

JENNIFER RIVERA

[Y OTROS]



Foto: Cortesía del autor.

CARRANGA, VÍNCULO Y
SABORCITO: LECCIONES
CARRANGUERAS DE UNA
ESTADÍA POR EL ECUADOR

Edosonía, n° 06, marzo, p. 53-65. Quito,
2026.

CARRANGA, VÍNCULO Y SABORCITO: LECCIONES CARRANGUERAS DE UNA ESTADÍA POR EL ECUADOR¹

JENNIFER ANDREA RIVERA ZAMBRANO²

FABRIZIO PINEDA REPIZO³

MAURICIO RIVERA ABRIL⁴

Resumen

Este artículo de reflexión es resultado de la estadía de investigación que la investigadora principal pudo realizar en la Carrera de Artes Musicales en la Universidad Central del Ecuador. El texto plantea la necesidad de reconocer el saber oral transmitido desde la cotidianidad familiar cundiboyacence en los procesos de aprendizaje en las músicas tradicionales campesinas, con especial énfasis en la música carranguera. Se reconocen tres elementos fundamentales: el vínculo con la tradición familiar que se revela como una forma de socialización a través de la música, la identidad del “sabor” como un rasgo de la interpretación musical y la defensa del vínculo con el territorio como un llamado a la soberanía cultural.

Palabras claves

Música carranguera, territorio, educación musical, soberanía cultural.

Abstract

This reflective article is the result of the research stay that the principal investigator was able to carry out in the Music Arts Department at the Central University of Ecuador. The text argues for the need to recognize the oral knowledge transmitted from the daily lives of families in the Cundinamarca and Boyacá regions in the learning processes of traditional rural music, with special emphasis on carranguera music. Three fundamental elements are identified: the link with family tradition, which is revealed as a form of socialization through music; the identity of “flavor” as a characteristic of musical interpretation; and the defense of the connection to the territory as a call to cultural sovereignty.

Keywords

Carranguera music, territory, music education, cultural sovereignty.

Introducción

Son las 10:00 de la mañana y los rayos del sol se reflejan en la cabeza de “mamá Glo”, mi abuela, quien bajo el marco de la puerta de su habitación, que da al patio interior de una casa colonial, da unos rasgueos al tiple. Yo, una niña de 6 años, ve desde adentro cómo circula la luz y escucho su tonada con alegría.

En la sala, una grabadora casetera con botones rectangulares grandes y uno naranja, graba la interpretación de canciones colombianas. La abuela Gloria Abril, su hermano y su

1 Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación Memorias carrangueras. Tradición musical y cultura, adscrito a la línea Comunidades, saberes y poder del área de investigación Cultura y Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Externado de Colombia.

2 Docente de tiempo completo del Programa de Filosofía, investigadora en el Área de Cultura y Sociedad Facultad de Ciencias Sociales y Humanas, Universidad Externado de Colombia. Candidata a Doctora en el Doctorado en Estudios Sociales de la Universidad Externado de Colombia. jennifer.rivera@uexternado.edu.co

3 Docente de tiempo completo en la Maestría Arte, educación y Cultura. Universidad Pedagógica Nacional de Colombia. Doctor en Arte y Arquitectura. Universidad Nacional de Colombia afpinedar@upn.edu.co

4 Director de la Escuela de formación de músicas populares, Casa de la Cultura Luis Antonio Orjuela. Municipio de Nemocón Cundinamarca, Colombia. Licenciado en Educación Artística. Universidad del Tolima. hansmau77@gmail.com casadelacultura@nemocon-cundinamarca.gov.co



Fotografía de la abuela de Jennifer Rivera. Colombia, 1950. Cortesía de la autora.

hijo menor, Mauricio, ensayan los ritmos de *bambucos*, *pasillos* y *torbellinos*, transmitidos voz a voz, de generación en generación y por la radio: interpretan *Esteros del camajuan*, *La loca margarita*, *La gata golosa*, etc. Se escuchan uno al otro, conversan, se ríen y repiten. La abuela dice: “¡umm, umm, eeee, vea, es así!”.

En el ejercicio de ensayo y error interpretaron músicas cotidianamente, mientras mi prima y yo jugábamos al ritmo de *Las Diabluras* de Jorge Velosa, saltando y correteando alrededor de los sofás. Este recuerdo connota una memoria entrañable, no solo de mi propia infancia, sino de la historia de la vida familiar. Hoy, a sus pasados 94 años, mi abuela ya no toca, su hermano ya no está con nosotr@s y su hijo ha procurado pasar su amor por la música colombiana a sus 4 hij@s. No solo se trató de aprender a tocar el instrumento, sino de dar continuidad a un amor, un sentir, una memoria y un legado.

