

La *Misa # 3 (folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo:
Un encuentro festivo con la comunidad de El Carmen de Viboral

María Elena Narváez Gómez

Asesor:

Luis Carlos Rodríguez Álvarez

Magíster en Historia

Trabajo de grado para obtener el título de:

Magíster en Artes

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Medellín

2017

RESUMEN

Este proyecto de investigación – creación, está basado en el estudio de la vida y obra musical del maestro carmelitano Sixto Arango Gallo. Tiene como propósito principal la generación de espacios de encuentro entre su obra musical y la comunidad del municipio de El Carmen de Viboral, donde se ponen en escena diferentes maneras de interpretarla y vivirla, dando primacía a la participación de la comunidad, soportando la obra de creación desde los conceptos del arte relacional. Todos estos encuentros se dieron dentro de un marco festivo y de celebración, propiciado por la conmemoración del centenario de este compositor. El proceso creativo se llevó a cabo a partir del estudio específico de su Misa # 3 (Folclórica), para la cual se realizó la adaptación a un formato de cuerdas tradicional (tiple, guitarra y bandola), que permitió la participación de niños, jóvenes y adultos que hacen parte del proceso de cuerdas tradicionales, coro infantil y ensamble vocal del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral, quienes fueron los principales protagonistas de estos momentos de encuentro, y quienes además, dieron el soporte musical que dio la posibilidad a diferentes personas de la comunidad de involucrarse en la interpretación de esta obra. Finalmente la radio aparece como un elemento fundamental para la participación de la comunidad en estos encuentros.

Palabras clave: Sixto Arango Gallo, Carmen de Viboral, encuentro, fiesta, misa folclórica, radio libre, patrimonio, arte relacional.

Keywords: Sixto Arango Gallo, Carmen de Viboral, meeting, feast, misa folclórica, free radio, patrimony, relational art.

TABLA DE CONTENIDO

1. INTRODUCCIÓN

2. ESTADO DEL ARTE Y ANTECEDENTES

3. CONTEXTUALIZACIÓN

3.1. El Carmen de Viboral comienzos del siglo XX

3.2. Un compositor para el pueblo

3.3. La música religiosa de Sixto Arango Gallo

3.4. La *Misa # 3 (Folclórica)*

4. DESARROLLOS CONCEPTUALES

4.1. La misa: Un lugar de fiesta y encuentro

4.2. El arte en la esfera de las interacciones humanas: Arte relacional

4.3. Postproducción

4.4. Radio comunitaria

5. MOMENTOS PARA EL ENCUENTRO

5.1. El primer encuentro

5.2. El Carmen de Viboral: Un pueblo que se encuentra para festejar

5.3. La *Misa # 3 (Folclórica)*: Encuentros de una comunidad con su música

6. CONCLUSIONES

7. BIBLIOGRAFÍA

8. ANEXOS

1 INTRODUCCIÓN

“La vida no es tiempo que pasa, sino tiempo de encuentro”¹

Papa Francisco

El presente trabajo de investigación para la Maestría en Artes, pretende convertirse, a través de la generación de espacios de encuentro festivos entre la obra del maestro Sixto Arango Gallo (1916–1985) y la comunidad de El Carmen de Viboral, en una oportunidad en la que se permita a esta obra musical entrar en relación con quienes de forma voluntaria decidan aceptar la vivencia del encuentro, sin ningún tipo de pretensiones que impidan el carácter gratuito y por ende festivo de este. El objetivo de estos encuentros no es otro que el de propiciar la generación de lazos e intercambios, que enriquezcan las relaciones entre la comunidad de El Carmen de Viboral, y así mismo, aporten a generar una mayor cercanía con esta obra musical. Estos se han enmarcado en un clima de celebración que se fundamenta en el hecho mismo de encontrarse con otros.

Los conceptos de “encuentro” y “fiesta”, han marcado de manera significativa este trabajo. El primero, el de “encuentro”, debido a que esta investigación partió justamente de un primer momento de encuentro, ese que tuve hace unos años con la obra de Sixto Arango Gallo, y que hoy día se convierte en el motivador fundamental de este trabajo. Fue después de este acontecimiento que se despertó mi interés por esta música, lo que me ha llevado durante varios años a querer conocerla y darla a conocer a través de la interpretación. Por ello, durante todo el proceso de investigación y creación, mi objetivo se ha concentrado en brindar a la comunidad de El Carmen de Viboral, la posibilidad de encontrarse con esta obra musical.

El concepto de “fiesta” aparece como consecuencia de este encuentro, pues el gozo y la alegría están presentes donde dos o más se encuentran de forma libre y gratuita. En este mismo sentido, la Misa se asume como fiesta y celebración, desde la perspectiva de encuentro con Dios

¹ Papa Francisco, en Ciudad Nueva [26 abril 2017]. [vídeo, min 1:20] Ver <http://ciudadnueva.com.ar/la-vida-no-es-tiempo-que-pasa-sino-tiempo-de-encuentro/>

y con los hermanos. Además, el carácter folclórico aparece reforzando esa condición primordialmente festiva de la misa y se convierte también en un medio propicio para permitir, de manera más efectiva, el encuentro con la comunidad.

Al abordar la Misa en términos de “fiesta” y de “encuentro”, partiré de los estudios de algunos teólogos y liturgistas que se han encargado de rescatar el sentido primordialmente “celebrativo” y “participativo” de ella. También estos conceptos serán abordados desde puntos de vista seculares que amplíen y enriquezcan su concepción.

El concepto de “folclor” se situará específicamente en Colombia y más concretamente en la región andina, de donde se extraen básicamente los ritmos utilizados en esta misa.

Este carácter festivo y de celebración que se propone en este proyecto de investigación, está sustentado también en el hecho fortuito de haber coincidido con la celebración del centenario de natalicio de Sixto Arango Gallo, lo que sin duda aportó desde muchos aspectos al desarrollo de la investigación – creación.

La *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo fue compuesta en los ritmos de pasillo, danza y vals, para un formato de piano, violín, flauta y dos voces. Aunque no se conoce fecha de composición, se presume que haya sido escrita en la década de los años sesenta a principios de los años setenta, cuando a partir de las reformas del Concilio Vaticano II, específicamente en su Capítulo VI. *La Música sagrada*, que cita el artículo 36, se dio vía libre para que se pudiera incluir en la liturgia, además de cantos en lengua vernácula, ritmos folclóricos, que permitieran una mayor cercanía e identidad del pueblo con la celebración (Tena i Garriga, 2004, p. 95 y 97).

Es así como surge la primera misa en ritmos colombianos, llamada “Misa Folclórica Colombiana” del sacerdote franciscano antioqueño Rubén Darío Vanegas Montoya, y a partir de esta, varias misas de este mismo estilo en toda Latinoamérica².

² Díaz Martínez, Juan Carlos. 2012. “La primera misa folclórica en Colombia cumple 50 años. Un sacerdote, impulsor del cambio, contó cómo fue esa polémica transición”. *El Tiempo*, 6 de abril de 2012. www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11512441. Recuperado el 2 de agosto de 2016.

Dentro de toda esta novedosa forma de componer para la celebración litúrgica que comenzaba a tomar fuerza en el momento, se enmarca la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Arango Gallo; claro está, con las particularidades y posibilidades propias del contexto en el que fue compuesta.

Estos encuentros festivos que he propuesto, parten de un proceso de creación durante el cual descubro los conceptos de “estética relacional” o “arte relacional” propuestos por el francés Nicolás Bourriaud, teórico del arte y la estética, en los cuales se hacen planteamientos bastante interesantes con relación a mi propuesta creativa, puesto que plantea la obra de arte en términos de “interacciones humanas ligadas al contexto social en el que estas se desarrollan”.

Desde este punto de vista, logré hallar una gran concordancia con mi interés de permitir que esta misa se convirtiera en el pretexto para posibilitar el encuentro. Teniendo clara esta idea, realicé la adaptación de esta misa para coros y cuarteto de cuerda tradicional colombiano (tiple, guitarra y dos bandolas), por ser este el formato tradicional para interpretar los ritmos en que está compuesta, además de permitirme la posibilidad de que niños y jóvenes fueran los encargados de ejecutarla, pues para esto conté con la participación de la estudiantina, el coro infantil y el ensamble vocal del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral y de algunas señoras de la comunidad. Utilicé diferentes espacios del municipio para llevar a cabo estos encuentros así como medios alternativos para su realización.

Este trabajo cuenta también con una primera aproximación a lo que sería el catálogo de obras religiosas del maestro Sixto Arango Gallo, teniendo como base el archivo que se encuentra en poder de la familia Arango Montoya y de la consecución de algunas de las obras que fueron extraviadas después de la muerte del maestro.

Esta investigación tiene pertinencia desde varios ámbitos. En el ámbito local, podríamos mencionar diferentes motivos que la hacen importante y tal vez necesaria, pero pienso que uno de los más importantes es el compromiso que tenemos como actores culturales de preservar el patrimonio cultural del municipio, como se plantea desde el mismo Plan Municipal de Cultura “El Carmen de Viboral 2016-2026 un territorio para el Buen Vivir”, donde se evidencia esa necesidad de apropiación social. En este plan y específicamente en el eje estratégico número

cuatro: Apropiación social del patrimonio cultural, se presentan una serie de programas encaminados a fortalecer este tema. Dentro de estos programas considero que este proyecto va en mucha concordancia con varias de las líneas que allí se proponen. Sin duda alguna es necesario que las nuevas generaciones conozcan, a través de una experiencia cercana de encuentro, este legado musical y lo pongan también en circulación de manera que pueda permanecer vigente.

