

Revista digital A contratiempo | ISSN 2145-1958

Visiones y educación de las músicas tradicionales colombianas

Curador: Sebastián Carrizosa. Expertos: Eduardo Carrizosa, Antonio Arnedo, Urián Sarmiento

2017-08-09

Visiones y educación de las músicas tradicionales colombianas

9 de agosto de 2017

Expertos

Eduardo Carrizosa: Director de la Orquesta Sinfónica de Colombia y la Filarmónica de Bogotá. Arreglista de música colombiana y docente de diversas instituciones académicas.

Antonio Arnedo: Saxofonista de gran trayectoria, principalmente en el ámbito del jazz. Fue director del Conservatorio de Música de la Universidad Nacional. Actualmente es el director del Colectivo Colombia.

Urián Sarmiento: Cofundador de Sonidos Enraizados. Músico de diversas bandas entre las que se pueden destacar Carmelos Torres, Redil Cuarteto, Curupira y Hombre de Barro.

Moderador

Mario Galeano: Productor musical, fundador del Frente Cumbiero. También es cofundador de los Pirañas y Onda Trópica.

Mario Galeano: En esta sesión abordaremos diferentes temas, como las experiencias que han tenido con la enseñanza de la música colombiana, cómo es la forma en la que se está enseñando, cuáles son los espacios de divulgación académica, cuál ha sido el rol de las universidades y de las academias de música para contribuir a la preservación de las músicas tradicionales y también, teniendo en cuenta que estamos en Bogotá, cuál es el papel de la ciudad en este espectro gigante de músicas de todas las regiones del país, que son muy diferentes.

El tema es muy amplio, muy diverso, muy polémico. Para iniciar, considero necesario preguntarles cuál fue su proceso personal de aprendizaje de las músicas tradicionales de Colombia desde la educación en sus casas, pasando por las instituciones educativas y por los recursos a los que tenían acceso: discografías, libros, viajes u otras experiencias que hicieron parte de este proceso, todo esto para tener un mapeo que nos ayude a entender cómo los colombianos y los músicos nos estamos acercando al estudio y conocimiento de la música de nuestro país.

A partir de sus respuestas estableceremos diferencias entre las formas de aprendizaje actuales y las de años atrás, y lograremos responder a otros interrogantes: cómo ha mejorado o si ha sucedido lo contrario, cómo se ha diversificado. Para comenzar, ¿cuáles fueron sus experiencias personales de aprendizaje de las músicas colombianas, más allá de enseñanza tradicional de la música: música clásica, armonía con enfoque europeo, solfeo etc., cómo se acercaron ustedes a las músicas tradicionales?

Eduardo Carrizosa: Yo soy el veterano aquí, entonces mi experiencia comenzó en el año 59 del siglo pasado, yo estudiaba lunes, miércoles y viernes en el Conservatorio que todavía no estaba en ese momento integrado a la Universidad Nacional, solo había una parte que eran los estudios superiores, que quedaban en un sitio que se llamaba en esa época Gorgona y que hoy es la rectoría de la Universidad Nacional, los martes y los jueves, estudiaba en una academia que queda en calle 59, entre carreras 13 y 14, se llamaba la Academia Luis A. Calvo, su director era Darío Garzón, de Garzón y Collazos.

Yo estudiaba los cinco días música y ensayo de conjuntos los sábados, mis maestros fueron Tomás Molano Rosas, el Pato Sánchez, los hermanos Rojas en la parte tradicional, Luis Carlos Espinosa, Luis María Díaz, Elsa Gutiérrez en la parte académica. Yo me preguntaba por qué tenía que estudiar en dos partes, si el “La” de Juan Sebastián Bach, es el mismo “La” de Pedro Morales Pino o de Pacho Galán o de cualquiera de los autores, la música sigue siendo la misma, sin embargo la reticencia del conservatorio frente a las músicas, que no eran del año sesenta, vienen desde hace mucho tiempo atrás, me llamaba mucho la atención, ¿por qué esa dicotomía?, después me enteré que básicamente hay un gran desconocimiento de las dos partes, de la música tradicional hacia la académica y de la académica a la tradicional.

Me tocó en suerte aprender a tocar tiple, bandola y guitarra, estudié flauta traversa, un poco de clarinete, de violonchelo, piano –indispensable en la carrera–, y seguía sin entender por qué las dos cosas. La vida me ha llevado a hacer algo que tiene que ver con este recinto, la Biblioteca Nacional de Colombia, que es la recuperación de la memoria musical colombiana en dos facetas, la primera, como director de la orquesta Filarmónica de Bogotá, un proyecto que se llama “Memorias Musicales”, yo dejé grabado hasta el volumen sexto y después con la Sinfónica Nacional de Colombia, “Viaje Musical por Colombia”, que trata algo que es muy frágil, la memoria musical, y básicamente un Centro de Documentación debe ser la fuente en la que se consultan y en la que se mantienen vivas las tradiciones.

Tuve el honor de dirigir las funciones filarmónicas de los jóvenes, tocábamos un pasillo de Manuel J. Bernal, el primer día les pregunté: ¿quién me puede hablar un minuto de Manuel J. Bernal?, silencio absoluto, ¿qué ritmo es?, la partitura decía pasillo, ¿cuántos tipos de pasillos tiene Colombia?, no tuve respuestas. Estamos en 2017 y sigo viendo la dificultad de entender nuestras músicas, las cuales pueden ser universales. Hay que preservar la memoria musical, es la única manera de que nuestra música pueda ser conocida más allá del país, si nosotros no la conocemos, no es porque no la estamos interpretando, simplemente se olvida y hay que advertir, para mí con gran pesar, que estamos en una época de quiebres generacionales muy fuertes.

Mucho de nuestras músicas tradicionales se escribió encima de un “petaco” de cerveza, les puedo comentar una anécdota: Adolfo Mejía Navarro escribía en servilletas o papeles que encontraba y se los echaba al bolsillo; los que no tenían ni la servilleta, ni el papel para poder escribir en tres cuartos, simplemente lo silbaban y si alguien de buena manera sacaba la parte armónica ahí quedó, estamos hablando fácilmente del 92, 93% de la literatura musical colombiana.