La abuelita aprendió de su padre a tocar el tiple colombiano y con ello aprendió de un legado de su tierra y sus costumbres, de las anécdotas y valores culturales que cada canción transmite y también de la importancia, el goce, el albur que ronda la oportunidad de hacer de la vida un festejo permanente. Asimismo, la abuela quiso que sus hij@s recibieran esta axiología. Si bien solo uno de tres se animó a ser un intérprete comprometido y virtuoso del requinto, su hija y su otro hijo crecieron entre la misma música, asistieron a los mismos eventos, participaron de los mismos acontecimientos del pueblo y atendieron las mismas alegrías y mensajes con los ritmos y silencios.

Un panorama así no es difícil de encontrar, habida cuenta de las diferencias, en diversas familias de las zonas rurales de Cundinamarca y Boyacá. La vida misma es la que marca las oportunidades de tocar y cantar, son los vínculos familiares los que, en

muchos casos, constituyen el campo nutricional de consolidación y transmisión del saber musical. Por supuesto, los espacios de enseñanza municipales son esenciales para que los y las más jóvenes tengan oportunidad de acercarse a los instrumentos. Sin embargo, estos últimos son recientes con relación a la experiencia descrita arriba. Justo las experiencias familiares han marcado en el pasado lejano y en el reciente, tanto para quienes se terminan dedicando a la música como para quienes no, un acercamiento a la sensibilidad musical, al saber y a la cultura regional, a la vez que establecen posibilidades de unión y construcción del tejido social, todo ello en torno a la música.

Si lo anterior tiene resonancia, el asunto se hace álgido, pues entonces comprender cómo funciona la relación entre músicas, saberes, educación musical y familia no es un asunto menor, sino que es base para entender las relaciones entre la reproducción social, la memoria y el territorio. Por ello podemos preguntarnos ¿cómo es posible que la música llegue a establecerse como un vector constitutivo de la identidad y la soberanía sobre el propio territorio? Soberanía justamente es un concepto necesario al estudio musical, en tanto es aquel que da cuenta de la libertad de un pueblo para salvaguardar su libertad de expresión, sus costumbres y sus valores. Para que aquello que alimenta su sentir pueda seguir siendo fruto de la propia inventiva y tradición -esta, como producción dinámica. Allí se vislumbra el vínculo que deseamos anotar brevemente en estas páginas entre la educación musical y el campo familiar: el saber y el sentir musical heredado y transmitido desde el campo familiar no solo es relevante para la continuidad del repertorio musical, sino que es fundamental para la soberanía cultural y la gobernanza de los pueblos. Difícilmente podremos desarrollar lo que se acaba de leer en el alcance de la presente reflexión y se trata más de una hipótesis que ha surgido del cariño que Ecuador ha mostrado a la investigadora principal por sus tradiciones musicales. Lo que sigue a continuación son algunos puntos que podrían obtener un mayor desarrollo en el proceso de investigación.

Entre técnica y vínculo

Colombia es un caso a destacar de diversidad de tradiciones, pero también, y tristemente, de conflictos. La música no es la excepción. Paralelamente a la música de piano y los instrumentos de cuerdas frotadas, que entre zarzuelas y piezas barrocas y clásicas eran valoradas por las clases pudientes de la sociedad capitalina de la primera mitad de siglo XX, las músicas campesinas y populares fueron vistas como reprochables y vulgares, justamente por emerger del vulgo, la mixtura y la tierra (Wade, 2023). Hubo incluso voces que exigían la exclusión de estas músicas del panorama nacional.

Sin embargo, las familias campesinas labriegas, artesanas, pescadoras, etc., que se desplazaron por todo el territorio nacional fueron llevando experiencias y sonoridades de un lado para otro, haciendo fiestas en mitad de sus arraigos y desarraigos, preservando memorias y sentires. En todo ello, la música jugó un papel central, pues la creatividad e inventiva popular ha conjugado en las prácticas musicales tanto la comunicación de experiencias compartidas que juglares, cantaores y cantaoras compartían en sus andanzas a través de sus letras, como la consolidación y perfeccionamiento de formatos, estilos y géneros musicales. Entre encuentros y parrandas, se abrieron distinciones y se afinaron

virtudes. Las personas se unían para cantar y tocar y así generar un vínculo social en torno a la música.