Además, teniendo en cuenta que la Universidad de Antioquia hace presencia en la región del oriente antioqueño y justamente en el municipio de El Carmen de Viboral, veo la importancia de esta investigación, ya que también es un deber de la Universidad reconocer y permitir la movilidad a estos procesos artísticos, culturales y patrimoniales que se llevan a cabo en la región, dándole el soporte académico que ellos requieren. También desde este Plan Municipal de Cultura, se plantean unas líneas específicas donde se busca generar alianzas con las Universidades de la región para trabajar en conjunto este tema de apropiación patrimonial.

Finalmente, pienso que este proyecto tiene su pertinencia porque abre las posibilidades de crear relaciones diferentes con el patrimonio, porque involucra directamente a la comunidad y porque además de los aportes que hace a nivel local, es también un aporte que enriquece el panorama musical nacional y se puede convertir en un referente para artistas de todo el país.



Figura 1: Sixto Arango Gallo. Óleo basado en fotografía del compositor. Cortesía Familia Arango Montoya

2. ESTADO DEL ARTE Y ANTECEDENTES

Por medio de la indagación y la búsqueda de material bibliográfico y de referencia en la Biblioteca Pública Municipal “Jesús Antonio Arango Gallo” de El Carmen de Viboral, el Centro de Historia de El Carmen de Viboral, la Biblioteca Central “ Carlos Gaviria Díaz” de la Universidad de Antioquia, el Centro de Documentación “Luis Carlos Medina Carreño” de la Facultad de Artes, el Archivo Histórico de la Parroquia Nuestra Señora del Carmen y de algunos documentos en internet, pude hacer el sondeo de lo que se ha investigado hasta el momento sobre el músico carmelitano Sixto Arango Gallo.

Las investigaciones básicamente que se han hecho hasta ahora, se han circunscrito al tema biográfico, aunque algunas llegan un poco más allá; pero en ninguna se hace un estudio detallado de su obra musical.

En diciembre de 1962, el historiador y musicógrafo antioqueño Heriberto Zapata Cuéncar, publicó su libro *Compositores Colombianos*, donde el maestro Arango tiene su primera aparición y reconocimiento, lo que nos permite creer que para ese entonces, Don Sixto Arango con apenas 46 años de edad ya tenía un amplio catálogo de composiciones, y era conocido por lo menos a nivel regional (Zapata Cuéncar, 1962, p. 26). Esta primera biografía seguramente fue escrita o dictada por el mismo compositor a Heriberto Zapata y en ella se mencionan algunas obra religiosas además de sus primeras piezas, que fueron unas canciones escolares.

Una década más tarde, en julio de 1973, este mismo investigador hizo una segunda publicación, en este caso titulada *Compositores Antioqueños*, donde apareció de nuevo Sixto Arango Gallo, ya con un catálogo de obras más preciso y mucho más amplio, que suponemos también fue suministrado por el propio compositor (Zapata Cuéncar, 1973, p. 6 y 8).

Dos días antes de la muerte del maestro Arango, en octubre del año 1985, en el periódico local “El Carmelitano” , Pedro Luis Jiménez publicó un bello artículo en la sección “Nuestros Mayores”, donde se le rinde homenaje a varios personajes que aportaron al desarrollo del municipio en distintos campos. (Jiménez, El Carmelitano, 19 octubre 1985).

Este, aunque también tiene carácter biográfico, ahonda mucho más en el contexto y cuenta detalles más concretos de la vida y obra de don Sixto. Lo que más resalta de este artículo es que denota que había ya en el municipio la conciencia y la valoración de Sixto Arango Gallo como artista y que su obra tenía una importancia relevante, incluso a nivel nacional. El catálogo de obras que aquí se presenta es básicamente el mismo que menciona Zapata Cuéncar en la segunda biografía, lo que hace suponer que Sixto Arango utilizó el mismo listado que le había suministrado a este para su libro.

El catálogo que aparece en este texto y que se repite en todas las demás biografías, es el siguiente:

“8 Misas de Gloria en Latín, 5 Misas de Requiem en Latín, 4 Misas de Gloria en Español, 2 Misas Folclóricas en Español, 7 Salves a la Virgen en Latín y 6 en Español, 12 Motetes Eucarísticos en Latín y 28 en Español, 8 Trisagios a la Santísima Trinidad, 3 Trisagios a la Santísima Virgen, 4 Trisagios al Sagrado Corazón de Jesús, 4 Viacrucis, 3 Tantum Ergo, 10 Marchas Fúnebres, 1 vals llamado Cecilia, 2 pasillos denominados Viboral y Mi Paisanita, 2 Zarzuelas: La Muñeca China infantil y María Salomé, 4 Danzas para pequeña orquesta, 2 Gavotas, 2 Marchas para banda, 3 Pasodobles, La Fantasía en el País de las Hadas, 10 canciones escolares, entre las que están: Las Aviadoras, Contrariedades, Mecida por las Olas, La Cigarrera, Barcarola, El Huerfanito, La Lavanderita, El Ciervo. También ha compuesto la música para los siguientes himnos: Himno de El Carmen de Viboral, Himno de la Escuela Industrial de El Carmen, Himno de la Normal Santa Teresa de El Carmen, Himno de la Normal de Marinilla, Himno del IDEM Fray Julio Tobón Betancur, Himno del Seminario de Cañasgordas”. (Jiménez, El Carmelitano, 19 octubre 1985, pp. 7 y 21).

Apenas dos meses después de este artículo, aparece otro en este mismo periódico y con la autoría del mismo periodista Jiménez, titulado “Ya no canta el cantor”, que cuenta con profunda tristeza cómo dos días después de haber publicado ese bello artículo de reconocimiento a quien había puesto su arte al servicio de una comunidad, había muerto de manera repentina dejando un profundo vacío, especialmente en el coro de la parroquia, ese lugar que había sido testigo de múltiples estrenos de sus más hermosas obras. Cuenta con detalle cómo fue el sepelio, cómo la comunidad se congregó para despedir a tan ilustre hijo y cómo las melodías a las cuales él mismo dio vida, lo despidieron en la interpretación de grandes músicos que gustaron siempre de sus composiciones. (Jiménez, El Carmelitano, diciembre 1985).

En el año de 1991, Clemencia Aramburo publicó para la Secretaría de Educación y Cultura un inventario musical del oriente antioqueño, en el cual se hace un recuento por municipio tanto de compositores como de agrupaciones locales, además del instrumental que se encontraba en cada una de las Casas de la Cultura. En este aparece de nuevo la biografía de Sixto Arango con datos similares a los que aparece en los libros de Zapata Cuéncar, y sin mayor profundidad.

Más tarde, en el año 2002, se publicó el *Diccionario de Música Española e Hispanoamericana*, para el cual Luis Carlos Rodríguez redactó la biografía de Sixto Arango³. El mismo investigador comenta que su fuente de información fue precisamente la biografía realizada por Zapata Cuéncar, a la que se añadió la fecha de muerte del maestro.

En la red, se puede encontrar su biografía en Wikipedia, la cual contiene básicamente un pequeño resumen de lo que escribió Pedro Luis Jiménez en el primer artículo del periódico “El Carmelitano” y un catálogo de obras igual al de las anteriores biografías.

También en el canal YouTube, se encuentra el pequeño documental que realicé en el año 2010 junto a otras dos compañeras como trabajo final de la materia *Historia de la Música Académica en Colombia*, dictada por el profesor Luis Carlos Rodríguez. Para este documental tomamos algunos apartes de las publicaciones del periódico “El Carmelitano” y realizamos una serie de entrevistas con la familia del maestro y con algunos historiadores del municipio y juntando todo este material logramos dar a conocer un poco más sobre esa vida cotidiana del maestro, su ambiente familiar y aquellos detalles de su personalidad que lo hicieron un hombre respetable y querido por la comunidad. En este se cuenta de manera más profunda como era su actividad musical dentro del municipio, la importancia que tenía para el las festividades religiosas y como se hacía cargo personalmente de conseguir a los mejores músicos de Medellín, quienes ya lo conocían y admiraban por sus composiciones y siempre deseaban ser parte de la orquesta elegida por Sixto Arango. Otra de las actividades importantes que aquí se mencionan son las

³ Luis Carlos Rodríguez Álvarez. 2002. “Arango Gallo, Sixto”, en Emilio Casares Rodicio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid: Fundación Autor, Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y Ministerio de Educación y Cultura de España.

escenificaciones que acostumbrara realizar en el teatro de la Normal Santa Teresa, entre otros detalles⁴.



Figura 2: Pantallazo del comienzo del documental en YouTube

Finalmente, en el año 2013, aparece el trabajo de investigación *Rostros, sabores y melodías de El Carmen de Viboral*, realizado por la comunicadora social periodista Laura Zuluaga Mejía⁵, en donde se dedica uno de los capítulos denominado “El Cantor del Carmen” a la vida y obra de Sixto Arango. En este capítulo se hace un recorrido por la vida del maestro desde su infancia hasta su muerte, cuenta con mayor profundidad las labores que desempeñó el maestro, desde

⁴ María Elena Narvárez, Marisol López Londoño y Catalina Londoño Ríos. 2010. “Sixto Arango Gallo. Compositor colombiano” [Documental]. Disponible en la página <https://www.youtube.com/watch?v=DnFDhIM5z2A>. Recuperado el 23 de mayo de 2016

⁵ Es importante anotar aquí que el título de estas marchas solo fue conocido, por lo menos en un ámbito más público, hasta el pasado mes de abril cuando después de mucho intentarlo logramos que los integrantes de la Banda Municipal nos dieran por lo menos, los nombres de estas marchas que se encuentran en su poder y que han mantenido en un hermetismo casi absoluto.

su labor como organista y director de distintas agrupaciones hasta contador de diferentes fábricas de cerámica, el catálogo de obras que aquí se lee es el mismo que se tiene en las anteriores biografías. Laura hace un especial énfasis en las marchas fúnebres por su importancia en las procesiones de semana santa y fiestas patronales, pero escribe erróneamente los títulos de estas, confundiéndolas con los títulos de los motetes en español⁶.

