos cantan. Entonces vamos a cantar. Esa canción que usted se aprendió esa que usted se sabe, la única que se sabe, pero venga y cántela. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

Por lo tanto, las relaciones entre padres e hijos también se transformaban en cuanto al deber ser. La práctica musical fue, por tanto, el punto de emergencia de afectos diferentes. Si en el momento de la cocina, la comida, las tareas y demás actividades íntimas del hogar había afectos correspondientes a una forma de ser, a una norma moral proveniente de los manuales de urbanidad y comportamiento, la música a través de las emociones y afectos que generaba provocó un cambio casi invisible. Es decir, lo que se quería alcanzar a través de la norma moral, que era el respeto hacia los mayores y la buena convivencia entre la familia, no desaparecía con la participación de los más

jóvenes, y la música ocupaba ya no el lugar de “pegante social” sino el dinamizador de otras formas de relacionarse.

#### **4.3.1. El colegio que apreciaba la música colombiana**

En la década de 1970 casi todos los hijos estaban en la escuela, Tobías estaba en el trabajo y Fanny estaba en la casa con sus hijos menores, ya la música nunca faltaba. En Colombia había cambiado la visión del folklor y la música nacional, en la radio se dejaron de escuchar bambucos, y tangos, el bolero tomó aún más fuerza y generó una influencia proveniente de Toña la Negra (Vereda Tropical), Celina y Reutilio (San Lazaro, 1956) (La casa de Yagua, 1960), Celia Cruz y la sonora matancera (La sonora matancera, 1960) , se volvió cotidiano escuchar son y mambo, las músicas tropicales de Colombia dejaron de estar en los clubes para estar en la radio, “Pachito eché” (Tovar, 1949 [2015]) ya no sólo era furor nacional en las fiestas, era un clásico de la radio y las reuniones de las empresas, al igual que los éxitos de Guillermo Buitrago la música tropical, a pesar de haber nacido mucho antes alcanza su mayor influencia en los medios a finales de la década de 1960.

Cuando estaba la música, por ejemplo, cuando Martha nació, había un disco que le llamaba que decía y era Marta la reina que en mi mente soñaba[cantando] (Mesa, 1962 (1990) [2022]), yo le cantaba, yo enseñaba a bailar y ya bailaba así en la cunita y todo y así con todos. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Los fines de semana pasaban, y el radio no dejaba de sonar, a Tobías le empezó a gustar más la música, empezaba a ceder con los programas de música, sobre los demás, porque, además, a todos les terminaba gustando sentarse alrededor del radio a escuchar.

Había varias emisoras. Y entonces colocaban. Yo me acuerdo que mi mamá se ponía a planchar. Sí. Y ella colocaba la emisora y eran boleros, tangos toda esa música vieja. [...] pues es mi música, fue con la que crecí, con la que me formé. Es por lo que yo siento por lo que a mí me gusta (Martha Cecilia Prieto Monroy. Ama de Casa. Hija de Tobías y Fanny)

Lentamente, junto con la madurez de los hijos, el gusto empezó a cambiar, igual que en la radio, los boleros y los tangos empezaron a pintarse con otro tipo de nostalgia, y con esto me refiero a la nostalgia de los escuchas y no la nostalgia que los compositores le imprimían a sus canciones. Los géneros empiezan a tener seudónimos y subtítulos, *la música de los abuelos, la música de antaño, la música vieja, la música de mis padres, la música de la casa*. Mis tíos constantemente afirman estas expresiones y pareciera que la música perteneciera a ellos hasta cierto momento. No sé si perteneció a ellos hasta que crecieron y conocieron sus propios gustos, porque sucede igual con las fotografías. Pareciera que, en el caso de las fotografías de los álbumes de la familia, la foto fuera de pertenencia de quien sale en la foto, pero contradictoriamente la foto pertenece al dueño del álbum (materialmente hablando).