No sería extraño que ese vínculo hallara cimiento en el centro del encuentro familiar. Canciones se recordaban y se incorporaban a la rutina familiar. Se hicieron costumbre, se hicieron ambiente y más aún se hicieron signo del lugar de vida de las familias: el vallenato para el caribe, el joropo para el llano, la guasca para la zona cafetera, la carrilera y la carranga para el campo cundiboyacence. Ciertamente la radio fue uno de los móviles de difusión más importantes desde la segunda mitad del siglo XX. Pero fue en muchos casos la experiencia cotidiana familiar en torno a la música la que constituyó la posibilidad del vínculo entre las personas mientras la inexistencia de la electricidad daba el tiempo a los encuentros de las tardes para reunir a las familias después del trabajo.

Como ya mencionamos arriba, no se trataba solamente de tocar, sino de un estar juntos que es mediado por el estar (casi que jugando) con los instrumentos y unas pedagogías familiares de enseñanza de la música como valor imprescindible. En el caso de Nemocón, dice el maestro Mauricio, el abuelo, después de la jornada de siembra, llegaba a su casa y descolgaba el tiple de la pared y descargaba tonadas que atraían a los demás miembros de la familia, quienes se sentaban a escucharle e incorporar un nuevo instrumento. El instrumento que llegaba, así como la persona misma, debía adecuarse a la ocasión afinando al tono en curso. Una afinación en la que tanto tiple como requinto quedaban iguales. La limpieza de las notas era la clave del bambuco, el torbellino, o el merengue. Rozar la pierna o pisar fuerte o suave se usaba para indicar los cambios del acorde. El requinto se aprendía después de aprender a acompañar. La clave era aprender a estar juntos, la afinación era una sincronización de sonidos y sentires, de vínculos en el acto de tocar.

De hecho, el momento de la afinación es un ejemplo que, aunque puede parecer anodino, es sumamente esclarecedor. Ese abuelo, esa abuela que invita a su familia a cantar y tocar, antes invita a afinar. No se trata solo del propio instrumento. Es una época y un contexto en el que en muchas ocasiones no se contaba con un teclado o un afinador para garantizar la “nota correcta”. No existía la nota correcta, sino **la sincronía de lo sonoro**, la armonización de los participantes, el estar juntos en un mismo registro y de una manera tal que el encuentro musical fuera posible. Lo correcto no era más que eso y eso era suficiente para tocar una buena carranga o rumba. Carol Mora, tiplista y requintista de *El Son del Frailejón*, una de las nuevas agrupaciones femeninas en la carranga, recuerda ese momento junto a su abuelo, su primer maestro de tiple en la entrada de su casa rural, como un instante entrañable que avivó su cariño por la música carranguera, pues justo desde ese momento se sentía cerca de su abuelo y de su tierra.

El saborcito

Mi abuela ha tenido sus molestias con varios grupos de música andina colombiana y carranguera. Había algo que no le gustaba en su forma de interpretar, demasiado rápido, poco sentido. El golpe del merengue carranguero era un “chicuchicun”, parejo, alegre y

sabroso. Ponía cara de enojo cuando se perdía el sabor del acompañamiento, pues, decía, así las melodías del requinto no pueden “llorar”. Por eso, bajo la vigilia de la abuela, su hermano y su hijo montaron su propio grupo, *Sentimiento carranguero*. Para mí, las versiones alegres, dulces y emblemáticas de *Sentimiento carranguero* fueron las que realmente conocí de la carranga, incluso antes de tener noticia del maestro Velosa. Las mismas que tocaban en el pueblo y en ferias y fiestas de los alrededores.

El maestro Mauricio nos dice que recuerda también a la abuela enseñándole en las tardes de sol en la sala de la casa a tocar las “escalitas” en el requinto (intervalos de tercera mayor entre primer y segundo o segundo y tercer grupo de cuerdas que se ajustaban al tono de cada canción). Como revela la experiencia de la mayoría de los músicos empíricos de la música colombiana, las escalitas no son un mero asunto tonal, sino que son el corazón de la versatilidad en la interpretación del requinto. Si el tiple marca el acompañamiento de una canción en un tono, una posición del acorde dominante, el requinto ajusta la escalita al son que le ponga el tiple (aunque puede pasar al contrario). En ocasiones, el encuentro entre un académico y un maestro “empírico” de la música carranguera llevaba a que el segundo pudiera tocar la pieza por cualquier escala, mientras que eso era un reto para el primero. Pero lo importante aquí, nuevamente, es que el saber musical se adapta al encuentro, al “por dónde le hacemos” y lo importante es a qué llega: sea cual sea el resultado, la interpretación de la canción debería guardar su saborcito.