¿Cuál es el aporte de las universidades a esto?, ¿por qué, el auge de las nuevas músicas tiene que pasar siempre por un concurso? –la “concurstitis aguda”, flor de un día, un premio y nos vimos–, la memoria musical colombiana tiene que partir de una metodología que permita ir más allá de las piezas resultado de un concurso. Hicimos una fusión, Juancho Torres - Filarmónica Bogotá, o como lo llamo yo, un encuentro de tradiciones. El trompetista Juancho Torres toca y se eleva esa trompeta a las estratosferas, el músico de conservatorio le pregunta “¿usted como toca esto?”, y Juancho responde “yo lo siento y lo toco”. Es por eso que nosotros tenemos la gran responsabilidad de seguir preparando las dos partes.

Yo entiendo y sé que el alfabetismo musical debería ser un derecho inalienable del ser humano, aprender que una corchea es un valor musical y que 3/4 es una medida, no es solo para los bendecidos de Santa Cecilia en la cuna, sino que es una información a la que hoy es muy fácil acceder, que permitiría que mucha de la música que está volando por ahí, se pueda escribir y se cree un documento que será para la posteridad. En mi caso, tengo el honor de recuperar una obra colombiana de un personaje que es desconocido en nuestro país, Eustasio Rosales; su música

fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de Chicago en 1930, tuve noticia de ella por un investigador que tuvo contacto con un tataranieta de Rosales, quien le comentó de su obra; el trabajo ha implicado levantar nuevamente las partituras, las cuales estuvieron en un estante por 80 años, lo vamos a plasmar en algo que va a sonar con la Sinfónica Nacional. Este es un caso, tuvimos la fortuna de encontrarlo, pero todavía hay muchos más de los que no tenemos conocimiento.

Antonio Arnedo: Antes de comenzar les comentaba de la gran cantidad de manuscritos guardados en la Costa Atlántica, donde no hay muchas probabilidades ambientales de que sean bien conservados, manuscritos de Pacho Galán, Lucho Bermúdez, Simón Mendoza, de compositores totalmente desconocidos para nosotros, por ejemplo, en el caso de mi familia el trabajo de Adán Arnedo. Hay grabaciones de Lucho Bermúdez que probablemente no podamos recuperar, grabaciones de su época, realizadas en los inicios de la emisora “Cartagena”, muchos de esos acetatos los sacaron a la calle, una muy buena cantidad, alguien resolvió rescatarlos antes de que se deshicieran en el calor cartagenero y están guardados en algún lugar que desconocemos.

Yo no tuve la suerte de empezar a estudiar música joven, pero sí tuve la música siempre en mi casa, yo recibía el disco de Lucho Bermúdez, directamente de manos de mi papá, porque Lucho se lo llevaba para presentarlo en la emisora “Nuevo Mundo” de Bogotá; este asunto para mí era muy importante, no entendía por qué, estaba todavía muy pequeño, pero ahora comprendo que eso hace parte de una línea de conducta que es muy importante, que es relevante.

Las escuelas han contribuido a que el proceso de conducción, de transmisión de la música sea permanente; es interesante, los músicos que llegaban antes al conservatorio, muchos de ellos de la provincia, traían su música consigo, pero con la negación continua de lo que somos como nación, como colombianos, como músicos, era muy difícil, esa conjunción no era tan sencilla. Creo que ahora es vital y las escuelas de música entienden que es necesaria.

El Conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia se propuso hace un par de años hacer una línea cronológica de los compositores colombianos más relevantes del siglo pasado, fue una tarea totalmente imposible, es más, estamos todavía en la discusión de cómo lo vamos hacer, sabemos que es importante porque las escuelas de música deben proponer unas líneas de conducta y unos espacios de reflexión en relación a las músicas de su país, a la identidad, contarles en qué punto de la historia estamos y las dificultades que atravesamos en relación a cómo resolver esas encrucijadas, esos procesos. Vamos a hacerlo, es muy importante, creemos que hay que sembrar una escuela de composición que merece ser llamada la “institución más importante de la música colombiana”, pero que no tenga una conducta o una acción permanente, que continuamente se pregunte quiénes somos, de dónde venimos, por qué estamos aquí.

Cuando lo hemos intentado nos han catalogado como “descontextualizados”, músicos que no buscan la universalización de la música, la consolidación de un lenguaje universal dentro de esas tradiciones de la música Occidental Europea; estoy realmente conmovido con las palabras del maestro Eduardo, me parece que muestra claramente que tan disociado ha estado el tema de las músicas colombianas de las escuelas de música, ahora afortunadamente tenemos personajes como Urián Sarmiento, que realizan una labor de búsqueda de responsables del lenguaje, de la profundidad emocional de las regiones y las músicas de las comunidades en Colombia.

Venía pensando en otra cosa hasta que escuché al maestro Eduardo hablar sobre su experiencia, yo creo que es muy importante resaltar que este es un punto de quiebre, pero que en este punto de quiebre tal vez lo más difícil de visualizar es la relación entre los músicos de hoy y la tradición; yo recuerdo con absoluta claridad oír a los hermanos Martínez a las seis de la mañana por Radio Sutatenza todos los días de mi niñez; los hermanos Martínez con unas grabaciones increíbles y el interlocutor te iba contando quién era el que tocaba el tiple, el violín, quién cantaba... Había un espacio para nuestra música que no existe hoy, en un lugar muy particular, en donde tal vez el punto climático de la música es una tercera menor, me refiero en un punto de la historia de la

música actual, en donde el punto climático de la música es una tercera menor, que está presente en toda la música pop que escuchan los niños y los muchachos.

Es tal la fuerza de la música comercial que no hay un espacio para nuestras músicas en la radio comercial, es tal la fuerza de las músicas que se hacen de manera esquemática y repetitiva, que no hay un espacio para la reflexión de lo que somos, finalmente se trata de eso y voy a poner un ejemplo. Teníamos en la Universidad Nacional un programa de músicas colombianas que pasaba a las 8:00 pm, ahora pasa a las 5:00 am. Tuvimos durante mucho tiempo otro espacio, no recuerdo el nombre, pero ahora se pasa de 1:00 a 2:00 am en Caracol Radio; lo que pasan allí normalmente es un reflejo de lo que es la música tradicional colombiana de los años cincuenta y sesenta, ni siquiera de los setenta, entonces estamos muy lejos de recuperar un espacio para nuestras músicas; la academia ha propuesto una serie de interesantes ejercicios de reflexión que, espero, deriven en la construcción de un espacio mucho más proactivo en relación a la música colombiana o a la relación de nosotros con nuestra música, y un espacio que nos dé la posibilidad de hacer presión para que tengamos una ley como la que hay en Venezuela y Brasil, donde un porcentaje de la música producida tiene que tener elementos de las músicas tradicionales, se habla de un 50%, no estoy seguro, es un porcentaje bastante alto, ojalá en Colombia se hiciera algo parecido.