Entonces, cuando el presente se vuelve pasado deja de ser una experiencia para pasar a ser una representación, dichos seudónimos son eso, representaciones residuales de la experiencia. Una forma de entender cómo fluyen los afectos y los patrones de la experiencia de la escucha es con el concepto de polirritmia:

La polirritmia resulta siempre una contradicción, pero también la resistencia a esta contradicción, resistencia a una relación de fuerza y un eventual conflicto. Tal relación contradictoria puede definirse como la lucha entre dos tendencias: la tendencia a la homogeneización y la tendencia a la diversidad (Lefebvre, 2013, p. 99).

Sin embargo, esta polirritmia sucede de una forma más compleja a la que se refiere Lefebvre. Considero que la contradicción no es entre una dicotomía, no considero que la diversidad se enfrente a la homogenización, sino, al igual en una obra polirrítmica, se están dando patrones, melodías y propuestas diferentes que conviven sobre la misma base. Es decir, la diversidad aparece desde uno o varios puntos de fuga.

Convenientemente, mis abuelos encontraron un colegio para sus hijos donde se exigía mucho pero donde la música ocupaba un lugar importante. La profesora fundadora impartía un patriotismo especial, lo que más le gustaba a esta rectora era la poesía y la música. Los hijos encontraron en ese colegio un lugar cálido parecido al hogar,

tenía una profesora que le gustaba mucho enseñarnos canciones [...] Nos enseñaban a dramatizarlas a cantarlas. Y ya eso era lo que hacíamos allá. Ahí, pues, la verdad lo gozamos mucho. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

Pero la educación en la época no era fácil, aparte del repertorio de temas que había que memorizar era importante la disciplina y el *saber comportarse*. La llamada urbanidad proponía no sólo una forma de ser sino también una jerarquía y posicionamiento social en la vida privada de las personas en sus modos de vida particulares y cotidianos. El colegio era el lugar donde esto se aprendía con más firmeza y se vivía entre vicisitudes, donde nunca faltaba el cariño, pero tampoco faltaba la disciplina característica de la época.

Ellos tenían muy claro que el asumir el colegio con nosotros era parte importante de todo. Y ellos siempre estuvieron en el colegio. O sea, siempre colaboraron. Fueron parte de la asociación de padres del colegio y siempre cualquier cosa respetaban mucho lo que la rectoral y los profesores dijeran y para ellos era más importante, inclusive la

institución como institución que nosotros mismos. Pero colaboraban mucho y les gustaba mucho estar en todo lo que nosotros hacíamos. Nos hacían los disfraces, todo lo que pedían allá, eso, ellos lo hacían ellos. Si pedían una guitarra, miraban a ver cómo hacían con la guitarra. Si pedían para cantar algo o alguna presentación ahí estaban ellos, poniendo cuidado y prestando atención a todo. Y yo: tranquila señora rectora que nosotros vamos a hacer todo... todo. (María Eugenia Prieto Monroy. Docente. Hija de Tobías y Fanny).

#### **4.3.2. La fiesta en la casa de los Prieto**

nosotros éramos rumberos aquí era cada ocho días, cada 15 días, una rumba en la casa en la casa paterna.” (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

El siguiente punto es ese, la rumba, la fiesta. La casa tiene dos pisos, el segundo se convirtió un centro para invitar amigos del barrio a bailar y a pasar un buen rato, hasta el punto en que la casa se convirtió un sitio destacable en la memoria cartográfica de los vecinos:

No hemos sido ni compincheros ni a amigueros, pero [sí] parranderos, pero éramos parranderos. Decían: “ahí está en la casa de los Prieto, en balcones”, porque esto aquí le llaman balcones aquí en la casa paterna. Sí. Y eso la casa se llenaba de chicos y chicas. Sí. Y eran amigos del barrio, ni siquiera eran de aquí en la cuadra. (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

#### **Figura 19**

*Amigo de la familia bailando con otro hombre en la casa a finales de la década de 1970, atrás se ve Iván Darío. Álbum Familiar*



La rumba significó felicidad, y la felicidad era lo que caracterizaba a la familia desde el punto de vista de los vecinos. Lo que importaba era la *recocha*, pasar un buen rato, y al fin y al cabo ahí también se difuminaban varias relaciones normativas de la época. Mis abuelitos, al ser tan jóvenes, también bailaban, los hombres también

bailaban entre ellos, etc.