El caso aquí no es establecer un juicio de valor entre la profesionalización y el saber popular, sino destacar la vivencia social y cultural. En Colombia, el tiple y el requinto han entrado en procesos de educación musical, ya en el ámbito no formal con la red de escuelas de música ganando también un lugar las músicas campesinas, la academia Luis A Calvo o ya en el ámbito formal universitario, particularmente en el caso de la ASAB. Y como todo inicio, ello ha traído consigo sus propios dilemas. ¿Cómo enseñar un instrumento marcado por el saborcito cuando no existe un método que capture el saborcito?

En el último par de décadas del siglo pasado se publicaron varias cartillas para el estudio del tiple, pero ninguno con suficiente aprobación o apertura; en parte porque dedicaba mayor énfasis a un género. En el *bambuco*, en el caso de Pérez (1993), en parte porque priorizaba esquemas que no daban espacio a la improvisación, o en parte porque aplicaban una traslación de los métodos de guitarra clásica al tiple que terminaba entorpeciendo su función colectiva como menciona el Maestro Santafé (2024). Al mismo tiempo que se ha perdido el poder de la improvisación, el maestro Ricardo Martínez (2022), en su tesis de maestría, nos muestra un viaje en el que él como guitarrista clásico debe recomponerse para lograr integrarse en el **convite** familiar de los barrios periféricos de Bogotá y del municipio de Suesca. Su sentimiento de frustración resultó un motivo para reconfigurar su práctica musical y educativa.

Por otra parte, recientemente los vibratos propios del llorar del requinto, como esa voz extraordinaria que le caracteriza a este palito, a menudo han ido desapareciendo con la digitación sobrecargada, tal y como se reclama por la audiencia en las últimas versiones

del festival Rey del Requito. Encuentros y desencuentros han abierto varias reflexiones y posibilidades, una de ellas es la apertura al tiple solista, hoy representado por importantes maestros como el Luis “El Negro” Parra y Oriol Caro; otra, la incorporación de lo melódico en la interpretación del tiple con maestros como Pedro Nel Martínez; y finalmente, la recuperación de los saberes tradicionales en la interpretación y su implementación en tríos de cuerdas y agrupaciones carrangueras emergentes, que han procurado combinar una formación musical profesional con las herencias, buscando nuevas expresiones del saborcito, como con los *Carrangomelos*, los *Rolling Ruanas*, *El Son del Frailejón* y *Monte Violeta*, entre otros.

En estos casos, el saborcito aparece como una defensa de la sonoridad de estos instrumentos frente al exceso de la destreza. Pero la disputa no es clara, pues, los maestros y maestras reconocen la importancia de la destreza, pero a su vez no pueden aceptar la desaparición del saborcito y la improvisación. Lo cierto es que el saborcito es un signo de identidad cultural transmitido en la interpretación de los instrumentos y que preocupaba en la transmisión familiar. Y este aspecto es más inclusivo de lo que se puede apreciar: si bien la interpretación de los instrumentos es el medio, el efecto, esto es, la identificación de este signo, no depende solo del oído de los artistas, sino también de la **audiencia**. Es el efecto *Heredero*, como dice este artista; el éxito está en cómo la gente canta sus canciones. *Heredero* mantiene los instrumentos base del formato carranguero, pero incluye el bajo, la percusión y algunos instrumentos de la música caribeña. El resultado es una carranga festiva y coqueta de aires santandereanos que ha puesto a bailar al país. Aunque para muchos tal incorporación se sale del formato, la verdad es que el saborcito se mantiene y la audiencia lo valida. El efecto *Heredero* ha puesto de moda la carranga otra vez y ha unificado un gusto y sentir por su poética y alegría. Así, el saborcito se muestra como un signo que unifica la propuesta musical con la tradición del género y la recepción que la valida y la disfruta. Es el propio sentir de la audiencia el que se ratifica y legitima en su respuesta.