Urián Sarmiento: En casa recuerdo que había familiaridad con ciertos discos que sacaron los hermanos Zapata Olivella, uno que se llamaba “Berejú”, el disco del grupo Yaki Kandru, discos de vallenato de Alejo Durán y conocí y también a Jairo Ojeda, músico, compositor de música infantil, de Mercaderes (Cauca). Durante los primeros cinco años de mi vida, vi como por casa pasaron muchos músicos que venían del Cauca, tocadores de flauta chirimía caucana y el grupo de Jairo Ojeda, Todos podemos cantar, que hace música infantil con instrumentos como el cuatro, el arpa, las flautas, gaitas, tambores, el acordeón, la guitarra, el tiple y la bandola.

Estudié en un colegio que se llamaba CEMPI, lo dirigía un profesor, creo que era parte del grupo de los Zapata Olivella, era muy pequeño, un escritor, poeta, negro cartagenero; por las tardes daban clases un par de músicos, uno de ellos que hizo parte de ese equipo de los Zapata Olivella, se llama Julio Rentería de Tadó (Chocó) y Arquímedes Perlaza de Guapi, ellos eran profesores de danza, pero los dos tocaban tambores. Con la percusión desde niño tuve la oportunidad de estar en contacto con los músicos y aprender a tocar esos ritmos que ellos enseñaban, era música para las danzas: la Caderona, la Juga, la Jota, el Chande, Garabato... Luego, estuve en la Sinfónica Juvenil de Colombia, ahí aprendí a leer partitura, tenía diez años, mi madre confió plenamente en mí y me dio la oportunidad de hacer lo que quise con la música.

De los doce años en adelante fue muy difícil seguir el proceso y más al crecer en una ciudad como Bogotá o cualquier capital del mundo, bombardeado de música en inglés, música gringa; yo fui punkero y tocaba punk, yo creo que todo eso es música colombiana porque es hecha por colombianos, es una gran familia, los rockeros, los hip hoperos, creo que hay que ampliar un poco más el concepto de músicas colombianas y no restringirlo solo a lo tradicional, hoy día hay unas tradiciones extensísimas del rock, del jazz, del punk.

Entré a la Javeriana porque el profesor Arnedo llegó de Berkeley, con él empecé entender esto del jazz, que no me gustaba mucho, pero para llegar a lo que me interesa hoy de la música, tuve que pasar por todo ese proceso. Además, tocó sentarse a escuchar a Miles Davis, a revisar las formas, la armonía, todo ese conocimiento al cual es importante que alguien te introduzca. Paralelo, había una voz en off que siempre me sugería acercarme y conocer estos lenguajes desarrollados. Además, el profesor Antonio Arnedo trajo en esa época a los músicos con los que grabó sus discos: Satoshi Takeishi, baterista japonés que vive en Nueva York, Jairo Moreno que es profesor, dirige programas en la Universidad de Pennsylvania y Ben Monder –ese sí venía con toda la locura armónica de Nueva York–, ellos ponían a dialogar el jazz con lo que les atrajo de los ritmos de la Costa Pacífica, de la Costa Caribeña, del interior, con algunos instrumentos propios de la zona.

En 1998 hice un viaje a la India con Juan Sebastián Monsalve para estudiar música, aprender sus

técnicas antiguas, milenarias, en ese momento no teníamos idea de lo que encontraríamos, pero estábamos convencidos de que era información muy antigua y tradicional. En India no tenían instrumentos europeos sino desarrollados por ellos, fue en ese viaje que a mí se me activó, se me despertó, el interés de conocer lo que pasaba en Colombia. Sentí que India es un país muy afín con Colombia, un país rural, en ciertas regiones parece que el tiempo se detuvo, pero en otras hay un gran avance tecnológico; a pesar de estos avances, en las grandes ciudades sus tradiciones siguen muy vivas. Yo me fui muy lejos para darme cuenta que los vacíos que tenía los debía llenar en Colombia, aquí, donde en la academia nunca encontré una oferta que me permitiera llenarlos, definitivamente no era algo que estaba en los programas académicos, estaba más bien en las sugerencias de los músicos con los que interactué en esa época. Estudie tres semestres en la Universidad Javeriana, viaje a la India y cuando volví no quise retomar los estudios, empecé a hacer mi propio mapa de las músicas que me atraían y que me parecía que me conectaban con mis inquietudes musicales.

Comencé por documentarme, visitar el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, en esa época podías copiar el material, te prestaban un catálogo, seleccionabas las obras, traías un casete de audio o de VHS y te lo copiaban, hoy eso ha cambiado bastante, hay mucho material digitalizado, es un momento muy importante para venir a consultar.

Inicié un proceso de desintoxicación, me quité un poco de lo que había aprendido en la academia y comencé a vivir una experiencia como la que había vivido en la India, sentarme en frente de un músico y aprender con el músico; en ese momento me atrajeron las músicas que no tienen en su instrumentación, instrumentos provenientes de Europa, eso me llevó a las gaitas, al bullerengue, a la marimba y a los sonidos o a las experiencias sonoras que han desarrollado y mantienen los Indios. Cuando hablamos de músicas colombianas me parece que los dejamos por fuera, porque Colombia qué es para el mundo, una raya en el espacio, eso ha bastado para marcarnos, sin tener en cuenta que es un territorio tan diverso. En la medida que fui conociendo estos materiales, en principio tomados de bibliotecas, de archivos, de la Biblioteca Luis Ángel Arango, el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca Nacional, no había Internet o no estaba tan desarrollado entonces, era solo lo que encontraba en estos espacios y fue lo que me sirvió para trazar mi mapa, para viajar y ubicar los músicos o los tipos de música con los que yo quería aprender y ese proceso continúa.

Para mí es vital el reconocimiento de las regiones, el contacto con los músicos; siento que si bien han habido muchos esfuerzos desde la academia, todavía hay muchos vacíos, en especial porque todo se mira desde Bogotá, desde la ciudad, se mira todo con la lupa colonial o con la lupa canónica de análisis, es condicionante tener la partitura, la métrica, todo el asunto académico resuelto, pero siento que hace muchísima falta conocer de los músicos que inspiraron a personajes como Lucho Bermúdez o Pacho Galán.