En este trabajo de investigación aparecen también algunas entrevistas realizadas a varios miembros de la familia como también a músicos de la región que han conocido e interpretado la obra de Sixto Arango. La conclusión más evidente que arroja esta investigación es que la obra del maestro Sixto Arango necesita ser conocida y valorada por los carmelitanos y que a pesar de haber trascendido el ámbito de lo local, es lastimoso que se conozca y se valore más afuera que en el mismo pueblo.

El anterior trabajo fue reproducido en diversos sitios virtuales, como el periódico “Mi Oriente.com”⁷, con fecha 9 de junio de 2013, y en el blog “Opinión a la Plaza”⁸, en septiembre del mismo año.

⁶ Laura Zuluaga Mejía. 2013. Rostros, sabores y melodías de El Carmen de Viboral. CD ROM.

⁷ Laura Zuluaga Mejía. 2013. Crónica: El cantor de El Carmen, <http://mioriente.com/altiplano/el-carmen-de-viboral/cronica-el-cantor-de-el-carmen.html>

⁸ Laura Zuluaga Mejía. 2013. Crónica: El cantor de El Carmen, <https://opinionalaplaza.com/blog/2013/09/el-cantor-de-el-carmen>

Domingo, 09 Junio 2013 08:17

Crónica: El cantor de El Carmen



La música es la mejor expresión del hombre, que lo hace convivir en paz. Sixto Arango Gallo.

Ésta es una historia construida con los relatos, apreciaciones y recuerdos de quienes de una u otra forma conocieron a Sixto Arango Gallo, un talentoso músico y compositor camelitano, cuyo reconocimiento por parte de sus coterráneos se limitó al uso institucional de su nombre. Su vida, sus costumbres, anécdotas y su legado musical son elementos todavía desconocidos para muchos de quienes habitan El Carmen de Viboral.

El maestro era hijo de Sixto Arango y de María de Jesús Gallo, nació el 11 de abril de 1916, en un hogar cercano al Alto de la Virgen de la Vereda Las Brisas de este municipio.

Desde pequeño fue un hombre católico y muy fervoroso, sentimiento que le imprimió a su vida artística y personal, disfrutaba componer melodías que transmitieran el fervor y que elevaran y motivaran a las almas camelitanas a sentir y vivir su espiritualidad cristiana.

De lunes a viernes a las 5:30 de la madrugada, aún sin tomar el primer baño del día, el maestro Sixto Arango Gallo salía de casa con su libro de partituras bajo el brazo y vestido siempre con gabán, sombrero y traje hecho a la medida. Se alistaba para cantar la eucaristía de las 6:00 en la Parroquia Nuestra Señora de El Carmen, labor de apostolado en la que permaneció por 49 años.

Mientras el músico se preparaba para acompañar con cantos a los fieles, sus hijos Mariola, Hemando, Alberto, Alonso, Cecilia y Francisco, se levantaban uno a uno para ir a estudiar. La costumbre sagrada era que toda la familia regresara a casa y se reuniera en la mesa para el almuerzo y la cena.

A los 24 años de edad en una casa de dos patios, un solar, seis habitaciones, cocina, comedor y sala, ubicada en el barrio La Alhambra, el músico y contador camelitano conformó un hogar junto a Flora Montoya Giraldo,

Figura 3: Pantallazo del periódico virtual “Mi Oriente.com”

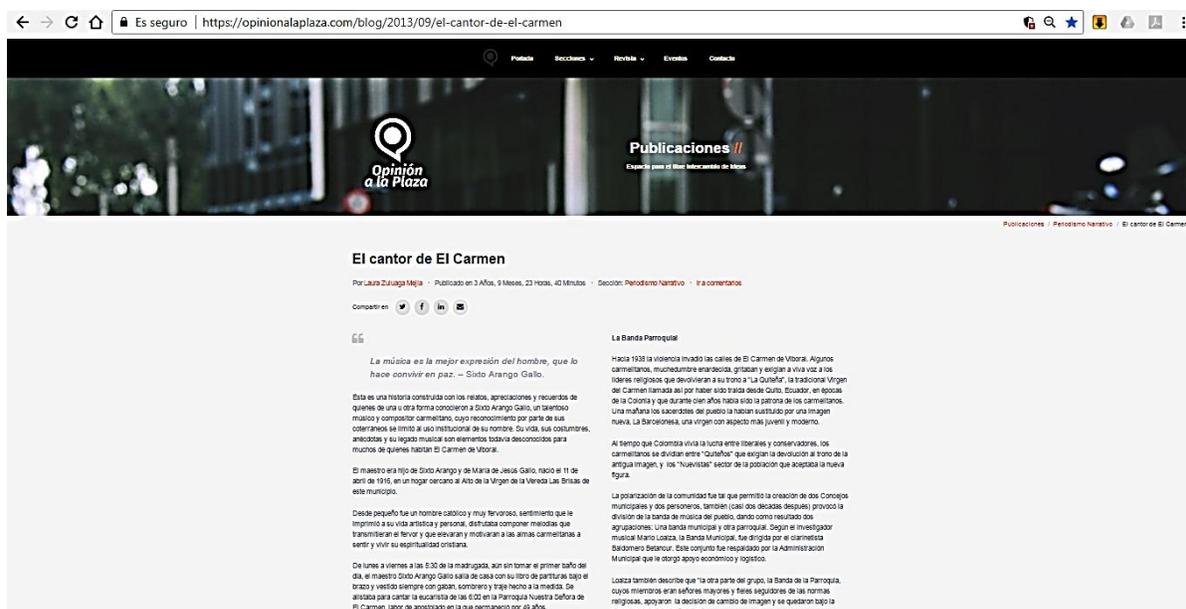


Figura 4: Pantallazo del blog “Opinión a la Plaza”

En el año 2016, en las conmemoraciones y celebraciones del centenario del natalicio de don Sixto, los días 8, 9 y 10 de abril, además de poder escuchar su música en diferentes conciertos, se llevó a cabo un conversatorio en el que se contó con una gran participación de la comunidad y donde se pudieron conocer detalles de su vida y de su obra por parte de los dos ponentes, Luis Carlos Rodríguez y Gabriel Giraldo Arango.

Fue una gran ocasión para que el pueblo carmelitano conociera y reconociera esta música como parte de su patrimonio, y la oportunidad para que las nuevas generaciones que muy poco conocían de Sixto Arango Gallo, se pudieran encontrar con su historia y con su obra musical. De este conversatorio, además de los conciertos que se realizaron durante estos tres días, quedaron unas memorias que aún no han sido entregadas a la comunidad por parte del Instituto de Cultura del municipio, pero que se espera puedan permanecer como evidencia de esta significativa celebración.

Para este evento, además de participar como organizadora y cantante, tuve la oportunidad también de poner en escena uno de los motetes que venía trabajando en mi proceso de

investigación en la Maestría (Ver Anexo1). Este motete eucarístico fue escogido al principio como de estudio puesto que contaba con ciertas características que me interesaba abordar, como era el carácter folclórico en la utilización de un ritmo tradicional como lo es el pasillo. Para este también realicé la adaptación para cuarteto de cuerdas tradicional colombiano y en la puesta en escena contó con la participación del cuarteto *Senderos*, del proceso de cuerdas tradicionales del Instituto de Cultura y el Ensamble Vocal de esta misma institución.



Figura 5: Afiche invitación de las conmemoraciones por el Centenario de Natalicio de Sixto Arango Gallo



Figuras 6 y 7: Concierto central en el Templo Nuestra Señora del Carmen, 9 de abril de 2016

(Escuchar anexo 2)

ANTECEDENTES ARTISTÍCOS

Dentro de todo mi proceso de investigación-creación, he podido encontrar una serie de referentes que me han aportado desde diferentes perspectivas a la construcción de mi propuesta creativa.

Los siguientes referentes han sido los más significativos:

Grupo INTERDIS: El Grupo de Investigación Audiovisual *INTERDIS* de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, integrado por la matemática Galina Likosova, el ingeniero Hernán Humberto Restrepo y el historiador Luis Carlos Rodríguez, ha realizado múltiples trabajos de recuperación de obras musicales de diferentes compositores académicos colombianos. En su labor, además de productos audiovisuales en los que se cuentan la vida y obra de estos compositores, también han llevado a cabo año tras año un festival de música de cámara en el que se ponen en escena las obras de estos compositores, interpretadas por diferentes agrupaciones de la ciudad y del país.

Este grupo de investigación ha colaborado en la recuperación de las obras de importantes compositores colombianos como Hans Federico Neuman, Adolfo Mejía, Antonio María Valencia, Blas Emilio Atehortúa, Gonzalo Vidal, Luis Carlos Figueroa, entre otros, de los cuales se logró, además de rescatar su valor como compositores, poner en circulación su obra musical, enriqueciendo de esta manera el panorama musical académico colombiano. Por esto se convierten en un gran referente para mi investigación, pues han sido pioneros en este trabajo de rescate y apropiación de estas músicas académicas.

De ellos, valoro especialmente la investigación documental que han realizado específicamente de los archivos musicales de los distintos compositores que han sido objeto de estudio, permitiendo el conocimiento y la circulación de este material, lo que ha podido verse materializado en la interpretación de estas obras en el festival realizado por este grupo.

RADIO SUTATENZA

Radio Sutatenza fue un proyecto que se inició en 1947 en un pequeño pueblo de Cundinamarca, bajo la iniciativa del sacerdote José Joaquín Salcedo, quien ejercía su labor pastoral en la parroquia de Sutatenza. Este sacerdote a partir de la denominada *Acción Popular Cultural ACPO*, creó este proyecto de escuelas radiofónicas que generó un impacto bastante considerable especialmente en las zonas rurales de todo el territorio colombiano.