Herencias quiteñas y educación

El maestro Julio Andrade, ejecutante de guitarra quiteña, indica que su acercamiento a la música fue por su familia. Su padre tocaba bandola y se reunía con sus hermanos cada semana a tocar música de fiesta. Para él, el aprendizaje ocurrió viendo a sus mayores tocar de manera aficionada. Resulta muy interesante que su padre haya sido de Cotacachi, pues, para él, en esta ciudad manejaban repertorios muy antiguos, además de ser una ciudad activa de compositores y músicos populares. Al ver tocar a sus tíos sintió que era fácil y que lo podía imitar. Esta posibilidad del ver y el imitar le encamina a tocar la música ecuatoriana.

Yo no me adaptaba fácilmente a la enseñanza militar (se ríe) (...) la enseñanza clásica, no sé por qué razón; la música ha estado conectada con la enseñanza un poco militar, es de una obediencia así jerárquica, y a mí me llamaron mucho la atención, y en cambio a mí me ha gustado mucho las relaciones horizontales. Yo con mis alumnos siempre he sido una persona absolutamente horizontal; es un riesgo, lo reconozco, pero he corrido ese riesgo y no me arrepiento porque he encontrado en



El guitarrista Julio Andrade Acurio. Quito, 2020. Foto: Cortesía de Julio Andrade.

seguida sintonía. Me alegro de haber hecho eso. Por eso yo no encajaba en el sistema educativo típico, que hay unas relaciones verticales y no podía con eso. De ahí que mi aprendizaje siempre haya sido oral, estar en contacto con gente que guardaba los conocimientos de la música desde la oralidad. Ese ha sido mi contacto con la música (...) siempre he sido músico popular (entrevista a Julio Andrade, Quito, enero, 2026).

El maestro comenta que la rigidez le impedía disfrutar la música, y que la música permite disfrutar, pero que hay formas de enseñanza que limitan la posibilidad del disfrute. Al mismo tiempo, valora la enseñanza de las músicas populares en la Universidad. Es así que, al maestro, menciona, le buscaban porque tenía conocimientos de la oralidad, el lenguaje de la música popular, los repertorios ecuatorianos:

...los conocía perfectamente, sabía quizás esos detalles que no muchos ya conocen, que se han ido diluyendo ... las características, los colores de este lenguaje, cómo diría, rasgos identitarios. Nuestras músicas tienen su manera de sonar, ya de una provincia a otra no más, peor de país a otro. Entonces yo he estado en contacto con un poco de gente de la música de raíz bien profunda, (...) de hecho la música me ha cautivado cuando he encontrado una conexión directa con la gente (...) me gusta que haya esa conexión con los pueblos. (entrevista a Julio Andrade)

El maestro ha hecho un gran trabajo de traducción de la música con la memoria oral de las músicas ecuatorianas que solo eran cantadas y este plus lo aporta en sus asignaturas. El trabajo con los portadores de saberes le permitió entender otras maneras de interpretar los repertorios ecuatorianos, un estilo mucho más autóctono del que él conocía, como indica en una anécdota de infancia en la que le invitan a una fiesta familiar:

...no me moví toda la noche viendo como él tocaba, este maestro antiguo tocaba con plectro y esto me llamó mucho la atención, como le daba otro carácter a todo lo que él tocaba. Ahí hice un *break*,

dejé de usar la técnica clásica, yo decía no me conmueve la técnica clásica como me conmovía este viejito ahí tocando en la casa de un amigo. Entonces me busqué la púa y ya no la volví a soltar. Este viejito es un personaje clave en la música y en la cultura quiteña; él ya murió en el 2012.

Respecto a la temática de la afinación que ya hemos mencionado arriba indica que:

En cuanto a la afinación, pasaron algunos años, yo le iba a visitar en la casa de él y a tocar, esto, tú sabes, es tocando como se aprende. Entonces ahí hubo una invitación a un concierto de guitarristas, me pidió a que le acompañe. Este veterano era no vidente y tenía un oído increíble y eso era un tesoro que él tenía. Entonces todos los otros guitarristas de otros países, hacían fila para que él les dé afinando la guitarra. ¡Sí! Él tenía como cuatro, cinco guitarristas para que él les dé afinando. Tenía una oreja, pero impresionante. Así es que esa anécdota me acordé hoy también en cuanto a las afinaciones. Pero él afinaba un poquito más alto, no sé, ahora que ya tenemos los afinadores yo creo que él estaba en 4,42 si es que le hubiésemos puesto un afinador. (entrevista a Julio Andrade).