Esos músicos siguen ahí, es importante que todas las generaciones viejas, nuevas y futuras, tengan más de la experiencia en campo, solo es posible conocerlos en su entorno, el que recrean en la música, en el que viven, en muchos casos es un entorno rural, donde están rodeados de aves, de cultivos, un entorno donde deben conocer los ciclos de la luna para que sus cultivos puedan producir, entre muchas otras cosas. Llegar a esos espacios se ha convertido en un compromiso, es imposible mapear y ubicar tantas manifestaciones culturales sin ir hasta ellas, la clave es no verlo con los ojos del folclorista que simplemente registra, cataloga y listo.

Esas tradiciones siguen vivas, es muy difícil esquematizarlas, ponerlas en un papel, no digo imposible, pero son músicas que están muy vivas y que funcionan mucho en la colectividad, en la comunidad, en el contacto físico, en el calor o en el frío, en lo que sea, pero necesitan mucho de esa unión, de un sentir. Una grabación de estas músicas hecha en los setenta es muy valiosa, es una fotografía, es un momento que no se repite, al otro día pueden volver a tocar el mismo tema y puede ser muy diferente, es muy similar al jazz, cercano a la improvisación. Esa espontaneidad y esa naturalidad se ha convertido en un compromiso personal de profundizar mucho más, de convivir con la gente, de ir a las regiones temporadas largas, es un proceso de años, no es solo ir a un festival y “echarse unos rones”, grabar y volver, eso es importante, pero si de verdad uno quiere aprender y conocer, no lo es.

Paralelo a este trabajo se creó con Lucia Ibáñez una plataforma que se llama “Sonidos Enraizados”, en la cual desarrollamos procesos de grabación con los músicos que teníamos más cercanía, con algunos de ellos hemos hecho procesos de circulación, en los casos que han querido salir, es un proceso en el que hay que hablar y llegar a un consenso, no es un mismo esquema para todos, hay gente que definitivamente no le interesa salir, están tranquilos en sus regiones, tienen otras actividades, son agricultores, pescadores, amas de casa, personas que hacen estas músicas “cuando toca”, no es una muestra folclórica ni es una representación de algo del pasado, es algo vivo, algo que ellos hacen parte de su vida y que está en continuo desarrollo. Si Pacho Galán, Lucho Bermúdez y otras personas, hicieron lo que hicieron en su momento con esos lenguajes, hay que continuar haciéndolo hoy y aprovechar toda la información que hay, continuemos en ese proceso y sigamos haciendo propuestas; en ese momento las big bands eran lo que estaba de moda, hoy día la electrónica, formatos pequeños, grandes acústicos, mixtos, multimedia en fin; siento que es importante juntar esos mundos, que músicos formados en academia tengan un poco más de contacto con los que no.

Hace poco se conoció un proyecto que se llama Pazcífico, la Filarmónica tocando música del Pacífico con algunos músicos muy visibles de la tradición del Pacífico y sonaba muy bien, pero sería bueno que a los músicos de la Filarmónica los soltaran un mes en el Pacífico, que vivieran una fiesta patronal de diciembre en Timbiquí, y que así lograran un empalme más orgánico y que no sea solo cuestión de interpretación, que es muy valiosa, pero no se ha dicho la última palabra de nada, entonces sí es importante que todos conozcamos mucho más, ojalá de las regiones y tradiciones que nos llama la atención, que nos interese porque es un territorio muy extenso.

Mario Galeano: Hemos escuchado a profundidad sobre como el músico colombiano se educa y conoce la tradición local, pasando por la fortuna que tuvo el maestro Carrizosa en los años sesenta educarse en la academia Luis A. Calvo, con un buen programa de cuerdas y un programa de buenos músicos que le legaron la tradición directamente; el maestro Arnedo en su casa con los discos y con su familia, y Urián a través de los viajes. Lo anterior nos deja un mapeo en el que, desde el punto de vista académico, que es el tema principal de esta charla, vemos que no ha habido una cuestión metódica, un camino particular diseñado para ser seguido y que tuviera un legado de escuelas de música tradicional, ya que la mayoría de los músicos que se dedican a las músicas colombianas tienen un gran panorama de influencias externas, y la academia es solamente uno de esos escalones.

Los inicios de la enseñanza de la música en Colombia están regidos por la visión eurocentrista, los modelos de los conservatorios de la Universidad Nacional tienen como punto de inicio el modelo francés, los conservatorios de la Universidad Javeriana, toman el modelo norteamericano... La música tradicional colombiana, comenzó a llamar la atención de estos espacios solo hasta los años noventa del siglo XX, cuando comenzaron a incorporar programas de jazz en sus líneas académicas.

El maestro Arnedo les mostró a los jóvenes estudiantes qué es un porro y una cumbia, porque el jazz le sirvió como catalizador; pero también ha servido como plataforma para validar las músicas tradicionales, fue entonces que la academia empezó a dar clases de tambor o a invitar a un gaitero a dar una clase magistral de dos horas; pero a pesar de esos pasos gigantes, la academia sigue siendo el vehículo para obtener un título y asegurar una estabilidad laboral. Para ir nuevamente amortiguando la entrada de las músicas tradicionales a la academia, ¿cuál es el rol que tuvo el jazz en los noventa?

Antonio Arnedo: Yo tengo que ser claro en dos cosas. Primero, cuando llegué en 1994, le propuse a la Universidad Javeriana que había que hacer una cátedra de músicas colombianas, en ese entonces no se entendió, o no entendieron, solo se entendió diez años después, ahora ellos tienen un programa y proyectos en proceso que son muy interesantes. Además, debo hacer una salvedad, cada vez que Urián me señala el jazz y a mí me preguntan por el jazz, no me quiero sentir aludido, la realidad es totalmente diferente, siempre la vi de la siguiente manera, con menos claridad al comienzo y con muchísima más claridad en este instante: somos parte del mismo

continente, la manera como viaja un huayno por todo los Andes hasta aquí y cómo se vuelve de alguna manera en una transición, una especie de bambuco en una chirimía caucana, y cómo llega a la cumbia y a sus ritmos y como todos ellos están vinculados, a mí me parece la mejor explicación del porqué del jazz.