Fue creada con el objetivo de ofrecer una formación integral, especialmente a los campesinos que no tenían acceso a la educación. Además de dar una formación básica de alfabetización en ciencias y humanidades, también se enseñaba sobre temas que fueran útiles para la vida del hogar, el cuidado de la naturaleza, los cultivos, entre otros. Uno de sus lemas era “ningún programa sin contenido”⁹.

La Radio Sutatenza inició su funcionamiento con un alcance pequeño que fue aumentando considerablemente hasta llegar a escucharse prácticamente en todo el país. Un proyecto local y comunitario, logró tal impacto, gracias a la receptividad de los oyentes que se sintieron parte importante de él. Radio Sutatenza llegó a convertirse en un miembro más de las familias colombianas, formó y aportó desde diferentes ámbitos y jugó un papel fundamental en la transformación cultural de finales del siglo pasado.

Pero lo que más rescato para mi proyecto es justamente esa creación de comunidad que logró este proyecto de radiodifusión, al transmitir contenidos tan propios con los que los oyentes se podían sentir verdaderamente identificados y propiciando el encuentro de muchas personas que se reunían alrededor de un radio para recibir la señal, lo que permitió la construcción de comunidades de oyentes, que además se convirtieron en oyentes activos quienes por medio de una constante correspondencia escrita y la participación en diferentes debates sobre temas de interés nacional, lograron tener participación y alguna incidencia en la construcción de país.

La labor del padre Salcedo logró tal impacto que trascendió las fronteras de lo nacional, fue un hombre revolucionario pero sobre todo un gran pastor. Comprometido con el pueblo y con los

⁹ <http://www.banrepcultural.org/radio-sutatenza>. Recuperado el 13 de febrero de 2017.

principios de igualdad, quiso garantizar a los más necesitados unas condiciones dignas de educación que les aportara las herramientas necesarias para su desarrollo y sustento.

LA MISA FOLCLÓRICA COLOMBIANA

La *Misa Folclórica Colombiana* fue compuesta entre los años 1963 y 1964 por el entonces seminarista Rubén Darío Vanegas Montoya¹⁰, se estrenó en la iglesia de la Porciúncula de Bogotá, es considerada la primera en su género en nuestro país, y fue precursora o contemporánea de otras misas folclóricas en Latinoamérica.

Entre los referentes de este género de misas en Colombia, hasta el momento sólo encontramos las compuestas por Fray Rubén Darío Montoya y por Sixto Arango Gallo.

La *Misa Folclórica* del Padre Vanegas Montoya se compone de seis partes: “Señor, ten piedad”, “Gloria”, “Aleluya”, “Creemos”, “Santo” y “Cordero”, en ritmos de pasillo, cumbia y bambuco.

Entre las Misas Latinoamericanas de carácter folclórico se destaca la muy bella y divulgada internacionalmente *Misa Criolla* del músico argentino Ariel Ramírez, compuesta y grabada en 1964 y lanzada como álbum en 1965.

¹⁰ Fray Rubén Darío Vanegas Montoya (Envigado, 1942-Cali, 2015) fue ordenado sacerdote franciscano por el Papa Pablo VI en 1968, durante el Congreso Eucarístico Internacional de Bogotá. Licenciado en Filosofía en 1963 por la Universidad de San Buenaventura Sede Bogotá, posteriormente adelantó estudios de Dirección y Pedagogía Musical en la Escuela Superior de Música del Rin en Colonia (Alemania), entre 1974 y 1976. Considerado como un sacerdote polifacético, había dedicado gran parte de su vida a la administración educativa y a la docencia en universidades y colegios. Se desempeñó como Rector de la Universidad de San Buenaventura Sede Bogotá, Secretario General de la San Buenaventura seccional Medellín, Secretario Académico de las Seccionales de Cali y Cartagena de la Universidad de San Buenaventura y rector de colegios y coros en distintas ciudades del país. Fray Rubén Darío Vanegas fue el autor de la música del Himno de la Universidad de San Buenaventura y de la primera Misa Folclórica Colombiana, estrenada después del Concilio Vaticano Segundo. En 1967 acompañó con sus coros de niños del Colegio del Virrey Solís de Bogotá, calificado en ese momento como uno de los más prestigiosos de Colombia, al tenor mejicano José Mojica, Fray José Francisco de Guadalupe Mojica, en tres conciertos en el teatro México de Bogotá y tres en el teatro Junín de Medellín, de los últimos realizados en esa famosa sala antes de ser reemplazada por el actual edificio Coltejer. Fue además, autor de muchos villancicos, afectuosos y sentidos, con los que buscaba despertar la sensibilidad social al colocar ante la cuna del Niño Dios la problemática del país. Publicó 10 discos LP de carácter religioso y tres CDs de obras corales. También es autor de un libro de corte costumbrista titulado “Del carriel y la guayaba”. <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-11512441> y http://caracol.com.co/radio/2015/06/25/regional/1435234740_823151.html

Dentro de los comentarios que hace el mismo Fray Rubén Darío Vanegas Montoya sobre esta composición, y específicamente en el texto que acompaña la carátula del disco LP en vinilo que sirvió de contenedor de la grabación, habla de lo novedoso que resulta para la música nacional que surja una Misa con estas características.

“(…) Ciertamente es la primera vez en la historia de la música nacional que aparece una grabación de este género. Escuchar bambucos, pasillos o cumbias es muy corriente en nuestro medio; pero escuchar el propio texto de la Misa en Castellano, aprobado para la América Latina aprovechando los ritmos autóctonos de nuestro país, tanto del interior (bambuco) como de nuestras Costas (cumbia), en realidad es algo raro y muy nuevo en Colombia(…)” R. D. V. M.¹¹

Esta composición muy probablemente sirvió de referente para Sixto Arango Gallo en la composición de su *Misa # 3 (Folclórica)*, pues al no conocerse otra composición de este estilo dentro del país, es muy posible que la *Misa Folclórica Colombiana* haya sido la fuente de inspiración para nuestro compositor carmelitano.

Pero no sólo por esta razón se convierte en referente para mi trabajo, también lo es el factor de novedad que logra insertar esta nueva forma de composición precisamente dentro de un contexto tan tradicional como lo es el religioso, y que por ese mismo carácter de novedad se convirtió en objeto de muchas críticas. El mismo padre Vanegas comenta al respecto: “Toda la música la compusimos con ritmos colombianos como bambucos, pasillos y cumbia, que no eran ritmos tropicales tan intensos como los que lo que se escucha hoy, pero en ese tiempo produjeron un gran escándalo”¹².

Esta Misa significó un cambio radical en la manera de componer música para la liturgia, sin duda revolucionó, sacudió a todos los fieles católicos y causó gran controversia, poniendo a unos a favor y a otros en contra.

En el mencionado artículo que celebraba los 50 años de la composición, el periodista Juan Carlos Díaz Martínez cuenta así la historia:

¹¹ [Rubén Darío Vanegas Montoya], Notas en la contra carátula del LP de la *Misa Folclórica Colombiana*, *op. cit.*

¹² Díaz Martínez, *op. cit.*

“La misa que el pueblo católico celebra hoy con entusiasmo y que cada día contiene más elementos musicales, fue objeto de severas críticas hace cerca de 50 años, luego de que el Concilio Vaticano II ordenara que cada región o país celebrara el ritual en la lengua vernácula, y de igual forma, los cánticos que la acompañan.

El cambio radical de una misa en latín, con el cura de espaldas a los feligreses, a una misa más cercana a la propia gente, con cantos en ritmos populares, escandalizó a más de uno.

Fray Rubén Darío recuerda que, incluso, algunos obispos aceptaron decir la misa en lengua vernácula pero hicieron todo lo posible para que los cantos se siguieran presentando en la forma tradicional.

El argumento que utilizaban para demeritar los cánticos en música popular criolla era que la única forma para acercarse a Dios por medio de la música era a través de los cantos gregorianos.

"Aunque nadie la prohibió, algunos obispos no aceptaban que se cantaran, mientras otros obispos como los de Manizales, Bucaramanga y Medellín, los llamaban gustosos para que la oficiaran. Los feligreses, entraban a misa, unos convencidos de lo que iban a escuchar y otros buscando que criticar, pero todos salían felices y hasta nos felicitaban", anota el sacerdote.

En Colombia una vez que salieron los primeros textos oficiales, para los años 1963-1964, un joven que cursaba estudios teológicos, que además era músico y poeta, se dedicó a componer música para las expresiones: 'Señor ten piedad', 'Gloria al Dios en el cielo', 'Creo en un solo Dios', 'Santo, Santo' y 'Cordero de Dios que quita el pecado del mundo' que, antes del Concilio, eran recitadas en riguroso latín.

Este joven, uno de los culpables de la 'satanización' que se le dio a la nueva forma de dar la misa, fue Rubén Darío Vanegas Montoya, en ese entonces estudiante de teología, y autor de la primera Misa Folclórica Colombiana, la cual se ofició en la iglesia de la Porciúncula de Bogotá.

En lo que si no hay discusión es que la primera Misa Folclórica Colombiana, marcó la pauta para misas folclóricas en otros países latinoamericanos¹³.

¹³ Juan Carlos Díaz Martínez, *op. cit.*



Figura 8: Carátula del disco LP *Misa Folclórica Colombiana* de Fray Rubén Darío Vanegas Montoya. Coros Franciscanos de la Porciúncula de Bogotá, bajo la dirección del compositor. Discos Orbe OB - 0002, serie "Frailes y Ritmos No. 2".

RADIOS LIBRES. LAS VOCES DE LA GENTE

“Radios Libres. Las voces de la gente”, es un documental de 50 minutos de duración, rodado en vídeo digital, producido y realizado por la Asociación Cultural *La Tripulación del Comodín* (Barcelona)¹⁴. Este documental cuenta de manera clara el surgimiento de la “radio libre”, tras un breve recorrido histórico presenta también una serie de entrevistas a miembros de algunas radios libres de España, quienes exponen sus ideas sobre lo que significa esta manera de hacer radio y cómo ellas se han convertido en el medio de comunicación que han tenido las diferentes vanguardias para expresar sus ideas y cómo también en diferentes ocasiones se han visto atacadas por organismos del poder, quienes han intentado acallar sus voces.