Toda su familia emigró en los años 1950, el maestro nació en Quito y se vinculó a un proyecto formal que requirió de aprendizajes más académicos de la música. Pero lo que queda claro es que él aprendió a tocar con mayores los repertorios ecuatorianos desde el aprendizaje de la mirada y la oralidad. Varios de sus estudiantes le reconocen su saber:

... a pesar de que tiene esta oralidad, el maestro Julio le dio una nueva voz a la guitarra ecuatoriana. Hablando de la guitarra popular, él le ha hecho aportes vitales. Él tiene una propia voz, una propia impronta, tiene una propia forma de hablar en la guitarra ecuatoriana, y tú le escuchas y tiene elementos del *jazz*, de la guitarra clásica, técnicas de orquestación, usa contrapuntos, en los arreglos, sonidos, tímbricas, un montón de aspectos que son generales de la guitarra general, pero no ha perdido la esencia popular, entonces tú puedes escuchar que él toca un albazo y hace contrapuntos, usa muchas dinámicas tímbricas que se usa en la guitarra clásica, una armonía más contemporánea, sin que deje de sonar a lo popular, sin solo sonar o solo a *jazz* o a lo clásico, a eso me refiero, él tiene una impronta para fraguar un nuevo lenguaje, una nueva forma de articular la guitarra ecuatoriana". (entrevista a Paul Marcillo. Quito, enero, 2026).

...el Julito decía que cuando era niño, según él, él ya sabía tocar, 15 años, como todo pelado así presuntuoso, y un amigo lo invita a una fiesta de la familia, y en esa época la gente tocaba, antes en Quito tocaban, los abuelos de acá tocaban la guitarra o el bandolín, eso era muy común, ahora ya no se toca casi, pero antes eso era normal, o sea la gente tocaba a pesar de tener otros trabajos y otros oficios, la gente tocaba, por eso las estudiantinas y todo, era una cultura bien bohemia. Él dice que va a la fiesta, y le ve al Segundo Guña y ahí se da cuenta de que él no sabía tocar (jajajaja), es que tocaba de una forma dice. Y la verdad es que yo le vi al Segundo Guña cuando estaba mayor (...) era increíble. Güañita tenía una técnica bien particular, ahí yo caché, dije, no somos nada, él era invidente y era como de los guitarristas vivos más importantes. (entrevista a Paul Marcillo).

Algunos maestros hoy reconocen que no tuvieron la posibilidad de tocar músicas

más populares y estudiaron por sí mismos las armonías menores de las músicas tradicionales. Los maestros Barreiro y Marcillo entienden que es muy valioso que se estudie la música tradicional ecuatoriana desde su originalidad, como objeto de estudio válido en la Universidad, de manera que la apuesta de la Universidad es imprescindible, pues, validar a un marimbero de los colorados, tener el espacio a personas de tradición oral se vuelve inclusivo. De manera que se pone en importancia hacer reales esos ejes de tradición oral que solo suceden en la convivencia, en las mimesis de estar en comunidad, en los pueblos, la academia sí debería tratar de validar que el conocimiento de tradición oral sea igual de respetado que el pensamiento académico. La carrera de artes musicales se propone que tengan la misma importancia las cosmovisiones y el tocar las músicas para que los estudiantes tengan la posibilidad de contar con esa herramienta como parte de su cultura y que a futuro tengan la posibilidad de incluirlo en sus apuestas estéticas.

Edgar sabe, cuando estudiamos guitarra yo no podía tocar música ecuatoriana, no podíamos, de inicio no teníamos esa cercanía con la música ecuatoriana, nos tocó aprender por impulso, mis alumnos de la Central toditos te acompañan, saben los temas, te pueden acompañar de oreja música ecuatoriana (...) claro y eso es una lucha decolonial y es un logro que la U pueda hacer eso, porque antes para estudiar cualquier músico aquí, incluido los compadres de la Mala Maña teníamos que endeudarnos de una universidad privada para poder acceder, cachas, o como en el conservatorio, te dicen examen de lectura a primera vista, examen de entrenamiento auditivo, pero los demás conocimientos, de lo popular no eran validados. A mí me tocó estudiar bastante para poder aprender ritmos que son muy complejos como el alza, que son ritmos más sincopados, son difíciles, pero mis alumnos de guitarra clásica, toditos saben música popular, eso es lindazo (...) muchos profes no tuvieron oportunidad de estudiar música ecuatoriana, pero tuvieron que aprender de manera personal los albazos, los yumbos, aprender la parte rítmica y armónica por cuenta propia cuenta. (conversación con Barreiro, Marcillo y Granda. Quito, enero, 2026).