Uno podría creer que la creatividad a la hora de hacer una rumba o de escuchar música no tiene lugar. En el imaginario social se cree que la creatividad es sólo una virtud que pertenece al músico, pero lo que coloquialmente se dice *darse mañas* es algo que sucede en cualquier práctica musical.

existía la persona *al Capone*. Teníamos un amigo Pardo en esa época. él nos... él sabía los gustos de todos nosotros. Entonces él, él intercalaba los... era el que terminaba un disco y ponía al otro. (Martha Cecilia Prieto Monroy. Pensionada. Hija de Tobías y Fanny).

Y las prácticas de escucha también iban a otros lugares. Hacer amigos que fueran intérpretes se convirtió en una bola de nieve que terminó recopilando una familia de escuchas que pensaban que sólo disfrutaban, pero que también empezaban a producir cierta crítica desde sus propios pensamientos. Sin embargo, esto siempre fue desde el disfrute.



cuando fue la primera comunión, el cumpleaños de la niña de Alexander<sup>8</sup> dijo: ¿por qué no nos vamos y llevamos el acordeón? Y ahí estaban los muchachos. ¡Camine y vamos! Y nos fuimos allá. Nos conocimos cantando y bailando y todo eso. Delicioso. Y ahí fue cuando ya empezaron ellos a venir y nosotros a ir y todo bueno. [...] Porque allá iba uno era a escuchar música a conocer músicos, a conocer maestros de la música, porque conocimos mucha gente de la música allá. Entonces era muy diferente [...]. Y eso hicieron una presentación y vendían cassettes. Después otra vez, se hizo otra reunión con ellos para que vendiera a los compas, que ya veníamos compartir ya. Y nosotros les ayudamos mucho a ellos. Entonces por eso es que es la amistad. Fue, ha sido muy bonita. (Fanny Monroy Sánchez. Ama de casa. Esposa de Tobías).

Finalmente, la felicidad, los patrones de disfrute y de escucha, terminaron siendo no solo la forma en cómo se compartía en la casa, ya que el grupo de Los Patuma adquirieron el nombre de *los muchachos* en nuestra casa, y Armando y Carmenza iban a la casa a tocar, a practicar y a tocar guitarra, cucharas, guacharaca y molestar. Estos patrones de prácticas pasaron de la casa de mi familia a la casa de ellos, y a las casas de los hermanos de mi abuelita y mi abuelito. Tanto así que sabían que, si llegaban, llegaba una forma de disfrute y de compartir distinto y ameno.

---

<sup>8</sup> Alexander es un amigo de mi abuelito que se quedó una temporada a vivir en la casa.

## **5. Conclusiones y reflexiones finales**

Este trabajo inició con el objetivo de comprender una práctica musical que se presumía como desordenada. Hoy puedo decir que el conjunto de prácticas que convergen y emergen del fenómeno musical, no son un meollo distinto de entender, al contrario, son producto, representación y generador de rutinas y patrones enlazados en la cotidianidad. Considero que el aporte de mi trabajo de investigación se centra en tres temas principales que fueron abordados a través de los tres capítulos.

### **5.1. Música como amplificador de realidades micro sociales**

La oportunidad que tuve para poder acercarme a el caso de mi familia y poder incluir mis propios pensamientos, experiencias y memorias fue fructífera en cuanto a que pude acercarme a una perspectiva de la etnomusicología que permite reflexiones para las investigaciones en la actualidad. Sin embargo, también significó grandes retos metodológicos y epistemológicos.