Este trabajo audiovisual se convierte en un referente para mi investigación, en tanto que me permite entender las implicaciones que puede tener a nivel social, político y cultural, la utilización de la “radio libre” como un medio de encuentro entre la comunidad de El Carmen de Viboral y la obra musical de Sixto Arango, entendiendo que ésta es también una experiencia social y comunitaria, que puede generar ciertas condiciones alternas a las que me propongo con mi trabajo, pero que sin duda enriquecen en gran medida estos encuentros.

¹⁴ <https://radioalmaina.org/¿que-es-una-radio-libre/> Recuperado el 8 de marzo de 2017.

3 CONTEXTUALIZACIÓN

3.1 EL CARMEN DE VIBORAL EN LOS INICIOS DEL SIGLO XX.

El municipio de El Carmen de Viboral, se encuentra ubicado en el oriente cercano de Antioquia a unos 60 Km de la ciudad de Medellín, hace parte del hermoso valle de San Nicolás. Su fundación data del año 1752, por parte del presbítero Fabián Sebastián Jiménez de Fajardo y Duque de Estrada (1720-1785)¹⁵, sacerdote del municipio de Marinilla, y primer párroco en propiedad de este mismo municipio, a quien pertenecían estas tierras. Y fue su hermano menor, Juan Bautista y su esposa María Ignacia Zuluaga Montoya junto a una cuadrilla de esclavos, los encargados de organizar la hacienda que denominaron “El Carmen”, donde se construyó una capilla de tapia y techo pajizo que perduró desde 1752 hasta 1900, cuando fue demolida a causa de su deterioro.

Para el año de 1807 ya la población contaba con unos cerca de 1063 habitantes, cifra que los motivó teniendo el consentimiento del cura párroco de Marinilla, Dr Jorge Ramón de Posada y Mauriz (1756-1835) a presentar la petición ante la Diócesis de Popayán, encargada para entonces de estos asuntos, para que fuera erigida como parroquia. Es así como después de recibir la respuesta positiva a esta solicitud, se crea la parroquia de Nuestra Señora del Carmen el día 29 de agosto de este mismo año. Unos años más tarde, en 1814 se logra su erección como municipio.

En el año de 1900, se inauguró el nuevo templo que había empezado a construirse desde agosto de 1869 por el Párroco Manuel de los Ángeles Betancur Zuluaga y el Presbítero Cirilo Montoya Vallejo. Este templo sólo se mantuvo hasta 1962, cuando un terremoto lo dejó gravemente afectado, razón por la cual tuvo que ser demolido e iniciar de nuevo la construcción.

¹⁵ La fecha de nacimiento es una aproximación hecha por el historiador Orlando Rendón, ya que no se pudo corroborar mediante ningún documento.

Datos generales:

El municipio de El Carmen de Viboral tiene una extensión de 453Kms cuadrados, una altura sobre el nivel del mar en su parte más alta de 2.750 metros y en su parte más baja de 1.800 metros. Cuenta con una temperatura promedio en la zona urbana de 17^o C, pero en las zonas más bajas alcanza los 30 C, lo que ha permitido gracias a que cuenta con esta diversidad de climas, tener una gran variedad de cultivos y productos agrícolas. Su economía en buena parte del pasado siglo, se sustentó principalmente en la industria cerámica, además de la producción de frijol cargamanto, papa y maíz, productos que en la actualidad van siendo reemplazados paulatinamente por el cultivo de flores. Por su parte, la industria ceramista, a pesar del declive que sufrió a finales del siglo, ha logrado en la actualidad un resurgimiento que permite que hoy por hoy muchas familias carmelitanas obtengan su sustento de esta.

Según Francisco Betancur, historiador carmelitano, en su libro sobre historia del municipio cuenta que este nació de Marinilla y de su cultura agraria y conservadora¹⁶. Sin embargo, fue el punto central donde confluyeron tanto marinillos conservadores, como rionegreros liberales, quienes con su mentalidad de comerciantes aportaron otras características en la conformación de la idiosincrasia carmelitana. Pero este encuentro de dos pensamientos y formas de vida tan distintas trajeron consigo también varias décadas de confrontación, que sin duda estancaron varios procesos de desarrollo para el municipio.

Ya para comienzos del siglo XX, el Carmen se enfrentaba a importantes transformaciones, generadas principalmente por el surgimiento de la cerámica, ocurrido en 1898, y por el innegable empeño de la Iglesia Católica en la promoción de obras de progreso y de educación, que fueron aportando al crecimiento y a la conformación del territorio. Aun así, las condiciones sociales y económicas que se vivían a comienzos de siglo no eran fáciles para ninguno de sus pobladores, quienes en la mayoría de los casos se veían obligados a emigrar en época de cosechas hacia otras tierras, con el único propósito de alcanzar el sustento para sus familias. Situación que fue desapareciendo paulatinamente con el desarrollo y crecimiento de la industria ceramista.

¹⁶ Betancur, Francisco Arnoldo. El Carmen de Viboral 1850-1950, Una historia local, p.

Para principios de siglo, el Carmen de Viboral vivió una de las más grandes confrontaciones políticas de la historia, puesto que sus habitantes, representados por dos familias, los Betancur y los Duque, se dividieron de forma tal que para los años de 1938 el municipio contaba con dos concejos municipales, dos personeros y dos parroquias. Esta confrontación que venía de años atrás, estalló más fuertemente cuando fue reemplazada la imagen de la patrona Nuestra Señora de El Carmen apodada de cariño por los pobladores como “La Quiteña” porque había sido traída desde Quito (Ecuador) en 1808, por una imagen nueva y de características diferentes a la que apodaron como “La Nueva”, estas dos imágenes se convirtieron en motivo de disputa y fuertes enfrentamientos que turbaron la paz y la tranquilidad de sus habitantes por algunas décadas.

Además de estas tensiones que se vivían en estos primeros años, el municipio careció de los más elementales servicios públicos y apenas en 1940 se instalaron el primer acueducto y el primer alcantarillado, que fueron realmente insuficientes por su rudimentaria y precaria elaboración. Las vías de acceso al municipio eran todavía caminos agrestes que debían ser transitados en mula. De igual manera, las vías dentro del municipio, especialmente las que estaban fuera del marco principal de la plaza, no se encontraban en las mejores condiciones.

Los medios de comunicación eran pocos y para el momento se contaba únicamente con el servicio de telégrafo y correo, pero hasta las primeras décadas del siglo, las formas más comunes de comunicación era a través de razones o cartas que se enviaban con los arrieros. También se acostumbraba después de la misa principal de los domingos, algunos encuentros comunitarios en el parque principal, como se menciona en algunos apartes de la revista de los 250 años de El Carmen de Viboral.

“A la salida de la misa mayor de los domingos, en el salón de la casa consistorial, se promulgaban los decretos y acuerdos municipales a través del bando, que consistía en el toque para reunir al público [...] Las bocinas eran especies de embudos grandes de cartón o lata para anunciar a los cuatro puntos cardinales, desde las bocacalles las funciones de circo, cine y demás actos artísticos y religiosos”. (Betancur, 2003, 30).

Otra de las maneras más especiales que tenían de comunicación se daba por medio de las campanas de la iglesia, como se menciona en esta misma revista.

“Las artísticas y sonoras campanas traídas por el padre Jesús María Gómez, convocaban a la feligresía para las fiestas y acontecimientos importantes y se escuchaban desde veredas lejanas”. (Betancur, 2003, 30).

El lugar más importante de encuentro era sin duda el parque principal, allí confluían todos los habitantes del municipio para realizar diferentes actividades, pues ahí se concentraban todos los entes de poder y control, además era el lugar propicio para todo tipo de encuentros. Hoy en día, aunque el municipio cuenta con diferentes parques y lugares de esparcimiento, sigue siendo éste el lugar privilegiado para vivir concentraciones de todo tipo, sean festivas, conmemorativas, religiosas, como también de protesta y de denuncia.

El parque principal ha sido fiel testigo de los momentos más importantes en la historia de El Carmen de Viboral. Desde su fundación y después de que se construyera allí una capilla por parte del presbítero Fabián Sebastián Jiménez, a su alrededor se fue desarrollando lo que hoy es el casco urbano del municipio. Como es propio en la conformación de todos los pueblos en Antioquia debido a la influencia colonizadora española, el centro era el lugar privilegiado de cada uno, además de la iglesia, la alcaldía y demás entes de poder, a su alrededor, se encontraban las familias más prestantes, lo que lo convertía en el sitio propicio para cualquier todo tipo de encuentros. En un capítulo aparte donde trataré el tema de los encuentros y de las fiestas, hablaré con mayor profundidad sobre la importancia de este en la conformación de comunidad.

Todas estas condiciones de vida y de crianza que se daban en la época, fueron determinando el carácter de los hombres y mujeres que aquí se iban formando, quienes en medio de las dificultades y las precariedades propias del momento, supieron hacer frente a estas y marcaron hechos de los cuales sus frutos se pueden ver hasta hoy. Uno de estos casos especiales fue el del maestro Bernardo Giraldo Aristizábal (1860-1931), quien además de haber sido el primer corista de la parroquia, su labor como músico y compositor fue mucho más allá, al ser el fundador de las bandas de música del El Carmen de Viboral, El Retiro, Sonsón, Santa Bárbara, Valparaíso y Caramanta. Su deseo de formar y consolidar estas agrupaciones, lo llevó a transitar

largas jornadas a pie por caminos bastante difíciles, los cuales se veía obligado a cruzar para ir a desempeñar su labor de profesor de música.