El jazz surge en el sur de los Estados Unidos, pero me voy a robar una reflexión de William Ospina, somos parte de un gran complejo cultural, el complejo cultural del caribe sur del Mississippi, desembocadura del río Orinoco y todo lo que eso implica, nada de eso está disociado ni estuvo disociado, son los procesos culturales, sociales y políticos los que han dado diferencias en términos de profundidad y contenido a las músicas, no es simplemente los modelos impuestos por la industria desde los años sesenta en adelante, no son ellos el reflejo de lo que realmente había venido pasando en ese momento.

En Colombia nunca nos sentamos a escuchar las músicas de las costas, tuvimos el espacio para escuchar las músicas andinas pero son directa reflexión y directo reflejo formalmente en términos de sus armonías, de sus espacios expresivos de las músicas europeas, puedo decir además, que son la adaptación a este territorio, de esas expresiones de esas músicas, pero la realidad es que somos parte de un mismo territorio y todo eso que describe Urián, en este momento como músicas seccionadas o expresiones musicales, lo que está sucediendo es la decantación de muchas cosas, y siguen siendo los procesos sociales, culturales y políticos los que definen esas tendencias.

Si tenemos eso claro no vamos a invocar, como lo hacemos permanentemente, que debemos unir, juntar las diferentes músicas, cada uno de esos espacios tiene un lugar, es importante en un espectro, en el cual me parece más relevante que la academia y muchos de los actores de esa academia hagan una reflexión en relación a cómo se enseña la música, esa reflexión está naciendo en algunos lugares con mucha fuerza, está llegando ahora a Colombia, no lo hemos notado todavía, esperemos cinco o diez años; yo me he tomado un espacio de tiempo para volver a viajar, lo hice un tiempo, vivo en ese tiempo de espacio congelado para poder avanzar en los procesos que estamos viviendo hoy en día.

Voy a dar un paso atrás para contarles acerca de una experiencia de una tesis de maestría de pedagogía, hecha en Buenos Aires, que cuenta la experiencia de la transmisión oral de las músicas colombianas de la Costa atlántica de una manera tan interesante, que ha sido útil en un lugar donde la reflexión acerca de la educación musical de los niños lleva mucho tiempo, ha servido como un espacio para vigorizar y para repensar las estrategias pedagógicas; eso me parece absolutamente fascinante, yo soy hijo de un músico que salió a los quince años perfectamente formado, pero pegado a la tradición, es decir, mi papá cuando salió del pueblo leía música, sabía escribir y tenía suficiente información como para salir del pueblo y formar parte de una orquesta, llegar a los 19 años a Bogotá a trabajar como músico de sesión, es decir, estamos ignorando también que muchos de esos procesos que se vieron cortados en algún momento fueron vivos, ya no lo son, fueron espacios de formación de músicos de altísima calidad.

Por ejemplo, Alex Acosta, gran músico saxofonista, capaz de lo inimaginable con el saxofón, llegó a Nueva York, lo escuchó un señor que se llama Stan Kenton, director de una big band, y le dijo “quédese conmigo”, él no se quedó porque no hablaba inglés, porque no era el momento y por muchas otras razones, pero sobre todo porque no tenía la formación integral que necesita un individuo para asumir ese reto; teníamos esos músicos y si escuchamos las grabaciones de esos años, entre los sesentas y setentas, nos vamos a dar cuenta de que muchos músicos –cito otro ejemplo–, Antonio María Peñaloza, eran realmente geniales.

¿Qué sucedió después? Que todos esos procesos se vieron de manera dramática mermados, la muerte del maestro Biava, la muerte del maestro Uribe, referentes, y en muchos casos docentes, de estos músicos, dejaron un espacio huérfano de formadores de músicas populares, la falta de visión de los productores de músicas que cortaron esa vena de músicas colombianas y sembraron el rock, el punk y la música electrónica, nos dejaron un poco menos coloridos y más insípidos en cierto sentido y más coloridos y más sápidos en otro sentido.

Mario Galeano: Entonces es necesario preguntarse si estos procesos estaban quedando huérfanos por la muerte de estos personajes o por la falta de atención de la industria discográfica en las músicas tradicionales. Pero en términos de la enseñanza, qué paso con las nuevas escuelas que estaban surgiendo, qué se preguntaron, qué paso dentro de sus administraciones en las que se frenaron las ideas, cuáles fueron las trabas burocráticas que hoy siguen funcionando con la lógica de tomar de 10 a 15 años para caer en la cuenta de lo que está pasando o puede pasar.

Antonio Arnedo: ¿Alguien ha oído hablar de políticas culturales y musicales que sean claras en Colombia? ¿Tenemos un norte real de protección patrimonial de las músicas y los músicos en Colombia? Lo que tenemos es una gran proclividad a las convocatorias, es lo único que tenemos. Recuerdo, con un poco de tristeza, haber tenido la discusión con una persona que diseñó el programa del Plan Nacional de Música para la Paz y de hablar con una parte del equipo que lo hizo, en un momento donde se hacían las primeras reflexiones acerca de las industrias culturales en Colombia, mi percepción sigue siendo la misma, es como venir a talar los árboles y unificar de una manera absolutamente dramática la producción musical, que es lo que ha venido pasando, ejemplo de ello el vallenato.

Si no hay unas políticas claras, lo que viene a reemplazar esa falta de políticas debe ser que la misión del Conservatorio de música sea la de la conservación patrimonial de las músicas colombianas, que es lo que ha venido pasando. Yo fui director del Conservatorio de música de la Universidad Nacional del año 2014 al año 2016, durante ese tiempo, se planteó la necesidad de crear la cátedra de música colombiana, en este instante tenemos por segunda vez a Germán Darío Pérez como parte del cuerpo docente y vamos a tener cátedra de bandola llanera, hay otras instituciones que lo hacen y lo hacen bien, la Luis A. Calvo, la ASAB, por tanto, reitero que es una misión de nuestra institución y debemos entenderla como una tarea que está rezagada, pero si alguien o un director nuevo llega y dice “esto no sirve”, inmediatamente va a echar atrás toda la tarea.