En primer lugar, observar, participar y comprender en primera persona, teniendo en cuenta que soy parte del grupo familiar que investigué, fue un reto porque no me sentía cómoda en ningún momento de la investigación ya que nunca fue totalmente claro si estaba haciendo etnografía debido a las emociones, memorias y vínculos que ya existían en mi misma, con mi familia, antes de investigar. Un gran reto de la investigación, que también fue una fortaleza, fue encontrar en mí misma una gran cantidad de ejemplos e historias de las cuales podía escoger, lo problemático fue cuando tuve que ver desde los estudios culturales esas memorias y esas historias, tuve que verlas desde un nuevo lente, pero también tuve que cambiar la forma de contarlas,

puesto que mi familia y yo ya no solo estábamos contándole nuestras historias a unos amigos en la sala de la casa, solo estaba yo intentando entrecruzar múltiples relatos, desde diferentes puntos de vista, intentándolas comprender a través de los estudios culturales y al final construir un texto no solo comprensible, sino que se acercara lo más auténticamente posible a los afectos de nosotros.

Por otro lado, escoger entre una cantidad larga de memorias, no sólo mías sino también de mis familiares, significó un reto que no se encuentra en los manuales metodológicos. Así mismo, intentaba ser coherente constantemente con que lo que describía en el texto y que el lector tuviera a la mano las imágenes, canciones, sonidos y ejemplos suficientes para que entendiera lo que estoy narrando. Esto sin excluir las ideas que mi propia familia tenía respecto a sus prácticas, lo cual podía verse eclipsado por las teorías.

Junto con esto, había muchas voces alrededor mío, las cuales en muchos momentos fueron los motivantes y mi lugar seguro para seguir con la empresa de la maestría, aunque en un momento fueron las críticas que hicieron y los retos sobre cómo incluir tantas perspectivas las que hicieron que la exigencia subiera de nivel. Aún escucho a mis tíos, abuelos y primos preguntando si ya incluí x canción o cuando hablamos de ciertas canciones, o x fotos. Mi respuesta ante ellas es sincera y digo que no, porque la verdad es que son situaciones que no caben en estas páginas ya sea porque se sale de la lógica del texto o porque simplemente no me caben en el formato.

El siguiente reto es poder traducir los afectos familiares en un texto legible para los jurados de una maestría en Estudios Culturales. Mi intención era realizar un texto

que se sintiera legítimo para mi familia así algunos de ellos no la lean, pero lo suficientemente riguroso para una aprobación de los jurados. Tuve que seguir lo que yo sentía correcto para el modo de escritura escogido, ya no con las voces alrededor, sino con el silencio de la soledad. En este sentido la experiencia del director fue indispensable, al ser una especie de brújula, motivador y polo a tierra de este trabajo.

Teniendo estos retos en cuenta rescato el poder que tiene la música para ensamblar redes, pero también para ser un amplificador de la vida privada y de cualquier realidad en escala micro social. Si pudiéramos observar los patrones y rutinas de una orquesta sinfónica estoy segura que el ensamblaje que presento puede ser útil para su comprensión.

Los retos y fortalezas que describí anteriormente fueron abarcados por los Estudios Culturales y por la interdisciplinariedad, para mí, como socióloga, el proceso se basó en salir constantemente de mi marco epistemológico; se sintió como un alivio encontrar la posibilidad de salir de la sociología sin dejar de conversar con ella, ya que las nuevas perspectivas que tuve al tomar los estudios culturales como perspectiva fueron un ejercicio reconfortante, hablando académicamente.

## **5.2. Sugerencias sobre las prácticas musicales afectivas**

Continuando con el punto anterior, sigo afirmando la importancia de proponer el ensamblaje de prácticas musicales afectivas, ya que es una categoría que me permitió dos logros, uno metodológico y el otro epistemológico. En primer lugar, es un concepto que permite al investigador relacionarse con las prácticas que pretende comprender y también permite investigar sus propias realidades. Wetherell plantea una base que no

sólo es rigurosa sino también un lugar seguro para el investigador que se emociona con las prácticas que investiga. En segundo lugar, como lo he repetido varias veces, la música debería estar incluida no como fenómeno artificial producto del ser humano, sino como parte de unos fenómenos sonoros que provienen de diferentes agencias y por lo tanto pueden ser un producto netamente relacional. Esto significaría que es importante re ensamblar socialmente la música, la comprensión de sus materialidades y la comprensión de su poder de resonancia, pues no es simplemente un evento físico o un evento cultural; no es un evento de las instituciones como tampoco pertenece solamente a lo íntimo y lo privado.