El maestro Bernardo Giraldo fue el primer músico y compositor de este municipio del que se tenga noticia, pero sus composiciones son poco conocidas debido a que no se divulgaron con nombre propio, seguramente por las dificultades que había en ese entonces y porque tal vez su pretensión al componer no era la de figurar en este campo, sino más bien de poder contar con suficientes piezas musicales que pudiera utilizar en su labor de director de banda y de corista, como se menciona en la revista “El Carmen de Viboral”¹⁷. Gracias a esa labor que desempeñó, el municipio contó con un movimiento musical desde finales del siglo XIX, pues además de conformar la banda municipal, formó un gran número de músicos dentro y fuera del municipio, de los cuales mucho de ellos se destacaron en agrupaciones a nivel nacional.

Sixto Arango Gallo, aunque no fue discípulo del maestro Bernardo, hizo un pequeño escrito como nota especial sobre él en la revista antes mencionada, donde muestra la profunda admiración que sentía por este músico carmelitano:

“Aunque no tuve yo el privilegio de ser discípulo de Dn. Bernardo Giraldo Aristizábal, siempre he sido un ferviente admirador de su grande y meritoria labor musical realizada a todo lo largo y ancho del territorio antioqueño.

Fue Dn Bernardo Giraldo, lo que yo me atrevería a llamar UN MÚSICO COMPLETO, pero sus mayores realizaciones las encontramos en su gran habilidad y autoridad para la organización y dirección de bandas de música, las cuales bajo su segura, acertada y firme batuta, adquirieron en su tiempo gran admiración y renombre a nivel regional, departamental y aun nacional. Fue además recursivo instrumentador y arreglista para grandes bandas, pues para ello estaba dotado por naturaleza de un gusto y elegancia de estilo muy difícil de igualar.

Siendo imposible resumir en unas cortas líneas la grandeza de su meritoria labor, solo quiero rendir hoy a su memoria mi sincero tributo de admiración y eterno reconocimiento”.

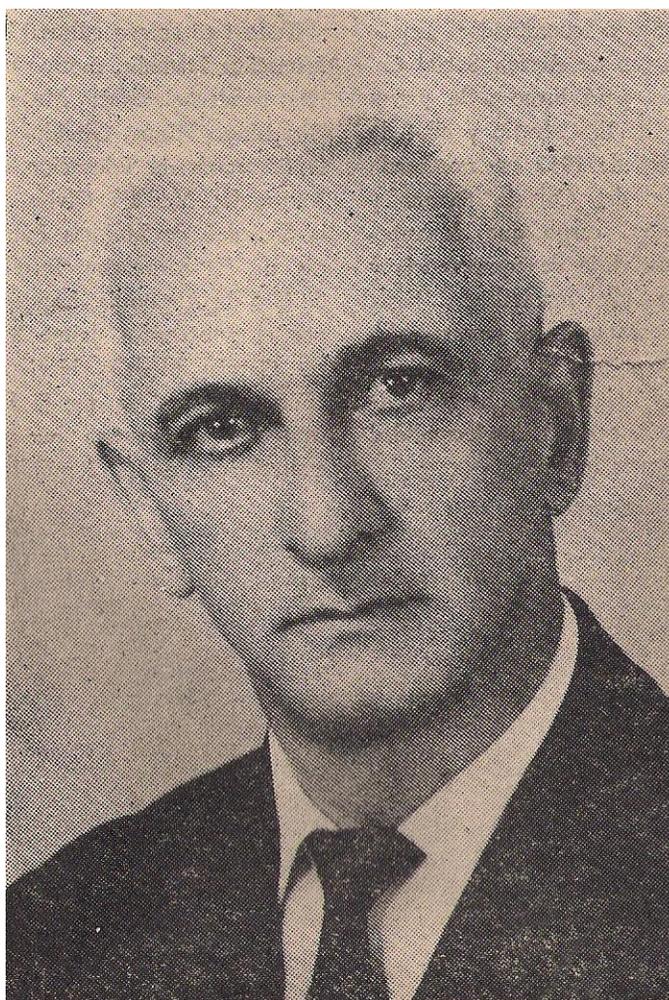
¹⁷ Arango Gallo, Sixto, [Don Bernardo Giraldo], en Revista “El Carmen de Viboral”, No 12, julio de 1983, p.

Contaba Sixto Arango con apenas 14 años de edad cuando murió el maestro Bernardo Giraldo, época en la cual su vocación musical comenzaba a aflorar. Podríamos afirmar, aunque estos dos personajes nunca tuvieron la oportunidad de ser maestro y discípulo, que la labor que Bernardo Giraldo venía realizando, en gran medida fue continuada por Sixto Arango, a diferencia de que este último nunca realizó labores musicales fuera del municipio, a pesar de que en varias ocasiones fuera requerido para ello, su consagración como corista de la parroquia fue tal que tuvieron que transcurrir varios años para que se tomara unas vacaciones, así lo cuenta Laura Zuluaga Mejía en su investigación realizada en 2013 refiriéndose especialmente a las responsabilidades de su oficio “compromisos de este tipo hicieron que solo hasta 1964 el artista realizara su primer viaje a la Costa Caribe, cuando el sacerdote de turno, Flavio Velásquez y su hija Cecilia coordinaron ese primer viaje de vacaciones”¹⁸. Esto demuestra que la labor como corista era para Sixto Arango más que un cargo, una vocación y una misión, un apostolado en favor del templo parroquial y de su pueblo. Su fe y su consagración a Dios son evidentes en toda su obra musical y para quienes lo conocieron, esta fue una de las características que marcó más su personalidad.

¹⁸ Zuluaga, Laura. Rostros, sabores y melodías de El Carmen de Viboral. 2013. CD ROM.

3.2 UN COMPOSITOR PARA EL PUEBLO

Sixto Arango Gallo nació el 10 de abril de 1916, en la vereda “La Aurora” del municipio de El Carmen de Viboral, en el hogar conformado por Sixto Arango Muñoz y María Jesús Eustaquia Gallo Gómez (1882-1967). Sus abuelos maternos fueron Onofre Arango y Delfina Muñoz, sus abuelos maternos el Capitán Santos Jesús Gallo Gómez (hijo de Sebastián y Eduviges) y Valeria Gómez Zuluaga¹⁹.



¹⁹ Información obtenida con el historiador Orlando Rendón Zuluaga en entrevista dada el 28 de enero de 2017. También incluida en el texto que el mismo historiador redactó para la celebración del natalicio de compositor el 9 de abril de 2016.

Figura 9: Sixto Arango Gallo. Foto cortesía Familia Arango Montoya

En su ascendencia se encuentran dos próceres de la independencia, el Comandante Eduardo Ignacio Gallo Medina (1774-¿?) y el Coronel José Domingo Gallo Mejía (1800-¿?), padre e hijo, quienes acompañaron al General José María Córdoba, entre otras, a la batalla de Chorros Blancos el 12 de febrero de 1820, la de Junín el 6 de agosto de 1824 y Ayacucho el 9 de diciembre de ese mismo año.

Sixto Arango Muñoz y sus hermanos, Rafael Arango Muñoz (1878- 1963) y Juana Arango Muñoz (- 1963), marcaron historia como destacados educadores dentro del municipio y fuera de él, como en el caso de Rafael Arango, quien también desempeñó su labor de docente en la Universidad de Antioquia, además de diferentes cargos públicos que le merecieron el reconocimiento a su servicio por parte del Congreso de la República.

En un ambiente de valores cristianos y cívicos, amor por la educación y gran disciplina, se formó Sixto Arango Gallo, en medio de las dificultades propias de la época, donde se requería de un verdadero esfuerzo y gran tesón para llevar a cabo cualquier labor. Desde la finca madrugaba Sixto a sus estudios diarios, atravesando caminos difíciles que en época de invierno se volvían imposibles de transitar, situación que no menguó nunca su deseo de formarse ni en lo académico ni en lo musical.

A la edad de 13 años despertó su interés por la música, motivación que fue realmente natural en él, pues como hemos visto, provenía de una familia de maestros y educadores y no precisamente de músicos.

Inició sus estudios musicales con el entonces organista del templo parroquial don Ernesto Tirado, con quien se formó principalmente en solfeo y piano, elementos que le permitieron más tarde continuar un trabajo personal y autodidacta, el cual le significó un gran esfuerzo de constancia y disciplina, virtudes que ya tenía bien arraigadas desde su formación en el hogar y que se reflejan en su amplia obra compositiva.

Además de los estudios musicales, se interesó también por el oficio de la sastrería y fue precisamente con su maestro de música con quien aprendió este otro arte, desempeñándolo

durante algún tiempo con mucho acierto, pero sin dejar a un lado el estudio y la dedicación a la que fuera su verdadera vocación.

Según el periodista Pedro Luis Jiménez, quien en su periódico “El Carmelitano” realizara una nutrida crónica sobre su vida unos días antes de la muerte del maestro, asegura: “con la ayuda de su padre quien siempre lo apoyó, logró conseguir un piano por la suma de 15 pesos, comprado a don Manuel Montoya y elaborado en el municipio de San Vicente”²⁰, en él comienza sus prácticas musicales de manera constante y decidida con el propósito firme de convertirse en músico (ver figura 10), y es así como, de manera autodidacta e instruyéndose mediante algunos libros y textos musicales, va logrando una formación intelectual y musical tal, que a la edad de 16 años realiza sus primeras composiciones, iniciando con estas obras un camino creativo bastante fecundo.

²⁰ Pedro Luis Jiménez, “Don Sixto Arango Gallo”, en El Carmelitano, p. 7.



Figura 10: El primer instrumento de Sixto Arango Gallo, una pianola elaborada en el municipio de San Vicente. Foto de María Elena Narváez.

Más adelante, pudo conseguir un armonio (ver figura 11), el cual lo acompañó durante muchos años, especialmente cuando aquel primer piano ya dejó de funcionar.