Y es que, como plantea el maestro Julio Andrade:

El músico popular aprende de alguien, aprende de una herencia que viene detrás de sí. En mi caso yo pude aprender de mayores, de gente super ancianita que resultó ser la custodia de unos lenguajes y repertorios que fueron despreciados por la educación más formal, por los conservatorios y demás. Esa es la diferencia entre lo oral y lo formal, lo formal está en los libros, en la academia, pero la música popular, al menos antes, ahora ya empieza a estar, antes no había donde encontrarla, sino que había que buscar a las personas que te pueden acercar a sus saberes. Entonces ese fue mi caminar por los saberes, con las personas, de contacto oral, ahí aprendí algunas cosas. Esa es la diferencia que yo empiezo a sentir básicamente. (entrevista a Julio Andrade).

La enseñanza

Lo anterior nos plantea un tema final de difícil solución: ¿Es posible enseñar el vínculo y el saborcito? ¿La enseñanza de las músicas puede suplir lo que otros factores tienden a hacer desaparecer? Algunos maestros se refieren al desarraigo familiar como un

síntoma importante para cursar los aires europeos y dejar atrás las tradiciones musicales familiares. No es de extrañar que en diversos campos de la cultura se haya establecido un conflicto entre la apropiación y el olvido. Muchos estudiantes de música manifiestan un nivel significativo de apatía que pone en tensión la relación con los saberes tradicionales y las formas de aprender, dando prelación a las tendencias de la industria musical. Entonces, ¿cómo identificar el impacto para el aprendizaje de las músicas carrangueras en un contexto en el que se pone en tensión la oralidad y la academia, porque ni la academia se ha impuesto con el fin de sobreponerse en la enseñanza, ni la oralidad ha desaparecido? Lamentablemente mucho de la percepción académica en música, como en los diferentes campos del saber, se centra en desplazar los saberes de la oralidad. Pero con ello se olvida que muchas músicas y su enseñanza nacen del territorio, del vínculo familiar y social, y es en esa relación con el lugar y en esa transmisión familiar y oral que se ha sostenido la esencia de la música campesina, su sabor, una cualidad difícil, si no imposible, de formalizar en una partitura.

Sin embargo, la formalización ya no requiere de la gente y su herencia familiar y el vínculo se pierde también probablemente porque puede que no haya mucha gente que ya enseñe. De ahí que consideramos que necesitamos sostener un reconocimiento mutuo. Pero la formalización de la enseñanza nos ha mostrado en todos los niveles y campos de formación que adolece de cercanía; los métodos más tradicionales de la educación están basados en lo que cada “alumno” (el sin luz) debería saber y debería poder hacer; repetición, serialización, rendimiento, competencia y resultados, son los indicadores de calidad educativa con los que funciona el sistema y que competen casi exclusivamente al individuo a formar. Sin embargo, dejan de lado lo que cada individuo es en la comunidad y cómo aprende de ella. Las facetas del vínculo y el sentir compartido se desplazan por lo técnico, lo colectivo por lo individual.

Pero, como muchos músicos saben, la música se goza en lo colectivo. Los cambios han traído otras formas de afinar, de comprender y tocar los instrumentos. La versatilidad de las nuevas llaves, los afinadores electrónicos, las nuevas enseñanzas, entre otros han hecho del requinto un instrumento para concursos. Y sin embargo, hay una experiencia del intérprete de músicas tradicionales y regionales que es compartida por todo aquel que ama y valora estas músicas. El maestro Pablo Fonseca, de la escuela de música campesina de Chocontá, afirma que la música que enseña es la que guarda la tradición y esa es la convicción de su docencia. Asimismo, el maestro Fabián Pachón, de la escuela de música carranguera de Lenguazaque, afirma que la música carranguera es ya una opción para los jóvenes azotados por los medios y los vicios. Aunque las generaciones están cambiando, la educación tiene la posibilidad de brindar un reconocimiento de cómo vivir y valorar desde el propio territorio los cambios.