Por otro lado quiero establecer que a partir de los dos resultados principales de este trabajo (la historia musical familiar y la comprensión de las prácticas musicales afectivas) se creó una red de avances y proyecciones a los estudios culturales y los estudios de la música. En primer lugar, construir la historia musical familiar permite entender que la música es un espacio y una categoría familiar que puede utilizarse como perspectiva para entender otro tipo de relaciones o darle respuestas a preguntas que son difícil de aclarar a partir de categorías como la religión, la política, el género y lo sociológico, la música me permitió encontrar redes donde creía que no lo había, otras formas de ver la jerarquía familiar y aún más importante entender como mi familia se vinculaba y se sentía ante estas categorías en la práctica musical, diferente a los estudios donde la música se reverenciaba ante lo social.

Por otro lado, hablar de prácticas musicales afectivas me obligó a encontrar otras formas de hacerme entender, lo cual fue bastante divertido poder interponer las analogías, imágenes sonoras y metáforas que han sido parte de conversaciones con

colegas y amigos. De una forma personal puedo decir que por fin pude relacionarme académicamente con la música como me suelo relacionar con ella en todos los demás espacios de mi vida, y puedo considerar esto un logro al poder acercarme a una coherencia personal – académica, difundir esa dicotomía y poder haber interiorizado emociones en la academia sin alejarme del rigo académico.

Por estas razones considero que este trabajo puede resultar al lector una resolución cuando se encuentra emocionalmente inmiscuido en su propio estudio, lo cual al final considero que fue la principal razón por la que fue tan necesario hacer el ensamblaje teórico de las prácticas musicales afectivas y la acción estética, física y cultural de resonar; a pesar de que ya existen tantos conceptos considero que este le permite al investigador retomar sus propias emociones y escribirlas y enlazarlas con el análisis de los estudios culturales, también permite salir de la dicotomía de lo subjetivo y lo objetivo y entender que las emociones y los conocimientos hacen parte de las prácticas y son completamente inseparables.

### **5.3. Música de la vida cotidiana**

La vida cotidiana no está completamente a merced de lo musical y viceversa, pero poder concentrarse en la música puede permitir completar el panorama de lo que entendemos como vida cotidiana. Siguiendo un camino parecido a Lefebvre,

considero que los fenómenos sonoros –entre ellos los musicales- pueden ser una vía que facilite encontrar rutinas, patrones y discontinuidades; basta con preguntarse ¿cuál es el primer sonido que sucede en el día en una casa?, ¿cuál es último sonido cuando todos en la casa van a dormir?, ¿qué sonidos nos acompañan en el día? ¿a qué

espacios pertenecen ciertos tipos de música?, ¿qué palabras que son alusivas a rutinas cotidianas utilizamos para titular nuestras *playlist*? Por estas preguntas es importante observar qué pistas nos da la música y el sonido de la vida cotidiana, pero también de cómo la vida cotidiana es emergencia de músicas y sonidos.