Figura 11: El maestro Sixto Arango Gallo interpretando el armonio en compañía de su nieta María del Pilar Jiménez Arango. Foto cortesía Familia Arango Montoya.

Cuenta este mismo periódico que...

“En 1936, el 1° de Abril [cuando Sixto contaba con apenas 20 años de edad], es llamado por el entonces párroco de aquella época Pbro. Jesús María Gómez (1883-1958)], para desempeñarse como organista de la parroquia”²¹.

Y fue desde esta labor que desempeñó durante casi 50 años hasta el último día de su vida, donde se consolidó como uno de los más grandes compositores de música sacra a nivel regional y nacional. Esta fertilidad compositiva, especialmente en el campo religioso, se puede entender desde la labor que desempeñó, pues en la época era bastante difícil conseguir partituras de otros compositores y los coristas debían componer o hacer transcripciones a oído de los cantos que interpretaban en los oficios litúrgicos. “Al faltarle melodías para los cantos litúrgicos el corista debía componerlas, eso lo obligó a evolucionar como músico”, comenta Laura Zuluaga.

Esa constante producción musical de Sixto hacía muy atractivo para grandes músicos de la época, sobre todo de Medellín, ser llevados a tocar en Semana Santa o en las fiestas patronales a la parroquia de El Carmen de Viboral.

Al respecto Francisco Arango, su hijo menor, cuenta en el documental realizado en el año 2010 lo siguiente:

“(…) A mi papá ya lo conocían en Medellín y eso se alborotaban por la Candelaria todos los músicos, cuando sabían que llegaba mi papá, porque les gustaba mucho (...) el traía lo mejor que había en Medellín, o lo traía no, se venían, porque les gustaba mucho a los verdaderos músicos, que siempre encontraban música nueva”²².

Esto demuestra a su vez la confianza y el respeto que tenían también los párrocos en el criterio musical de Sixto Arango y en la manera tan responsable y profesional como desempeñó siempre su labor de director musical de la parroquia.

Además de corista, fue también director de la Banda Municipal entre 1952 y 1957, profesor de música y de contabilidad en la Normal Santa Teresa y de la Escuela Industrial (ITI), contador de las fábricas de cerámica “Júpiter” y “Palissy”, y mayordomo de fábrica de la parroquia.

²¹ Pedro Luis Jiménez, “Nuestros mayores”, *op. cit.*

²² Francisco Arango, en “Sixto Arango Gallo. Compositor colombiano” [Documental de María Elena Narváez, Marisol López Londoño y Catalina Londoño Ríos], 2010. Disponible en la página del canal YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=DnFDhIM5z2A>

En 1940, Sixto contrajo matrimonio con Flora Montoya Giraldo, hogar del cual nacieron seis hijos: Mariola, Hernando, Alberto, Alonso, Cecilia y Francisco. Todos ellos conformaron desde pequeños los coros navideños y de estos se destacaron principalmente las voces de Cecilia, Alonso, Alberto y Francisco, así lo cuenta Gabriel Giraldo Arango, sobrino del maestro:

“Recuerdo la celebración de las novenas navideñas, acompañadas con villancicos que ensayábamos en el patio de su casa, con un coro muy familiar compuesto por la voz hermosa de Cecilia, la fuerte y timbrada voz de Alberto y la afinada segunda voz de Alonso, con su excelente oído, y más adelante la voz de Francisco, el niño de la casa, con su sonora voz que aún conserva; ellos y otros amigos formábamos el coro de navidad”²³.

De todos sus hijos, fue Alberto quien tuvo una formación musical más completa y siguió más de cerca los pasos de su padre, realizó estudios de piano en el Instituto de Bellas Artes y, a la muerte del maestro, lo sustituyó en la parroquia durante un año. Luego viajó a Bogotá, donde se radicó, y durante algunos años trabajó como organista en algunas parroquias de la ciudad. Pero rápidamente abandonó esta labor y la música de su padre.

²³ Entrevista a Gabriel Giraldo Arango, 10 de marzo de 2016.



Figura 12: El maestro Sixto Arango acompañado de sus hijos Alberto, Cecilia y Francisco en el matrimonio de su hija Mariola. Foto cortesía Familia Arango Montoya

Actualmente es poco lo que recuerda de aquellos años en los que compartió escenario con su padre tanto en la parroquia como en la Normal Santa Teresa, donde realizaron variados programas culturales que deleitaron a los carmelitanos.

Como mencioné anteriormente, eran muchos los músicos que esperaban ser escogidos por Sixto Arango para tocar en las festividades religiosas en El Carmen de Viboral, él siempre buscaba los mejores. Cuenta Gabriel Giraldo que mientras estuvo como párroco Monseñor Flavio Velásquez (1927-1993), quien permaneció en este cargo durante 23 años, siempre le decía: “tráigame buenos músicos o no me traiga nada”. Algunos de estos músicos permanecen aún en el recuerdo de muchos carmelitanos. Al respecto nos cuenta su sobrino Gabriel:

“Llevaba de Medellín a los mejores tenores, barítonos, bajos, excelentes flautas violines, clarinetes y contrabajos. Los hermanos Solórzano; tenores como Jorge Ochoa, Berrio, Hernández, el bajo Montoya,

Julián Vieco, Pizarro, Torres y muchos otros buenos músicos cuyos nombres se me escapan, que gustaban de tocar y cantar en el Carmen. Tenían que ser muy buenos lectores de música porque el único ensayo era: afinen instrumentos, cojan el tono las voces y... nos fuimos.”²⁴

Como lo menciona al respecto Laura Zuluaga, el hecho de que al municipio llegaran músicos de tan alto nivel, contribuyó a ampliar el panorama musical de sus habitantes a la vez que permitió que estos tuvieran la posibilidad de escuchar de manera magistral la interpretación de las composiciones de Sixto.²⁵

Pero el maestro Arango no se desempeñó solamente como músico de la parroquia, también realizó su labor musical fuera de ella y fue un precursor de este arte desde otros ámbitos, pues además de dirigir la Banda Parroquial por casi cinco años, también conformó el grupo de cámara *Santa Cecilia* entre 1940 y 1950, este grupo estaba integrado por Sixto Arango en el piano, Luis Giraldo en la trompeta, Arnulfo Betancur en el clarinete y José J. Ramírez en el contrabajo.

Esta agrupación fue la encargada de amenizar muchas de las fiestas y reuniones familiares, como también de ofrecer diferentes conciertos dentro y fuera del municipio.

²⁴ Gabriel Arango, entrevista, *op. cit.*

²⁵ Laura Zuluaga, *op. cit.*



Figura 13: El maestro Sixto Arango en el piano, Luis Giraldo en la trompeta, Arnulfo Betancur en el clarinete y José J. Ramírez en el contrabajo. Foto cortesía Familia Arango Montoya.

Otra de las labores musicales que el maestro desempeñó fuera de la parroquia, fue en la *Normal Santa Teresa*, colegio fundado por la Hermanas Franciscanas en 1941. Allí Sixto Arango Gallo impartió clases de música y dirigió el coro de la institución.



Figura 13: El maestro Sixto Arango Gallo dirigiendo el coro de la Normal Santa Teresa. Foto cortesía Centro de Historia Local.

A partir de la llegada de las Hermanas Franciscanas, comienza un nuevo capítulo en la historia educativa y cultural de El Carmen de Viboral. De la mano del maestro Sixto Arango Gallo, fueron muchos los eventos culturales y artísticos que se realizaron en la Institución.

Programas de variedades, actos cívicos y culturales, veladas líricas, banquetes de la fraternidad, entre otros muchos eventos donde la comunidad carmelitana tuvo la oportunidad de escuchar en la interpretación del maestro Arango, varias de sus más hermosas composiciones.

En 1945 se adquiere un piano para la Institución, y fueron la madre Plácida en compañía del maestro Arango, los encargados de impartir la enseñanza de este instrumento. Fue también este piano el encargado de engalanar los más importantes acontecimientos. Desde las eucaristías solemnes, actos de graduación, aniversarios de fundación y fechas tan importantes para la comunidad como lo eran la fiesta de San Francisco, Santa Teresa y Madre Bernarda.

Todos estos eventos cantaron con la presencia de este bello instrumento y con la impecable interpretación del Sixto Arango Gallo.

3.3 LA MUSICA RELIGIOSA DE SIXTO ARANGO GALLO

Antes de hablar concretamente de la música religiosa de Sixto Arango Gallo, es muy importante mencionar lo que sucedió después de su muerte el 21 de octubre de 1985, con mucha de sus partituras, especialmente con las que se encontraban en el templo parroquial donde se desempeñaba como corista. Su muerte ocurrida de manera natural e imprevista, pues un infarto lo sorprendió justamente cuando se dirigía para su casa después de haber cantado la primera misa del día, no le permitió prever una posible pérdida de este material al momento de su ausencia, como justamente sucedió.

Entre todas las versiones que he podido obtener al indagar sobre lo que pudo haber ocurrido con estas obras que guardaba el maestro en el asiento del órgano, hay dos que cobran mayor fuerza por tener testigos presentes que parecen dar cuenta de lo acontecido. La primera de ellas la obtuve de uno de los que en ese momento se desempeñaba como monaguillo y quien me aseguró pudo presenciar el momento en que estas partituras fueron arrojadas a la basura sin ninguna consideración. El segundo atestigua haber escuchado a una cantante que venía en un bus para El Carmen comentar lo siguiente: “Voy para El Carmen a comprar una obras de Don Sixto Arango, porque el sacristán las está vendiendo”, lo que podría tener algo de sentido, pensando en la posibilidad de que el sacristán conociendo de la calidad del material que allí se encontraba, en vez de convertirlas en basura, las hubiera utilizado para ganar un dinero extra. De esto no se tiene ningún tipo de pruebas y creo que 31 años después resulta bastante infructuoso pretender aclarar estos hechos.