¿Queremos un conservatorio que solamente forme músicos a la usanza antigua? Pues va a volver a pasar, es entre otras razones, por la falta de claridad de las políticas de un gobierno que no le interesa el asunto para absolutamente nada. Voy a contarles una anécdota que me enteré hace muy poco a pesar de los esfuerzos que hemos hecho por generar sinergias interesantes con instituciones que tienen claro el tema patrimonial, curiosamente en el Conservatorio Superior de París –acabo de visitarlo–, hay un espacio con 180.000 documentos de la labor realizada por el Conservatorio y están a disposición de las personas que visiten el archivo. El presupuesto de nuestro Ministerio de Cultura es el equivalente al presupuesto de un festival de un pueblito en Italia, nosotros tenemos como presupuesto anual menos de 10'000.000 de euros para todo el país, es decir menos de 1'000.000 de euros mensuales, para sostener un país con 1122 municipios que tiene una necesidad por recuperar.

Hoy vimos, en el Centro de Documentación Musical de la Biblioteca, documentos que están pendientes de ser salvados, pero también en los museos y en muchos lugares estamos perdiendo mucho espacio, es dramático, lo veo de esa forma, no lo entendía de esa manera, ahora lo entiendo así, nos han dejado de lado y creo que esa es la razón principal, eso lo había ganado por ejemplo el espacio de reflexiones de la diversidad en América y de los Estados Unidos, a la llegada de Trump perdimos un territorio muy grande en ese rubro particular de la diversidad, de lo patrimonial y si allá no es importante, aquí va a perder también importancia, si no hay una presión proactiva, organizada, es muy difícil. Esa es mi opinión, creo que me desvíe de la pregunta pero vale la pena toda esa información.

Mario Galeano: Yo quisiera preguntar al maestro Carrizosa, después de estos cincuenta años de proceso de formación como músico, en el que también ha formado nuevos músicos, ha dirigido orquestas y participado en procesos académicos de investigación, cómo puede llegar a ser el

futuro, cómo podemos apoyar los procesos de aprendizaje de los nuevos músicos, qué debe hacer la academia para lograrlo, qué se debe hacer para que el camino que se ha trazado en estos últimos diez años continúe transitándose y desarrollándose, ha sido un camino alejado de los medios de comunicación pero eso no ha sido impedimento para que se trace. ¿Cree que hay interés desde lo académico y desde lo creativo para que se le dé continuidad a este camino?

Eduardo Carrizosa: Yo creo que hay una posibilidad muy grande, hoy los medios masivos de comunicación son impresionantes, pero si nos quedamos en la información no hacemos nada; yo sí creo que hay que hacer formación, soy graduado como pedagogo musical de la Universidad Nacional, cuando Antonio hablaba de cómo se debería enseñar la música, yo pensaba en que he hecho en los últimos cincuenta años más o menos unos doce o trece procesos totalmente diferentes.

Alguna vez trajeron a Colombia al señor Charles Gabor, porque Colcultura en ese momento estableció cómo se debía hacer la educación musical. Gabor era especialista en el método Kodály, lo encerraron en la casa de Lievano para que produjera documentos, cuando uno lee un poquito la historia de Zoltán Kodály y de su amigo del alma Béla Bartók, creo que ellos resumen, un poco, la filosofía de lo que hay que hacer para enseñar.

La música nace en la tierra, entonces cuando lo enfrentan a uno al microcosmos de la música húngara de Bartók –parte de lo que es Bulgaria hoy, también parte de Grecia, de toda esta zona balcánica– y le pone modo mixolidio, “tóquelo: nota falsa”, la música no es falsa, no es falsa (como se enseña), cuando pensamos a través del microcosmos, este en realidad es un espacio grandísimo, no es micro, es macro, se puede mirar la evolución de la música, detrás de eso existe algo, es una visión.

Hablamos de porqué debemos cuidar nuestras músicas; yo siempre tengo una frase de cajón: “de Bach a Beethoven, pasando por Brahms hasta Oliver, los defiende la historia de la cultura; a Morales Pino, Emilio Murillo, Pacho Galán y Petronio Álvarez los tenemos que defender nosotros, volverlos universales si se nos dan las cosas”; por qué no se nos dan las cosas, Antonio lo decía, cuando hablamos de política ya tenemos que voltear los ojos para otro lado, peor sí es una política cultural, yo creo que ustedes podrán recordar la gran polémica que generó el señor Rafael Puyana con la creación del Ministerio de Cultura.

En Colombia necesitamos un Ministerio para que la cultura florezca, necesitamos voluntades y algo que mencionaba Antonino, sumar esas voluntades frente a lo que queremos hacer, yo sí creo en algo que pongo por encima de cualquier cosa, es el inconmensurable talento colombiano, fluye por todas partes. Cuáles son las rutas a seguir, por lo menos sentarnos a decir “esto” es importante o no es importante, en el planteamiento de esta charla hay un punto que dice: “los gobiernos y las músicas”, a mi me han tocado muchas músicas nacionales, en un momento nuestra música nacional era el pasillo, el cual existe desde México hasta la Patagonia, con diferentes nombres: vals criollo, música del país..., después alguien dijo “no es el pasillo, es el bambuco”, yo quisiera preguntar, ¿existe un estudio sobre cómo se debe escribir el bambuco? Tuve que hacer una versión de un bambuco que se llama Alma Bogotana, del Chunco Roza, está escrito en 3/4, el bambuco tiene una síncopa, me dije “un momentito, es que eso no puede ser posible”, tenemos que escribirlo en otro método que es 6/8. ¿Por qué hay que escribirlo en 6/8? Algunas respuestas son muy simples: porque es más fácil. Entonces, si una de las filosofías es el facilismo, creo que estamos en unos procesos de decadencia muy fuertes. Luego le tocó el turno a la cumbia, como representante de nuestra música nacional, descubrimos la Costa Caribe, unos años después, por determinación de un presidente, fue el vallenato y el resto de música no se escuchaba en ninguna parte.

Qué es lo que queremos hacer. Los sistemas de masificación de las cosas han hecho que todo tenga una evolución, pero es una evolución desordenada, cuando yo estudiaba sólo se podía estudiar música, en Bogotá, en la academia Luis A. Calvo, hoy cuántos programas universitarios de música existen; en Bogotá, en los últimos diecisiete años surgieron catorce programas de música. Entonces, para mí las preguntas son: qué estamos haciendo, qué está pasando, por qué traer a un señor que enseñe método Kodály, luego el Ministerio de Educación trae otro personaje

para enseñar el método Orff, después estas instituciones dicen “hay que aprender armonía con el método Palmer”; luego pasaron por la enseñanza de la música según la Unión Soviética, el método Leder, que es alemán y otros cuantos métodos.