## 6. Bibliografía

- Angulo, A. (2019). *La difusión de la música alternativa en la comunidad virtual*. Universidad Andina Simón Bolívar.
- Bieletto-Bueno, N. (2019). Regímenes aurales a través de la escucha musical: ideologías e instituciones en el siglo XXI. *El Oído Pensante*, 111–134.
- Blacking, J. (2014). ¿Qué tan musical es el hombre? *Desacatos. Revista de Ciencias Sociales*, 12. <https://doi.org/10.29340/12.1129>
- Burgos Herrera, A. (2006). *Música del pueblo pueblo* (Editorial Lealon).
- Candela, J. M. A. (2022). Las redes coreomusicales. Una propuesta metodológica para el estudio de las relaciones entre música y danza. *Revista Musical Chilena*, 79–105.
- Castellanos Camacho, N. (2014). ¿Cómo escuchamos? In *Una nueva música, una nueva escucha: Tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea*. (U.Javeriana, pp. 17–40).
- Castellanos Camacho, N. (2020). *Una nueva música, una nueva escucha : tiempo, espacio y escucha en la música contemporánea* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.16418>
- De Certau, M., & Giard, L. (1999). *La Invencion de lo Cotidiano, 2: Habitar, Cocinar: Vol. II*.
- García Castilla, J. D. (2017). “Musicología musical”: la música y el sonido como medios de investigación crítica. *El Oído Pensante*, 5(1).
- García, M. A. (2017). Encuentro en el laboratorio: la teoría del actor-red y la escena musical pilagá. *Encuentro En El Laboratorio: La Teoría Del Actor-Red y La Escena Musical Pilagá*, 34(1).
- Guber, R. (2012). La etnografía. Método, campo y reflexividad. In *Angewandte Chemie International Edition* (Vol. 6, Issue 11).
- Highmore, B. (2002). Everyday Life and Cultural Theory. In *Everyday Life and Cultural Theory*. <https://doi.org/10.4324/9780203464229>
- Hoggart, R. (2013). *La cultura obrera en la sociedad de masas* (Siglo XXI editores).
- Jáuregui Sarmiento, D. (2021, May 21). *¿Qué significa la palabra “chisga”?* RTVC.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social. Una introducción a la teoría del actor-red* (Manantial).
- Law, J. (2004). After method: Mess in social science research. In *After Method: Mess in Social Science Research*. <https://doi.org/10.4324/9780203481141>
- Lefebvre, H. (2013). Rhythmanalysis. In *Rhythmanalysis*. <https://doi.org/10.5040/9781350284838>
- Marcos Carretero, M. del M. (2021). Ruido hoy, consideraciones respecto de su posicionamiento como categoría estética. In *Estéticas del silencio y el ruido* (Infinita, pp. 102–125).



- Messina, M. (1949). Técnica arquitectónica y urbanística de las escaleras. *Revista Nacional de Arquitectura*, 88, 149–160.
- Miñana Blasco, C. (2000). Entre el folklore y la etnomusicología. *Revista AContratiempo*, 11, 36–49.
- Nancy, J.-L. (2007). *A la escucha* (Amorrortu).
- Ochoa Gautier, A. M. (2014). *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth Century Colombia*. (Duke University).
- Predraza, G. Z. (2008). La tenaz suramericana. In S. Castro-Gómez & E. Restrepo (Eds.), *Genealogías de la colombianidad. Formaciones discursivas y tecnologías de gobierno en los siglos XIX y XX* (Universidad Javeriana, pp. 172–203).
- Rosales Peña Alfaro, C. A. (2021). El ruido: de contaminación a elemento artístico. In *Estéticas del silencio y el ruido* (Infinita, pp. 89–101).
- Salazar Arenas, Ó. I. (2021). *Andar por la ciudad. Movilidades cotidianas y espacio urbano en Bogotá y Barranquilla 1950-1970* (UNAL & ACIUR).
- Santamaría-Delgado, C. (2014). *Vitrolas, rocolas y radioteatros : hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950* (Universidad Javeriana).
- Schafer, M. (2004). *El rinoceronte en el aula* (Ricordi americana).
- Sevilla, J. (2017, September 12). *Los rangos de la percepción*. Cuaderno de Cultura Científica.
- Varón Castiblanco, D. C. (2020). *La vida es mejor con audífonos. Análisis de las prácticas de escucha ligadas al uso de la tecnología en el transporte público de Bogotá* [Pontificia Universidad Javeriana]. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.10554.13466>
- Wetherell, M. (2012). Affect and emotion: A new social science understanding. In *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. <https://doi.org/10.4135/9781446250945>