Ha resultado sumamente refrescante y esclarecedor el encuentro con las músicas del Ecuador y sus procesos de enseñanza. Es toda una fortaleza, particularmente en el caso de la Universidad Central del Ecuador, encontrar el fuerte vínculo existente entre la

educación musical y el reconocimiento de su propio territorio. Pues cuando las personas reconocen que las músicas corresponden a las manifestaciones propias de cada región del territorio, de sus antepasados y sus distintos momentos vitales, la educación se convierte en un medio de reivindicación en la convicción de lo aprendido, en un acto de defensa del propio territorio y la soberanía de la propia cultura. A veces se requiere ver la acción de un pueblo hermano para aprender a valorar lo que se da por sentado en el propio terruño. Resulta curioso, de hecho, que ya el maestro Velosa lo había declarado en el merengue carranguero *Usted es mi país* del álbum *Con Alma, Vida y Sombrero* de 1985:

Óigame hermano,
que cosa más bonita es hacer un soncito que llegue a conquistar
los corazones de todos mis amigos,
de todos mis paisanos,
del pueblo en general.
Óigame, hermano,
cuando canto un merengue
como este que ahoritica me está saliendo aquí,
siento que por mi cuerpo destila a paso largo un ser a quien adoro,
llamado mi país.

Podemos pensar entonces el vínculo, el sabor y el reconocimiento del propio territorio como tres posibles condiciones que puede defender la educación musical y cuyo efecto es el fomento de la soberanía cultural. Mas aun, esta noción por desarrollar de la soberanía cultural es algo que también se ilustra en los principios plurinacionales de las constituciones de países latinoamericanos, entre ellos Ecuador y Bolivia. Si bien la noción circula como resultado de perspectivas poscoloniales atinentes a todo el sur global, en los que se ha declarado el derecho fundamental de un pueblo o comunidad a mantener su identidad, sus tradiciones y sus prácticas culturales como parte de la autodeterminación de los pueblos, estimamos que la experiencia de países como Ecuador ha adelantado la posibilidad de pasar de una fundamentación del Estado según el uso de la fuerza (principio decimonónico) a una fundamentación centrada en el poder e interés del pueblo, particularmente a partir del momento en que se reconoce la diferencia cultural como un factor determinante de su constitución política (también es un eje central de la constitución política del 91 en Colombia).

Esto significa que en los países de los sures las instituciones están llamadas a garantizar la pervivencia de las diversas prácticas y valoraciones de mundo, de un modo tal que incluya la preservación de las tradiciones y la asimilación de las transformaciones. Se trata de una responsabilidad de transmisión de los valores fundamentales y constitutivos de la cultura, abriendo paso a que la ciudadanía pueda determinar quién puede transmitir lo cultural, a quién le corresponde y qué hacer con esos saberes. Como es sabido, lo cultural es algo en constante transformación. Pero dicha transformación no es equivalente

a imposición o colonización cultural; por el contrario, la descolonización nace de como un pueblo se re-apropia, transmite y transforma su propia herencia cultural.

De ahí que no sea difícil cerrar esta reflexión afirmando que la educación musical tiene un rol protagónico en validar aquella oralidad que ha sido fundamental en la transferencia de los ritmos, las cantas y las enseñanzas, tanto melódicas como simbólicas. A la vez que puede encontrar en esa tradición oral la cantera para generar nuevos aportes a la cultura. Claramente el llamado a la soberanía cultural no es un asunto meramente de educadores musicales, sino de un reconocimiento de la cultura general y de un fomento amplio, consciente, políticamente activo y popularmente defendido y orientado a hacer vital el vínculo con la tradición y el territorio, afinado desde el sentir compartido y valorado e institucionalmente reconocido desde los procesos más básicos de la educación. Con ello, la música tradicional y regional se convierte en signo de soberanía cultural como correlato de **una “vida debida”**, de una vida en común que valga la pena ser vivida y defendida en medio de los conflictos y confines del propio territorio. Ha sido un placer encontrar esta lección entre maestros, maestras y estudiantes de la carrera de artes musicales de la UCE, a quienes dedico con cariño estas coplas finales del maestro Velosa en *Plegaria Radiofónica* del álbum *Marcando Calavera* (1996)

Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora
Pa' poner a toda hora musiquita del país
Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora

Dicen que en otros lugares su música es lo primero
Y la suenan con esmero, con orgullo nacional
Y hasta debe ser por eso que se quiere más la gente
Que la vida es más hermosa, que la tierrita se siente
Que el amor no se abandona ni el derecho a la palabra
Que vale más la persona que la mejor propaganda

Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora
Pa' poner a toda hora musiquita del país
Amalaya, quién pudiera ser dueño de una emisora.

Bibliografía:

- Martínez, R. *Músicas al borde*. Bogotá: Repositorio Universidad Nacional de Colombia, 2022.
Pérez, E. *Método de tiple*. Medellín: Secretaría de Cultura, 1993.
Santafé, O. *La escuela del tiple en Colombia*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2024.
Wade, P. *Música, raza y nación*. Bogotá: Uniandes, 2023.