Aprendí con un señor que se llamó Luis Carlos Espinosa, de Popayán, a hacer todas las escalas jugando, los tonos eran unas fichas blancas y los semitonos eran unas arandelas negras, “haga tal escala, haga tal nota”, cuál era el problema, ninguno. Estoy de acuerdo con el pedagogo musical Edgar Willems, la educación musical comienza nueve meses antes del nacimiento, no en el momento del nacimiento, ahí ya se han perdido nueve meses. El señor Willems en sus metodologías no dice “hay que escuchar Bach, Beethoven, el efecto Mozart”, hasta a Mozart lo comercializaron, el fenómeno de la educación musical tiene que comenzar por algo que es totalmente fácil y que la universidad tiene que ver con unos ojos diferentes, la universidad debe educar maestros de música, maestros que enseñen música, que sepan elementos de pedagogía.

He tenido que hacer todo el curso de la música, fui director de coros, director de bandas y llegué a la orquesta, yo hacía retretas los viernes a las cuatro de la tarde en el atrio de esta Biblioteca con la Banda Sinfónica de Bogotá. Por la calle 24 subían los buses amarillo y rojo, que iban para el barrio Quiroga, el primer concierto que dimos, los buses que pasaban comenzaron todos a pitar, con el paso de los conciertos dejaron de hacerlo. Cuántos de ustedes fueron a la retreta de la Banda Nacional en el Parque Nacional, frente a la estatua de Uribe, si volvemos y miramos el mapa musical colombiano, cuántas orquestas sinfónicas hay, cuántas bandas hay, orquestas sinfónicas: la de la Costa Atlántica, la de Medellín, la del Valle, la de Manizales, las dos de Bogotá, las dos que están en las universidades de Bogotá y la de la universidad EAFIT en Medellín, hay un número interesante, pero profesionales deben haber unas seis o siete, para un país de 48 millones de habitantes.

¿Cuántas bandas municipales y departamentales había hace veinte años? Se acabó la Banda Nacional que era la cima de las bandas y se está haciendo el Plan Nacional de la Música para la Convivencia. Tabio, municipio muy cercano a Bogotá, hace un festival que se llama el “Festival del Torbellino”, sale la banda de niños a tocar y yo les pregunto: ¿en el repertorio tienen un torbellino?, y responden: ¿un qué? Ustedes saben que buena parte del Plan Nacional de Bandas tiene las “metodologías” y que la música colombiana no aparece, entonces cómo pretenden que un niño conozca un torbellino, o una guabina, sumado a que los directores y docentes tampoco saben, tenemos medios de comunicación por todas partes, entonces qué tenemos que hacer, es un conflicto que todavía no puedo entender.

Pienso que la música es un valor inherente al ser humano en cualquiera de sus formas, y la melomanía y la profesionalización de la música son un derecho; si se compara más allá de los términos musicales, yo puedo curar una herida, pero no por eso soy doctor, pero puedo escuchar y fascinar y lo he hecho en muchas partes. Mi hijo es víctima de un experimento que hice en un teatro en el que después del concierto les dije “vamos a cantar todos Pueblito Viejo, ¿quién no se lo sabe?”, comenzaron a levantar las manos, cuáles fueron las que se levantaron, las de las nuevas generaciones, no mi generación, porque crecimos con eso. Cuando uno ve un auditorio cantando “Pueblito Viejo” de José A. Morales y muchas personas comienzan a llorar es porque la música los transporta a un lugar, a la casa, a los ancestros, eso es melomanía, qué es 3/4 y qué es Re menor, eso es otro asunto, ese es el del músico. Con todo lo anterior sigo sin entender por qué la música es una industria, para mí, una industria es hacer tuercas y tornillos, la música tiene valor en la medida en que se está recreando y cada vez que se recrea es diferente, ese es el gran valor de la música.

En cuanto a nuestras músicas, pienso en quien nos conquistó, los españoles, nos han dicho que tenemos que aprender como se hacía la música allá, pero si miramos la literatura universal, España dentro del fenómeno universal de la música centroeuropea no se encuentra bien posicionada, pero aun y así nos tocó hacerlo, aprendimos como se hacía su música, no pudimos rebelarnos, a pesar de eso se logró el mestizaje y eso es lo que tenemos. Urián mencionó a Jairo Ojeda, él es un ejemplo de cómo a través de una canción infantil un niño puede aprender ciertas cosas, pero si a eso antepone el fenómeno mundial musical del momento, “Despacito”, qué estamos haciendo, debemos decirnos que tenemos el talento y las posibilidades.

Creo que los concursos son una muy buena vitrina, pero estoy en contra de estos procesos en los que el alcalde de turno le dice al director de la banda “vaya a tal concurso y tiene que ganárselo, si no lo hace no sigue dirigiendo la banda”, además, he visto los niños que no ganan con un clarinete en la mano llorando y diciendo “no quiero volver a ver este instrumento en mi vida”, los concursos producen el efecto contrario a lo que se está buscando, entonces yo prefiero los encuentros. En los últimos años en algunos concursos se premia el virtuosismo vacuo, tocar todo a mil por hora, me imagino a Pedro Morales retorciéndose porque Joyeles no es un estudio de virtuosismo para tiple, es una serie de pasillos. Los concursos premian los esfuerzos, pero al año siguiente qué pasa, se frenan esos esfuerzos, el ganador queda vetado para participar por dos años seguidos, no hay un incentivo real; es el mismo caso de las convocatorias.

Hay que hacer esfuerzos pedagógicos, en especial en el aprendizaje a través de tradición oral y auditiva desde el vientre, porque si hacemos el mapeo de lo que escuchamos en la radio, estamos mal, sería necesario levantar a los niños a las dos de la mañana a escuchar a Muñoz López. La Biblioteca Nacional está llena de anaqueles repletos de grabaciones, pero la música sólo tiene un grave defecto y es que sólo funciona cuando suena, en el estante se vuelve una materia inerte, qué tenemos que hacer.

Hay una versión sinfónica de la Patillalera, comienza el oboe, entonces le pregunto al oboísta que se concentra en leer la partitura: “¿usted se sabe la letra de la Patillalera?”, obviamente no la sabe, le digo: “una señora patillalera, tataratara paranparara... cántelo no lo lea, porque igual la escritura es una aproximación”, el oboísta me dice: “es que no es negra corchea, no, es que el texto es una señora patillalera, y qué sigue”, a lo que respondí: “no sé, apréndaselo para mañana, encuentre la historia, vea porque Escalona escribe eso así y porqué se hacen las cosas”.

Estamos comenzando a ganar, hoy en el año 2017 no podemos darnos el lujo de retroceder, tenemos que aprovechar y tenemos que conocer nuestra música, la cual es supremamente valiosa; hace muchos años no sé si alguno de ustedes les tocó aprender así, existía una academia que se llamaba los Promeseritos, sacaba unos libritos chiquitos en los que se aprendía con códigos por números, Re Mayor era 32, 23 y 12, eso es malo, no es creativo, hoy tenemos todas las posibilidades para que siga creciendo nuestra música.

Lucho Bermúdez escribió “x” número de temas, un personaje llamado Alex Tovar, Alejandro Tovar hace una paráfrasis sobre los temas de Lucho Bermúdez y se pasea por Calamarí, por Navidad Negra, por la Serenata Tropical, por Cartagenita y una cumbia la comienza como un vals y después con un sutil cambio aparece esta belleza de cumbia, ¿eso es bueno, es malo?, cuando lo conocemos, cómo podemos hacer algo sobre lo que no conocemos, las fórmulas mágicas no existen y la prueba es que hay dos emisoras que a las seis de la tarde cantan estrofas diferentes del himno nacional y a todos nos tocó aprendernos las estrofas. Si les pregunto quién se sabe el himno de Bogotá y hacemos estadísticas, perdemos, confieso que no puedo entender todavía que algo que es arte en todas sus manifestaciones lo traten de acabar, a mí no me interesa estar en Billboard, eso a mí no me dice nada. Lo que me puede decir algo de la música es que si en un concierto yo logro que la gente entienda que Luis María Carvajal hizo “el punch papara punch” qué se llama “vení pa’ca, no puedo ir porque...” lo anterior me dice “esa es la música”.

Quiero sumar algo a la a las experiencias que aporta el maestro Eduardo, aquí en la sala tenemos un personaje muy importante, muy querido que es el maestro Emilsen Pacheco. El profesor Emilsen, es de cuna bullerenguera, él es cultor del bullerengue en la región de San Juan de Urabá, se dio cuenta del conocimiento que tenía cuando murió su mamá, antes de eso a él no le gustaba esa bulla, ese bullerengue, cuando murió su madre se dedicó a un impresionante proceso de formación que sigue activo, abrió las puertas de su casa para el pueblo de San Juan de Urabá, para que niños jóvenes adultos pasen por allí y vivan este proceso tradicional de formación de su arte, de su tradición, de su legado, de su memoria y en esa medida ha formado una cantidad de personas que cuando hay invitaciones a un festival se llevaba uno, dos, tres niños, los va rotando, los va cambiando y me parece importante que conozcamos que existen una cantidad de ejercicios sin el patrocinio, sin el apoyo de “la casa de la cultura”, sin el apoyo de la gobernación de

Antioquia que es su Departamento, sin el apoyo del Ministerio de Cultura, sin estar incluido en estos grandes planes de la música para la convivencia, sin ese apoyo, con el absoluto compromiso de transmitir y de compartir esa información y ese conocimiento de ese vasto mundo del bullerengue tan misterioso, que es tan complejo.

Mario Galeano: Un gran placer haber podido escuchar las experiencias, las opiniones, las visiones de estos maestros con su experiencia.

Antonio Arnedo: Quiero decir algo que no alcancé decir durante los treinta minutos que hablé y es que la música viaja por América, este continente de la revolución, hemos crecido mal y no hemos entendido en dónde estamos. Colombia está en la mitad de todo ese recorrido y recibe del norte y recibe el sur y su diversidad en muchos sentidos depende de su viaje y de entenderlo, es absolutamente claro que debemos recoger de esas experiencias como las experiencias del maestro Emilsen y volver a lo que decía maestro Eduardo, a la experiencia de la tradición oral de la música.

Iniciamos el ciclo de conversatorios de “Música con tempo colombiano” con tres referentes de distintas generaciones que tienen grandes visiones, opiniones y anécdotas sobre la música colombiana. Urián Sarmiento, Antonio Arnedo y Eduardo Carrizosa nos regalaron anécdotas y experiencias personales relacionadas con su acercamiento y aprendizaje de la música colombiana. Fue interesante ver que cada uno de ellos tomó caminos distintos para llegar a conclusiones muy importantes en el aprendizaje de nuestras músicas colombianas. En el caso de Urián escuchamos cómo un viaje a la India le cambió su mentalidad y a su regreso se enfocó en hacer viajes a zonas rurales para aprender de las tradiciones musicales y las costumbres del día a día en estas regiones. Por otra parte Arnedo hereda un legado musical de un hogar donde siempre se escucharon e interpretaron una gran variedad de ritmos colombianos y Eduardo Carrizosa tuvo la fortuna de aprender música colombiana en la que por ese entonces era una gran escuela musical, la Luis A. Calvo. Después de conocer estas anécdotas de los tres expertos, nos encontramos con un punto muy delicado que viene siendo tema de reflexión de tiempo atrás: ¿Cómo debería ser la educación de la música colombiana en las instituciones? Es una pregunta ambiciosa que no tiene una sola respuesta sin embargo los tres expertos coinciden que la preservación de nuestra música está en peligro, ya que el fenómeno de la globalización y la industria musical ha hecho que las actuales generaciones se preocupen cada vez menos por nuestra identidad musical. Sin embargo, las universidades van dando pequeños pasos para que la música colombiana vaya encontrando su lugar en las aulas. Tal es el caso que la universidad del Bosque acaba de lanzar una Maestría en músicas colombianas y la Universidad Javeriana realizó un cambio en su énfasis de jazz para incluir músicas populares colombianas en su programa. Como dice Urián, es de vital importancia que los músicos de formación académica que están interesados en los ritmos colombianos, vayan a las zonas rurales donde estos ritmos nacieron. De esta manera no solo aprenderán de los grandes maestros sino que también entenderán el contexto socio cultural de las regiones y tendrán más herramientas para entender verdaderamente los ritmos de nuestro país. Por otra parte es muy importante que el consumo de música colombiana lo retomemos desde los hogares hasta las emisoras. Esto hará que el interés y la memoria por nuestros compositores y ritmos sigan perdurando a través del tiempo.

S.C.