Lo que sí se conoce es que una parte de la obra que se extravió después de su muerte y que no se encuentra actualmente en el archivo del maestro, se encuentra, al menos en transcripciones manuscritas o digitales, en manos de algunos músicos del oriente antioqueño, de Medellín e incluso del país. La labor ahora es empezar a recoger estas partituras para integrarlas al archivo y poder completar hasta donde sea posible su catálogo musical.

La música religiosa de Sixto Arango Gallo bien podemos dividirla en dos momentos principales: antes del Concilio Vaticano II (1936 – 1965) y después del Concilio Vaticano II (1965 – 1985).

Inicios en su labor como corista

Como mencioné anteriormente, Sixto Arango fue nombrado como corista de la parroquia el 1 de abril de 1936, cuando apenas contaba con 20 años de edad. Según lo hallado en su archivo, a unos pocos días de iniciar su labor de corista inició también su trabajo de composición, pues la primera misa tiene como fecha el 22 de mayo de 1936, es una misa de réquiem compuesta en memoria de Julia Montoya, hermana de su esposa Flora Montoya y quien murió a temprana edad y en circunstancias bastante dolorosas que conmovieron a todo el pueblo.

Estos primeros años de composición al parecer fueron bastante fecundos, pues aunque se carece de fecha de creación para la mayoría de las obras, de las pocas que si cuentan con esta, datan principalmente de 1936 a 1956, como se observa en el catálogo. Además de esto, también se puede observar que las piezas en latín son muy numerosas puesto que este periodo corresponde a la época de antes del Concilio Vaticano II, donde todas la obras litúrgicas debían ser escritas en este lengua.

De este primer periodo se destacan sus Misas de Réquiem y sus Misas de Gloria, de las cuales se cuentan según sus biógrafos con 5 de las primeras y 8 de las segundas. Sin embargo, realizando la catalogación de la música basada en el actual archivo, me encuentro con que posiblemente hubo una confusión desde el principio, cuando Sixto Arango le entregó la lista de su catálogo de obras al historiador musical Heriberto Zapata Cuéncar en 1962, puesto que lo encontrado es justamente lo contrario: 8 Misas de Réquiem (algunas como Misa de Réquiem otras como Misa de Difuntos), y con 5 Misas de Gloria, como se puede corroborar en el catálogo. (Ver anexo3)

La instrumentación más utilizada en este primer periodo es la siguiente: Piano, Flauta, Violín, Contrabajo y Trompeta. En algunas ocasiones aparece también el Cornetín y el Clarinete. En estos primeros años el instrumento que se encontraba en el templo parroquial era un armonio, que fue reemplazado en por un órgano Hammond siendo párroco del templo el Padre Ramón

Arcila Ramírez alrededor de 1950. Esta instrumentación era bastante común en la época y aun en la actualidad es fácil encontrarla, solamente la trompeta ha desaparecido casi por completo de estos formatos religiosos.

Uno de los aspectos que vale la pena destacar es el contacto que Sixto Arango tuvo con otros grandes maestros de la composición en el oriente antioqueño. Aunque el maestro Arango no realizó muchos trabajos musicales fuera del municipio, sí mantuvo una relación con sus colegas de parroquias vecinas, es el caso de los maestros Bernal en la Ceja, con quienes realizó diferentes intercambios de composiciones que permitieron enriquecer el repertorio religioso de ambas localidades. También compartió con otro grande de la composición y oriundo del municipio de El Santuario, el gran maestro Roberto Pineda Duque. El maestro Arango guardaba dentro de su archivo algunas piezas de este gran compositor lo que nos permite suponer cierta influencia de este en sus composiciones.

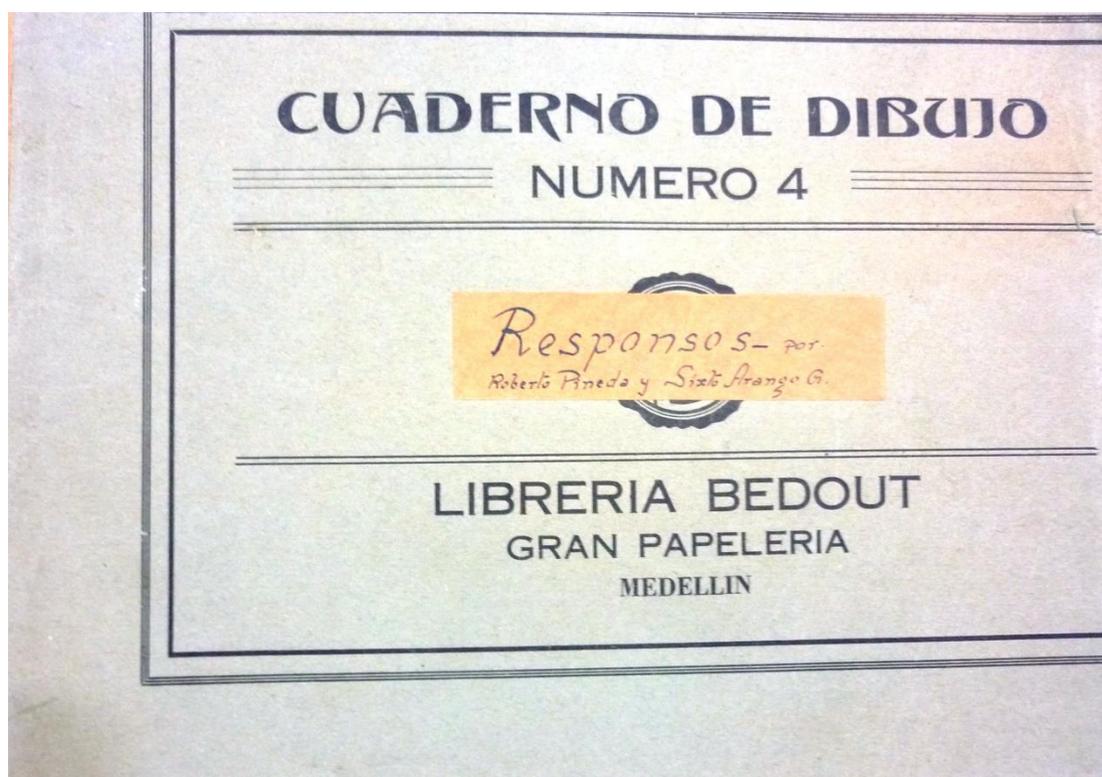


Figura 14: Portada de la partitura de la obra “Responsos”, coautoría de Roberto Pineda Duque y Sixto Arango Gallo. Foto de Gabriel Giraldo (2012).

Estos posibles intercambios que el maestro Arango realizó con diferentes músicos de la región, le permitió seguramente mantenerse al tanto de lo que ocurría en el ambiente musical antioqueño y muy seguramente colombiano.

Las composiciones de este primer periodo son generalmente sencillas en su forma, las melodías se ven muy influenciadas por el canto litúrgico tradicional aún proveniente de los cantos gregorianos.

Su manera de componer era simple, para él, lo más importante era la melodía, en sus composiciones se muestra una gran preferencia por instrumentos melódicos como el violín, la flauta, el clarinete.

En evidente en sus obras que el maestro Arango sabía lo que quería y dónde lo quería, nunca ponía notas donde su intuición musical no lo consideraba necesario, sabía perfectamente cómo utilizar los elementos con los que contaba y aunque fueran pocos, con ellos lograba composiciones de gran belleza y elegancia.

Su método de composición también era simple, silbando las melodías que venían a su cabeza iba poco a poco creando sus obras, sentado en un banquito en el solar de su casa o en el patio central de esta. De allí, pasaba luego al piano para tocar lo que había ya plasmado en la partitura, de la que pocas veces tenía que corregir alguna nota, pues la fluidez y precisión con la que componía fueron unas de sus mayores virtudes.

Su obra religiosa es básicamente una obra compuesta para los oficios litúrgicos y para las devociones populares que eran tan comunes en esos tiempos, esta consta básicamente de Misas, Salves, Letanías, Trisagios, Rosarios, Tantumergos, Tedeum, Villancicos, cantos para la Semana Santa, Motetes, algunos salmos y cantos al Señor.

El cambio que vendría después con la realización del Concilio Vaticano II, donde se da la posibilidad de cantar en las lenguas vernáculas y la inclusión de ritmos folclóricos en la liturgia, daría a Sixto unos nuevos elementos que ampliarían sin duda su visión como compositor.

Y es que aunque Sixto era un hombre amante de la música clásica, como se puede comprobar en su archivo personal, donde se encuentran varias obras de grandes maestros de este género, su gusto por los ritmos populares y por las músicas nacionales era evidente. Al respecto, Gabriel Giraldo, uno de sus sobrinos, cuenta cómo disfrutaba el sentarse en una mecedora que había en el patio central de su casa para escuchar la radio y disfrutar de intérpretes como Claudia Osuna, Claudia de Colombia, Margarita Cueto y los grandes tenores que la acompañaban, entre muchos otros²⁶. Ritmos que se encontraban en boga en estas épocas como el fox, el vals, la danza y la marcha, fueron de sus preferidos, pero fue el pasillo, como ritmo nacional, el que más introdujo en sus composiciones.

Ya para este segundo periodo, que se ubica después del Concilio Vaticano II, se pueden observar algunos cambios y por supuesto una mayor madurez compositiva. Como mencioné anteriormente, su música religiosa se enriqueció de los ritmos nacionales y entre esta amplia obra podemos destacar dos Misas Folclóricas que llaman mucho la atención, puesto que no fue muy común la composición de este tipo de misas y mucho menos por parte de compositores de una línea tradicional como lo fue de Sixto Arango. Estas misas tienen la forma común litúrgica que comprende: “Señor, ten piedad”, “Gloria”, “Santo” y “Cordero”, donde Sixto Arango utiliza ritmos como el vals, la danza y el pasillo. También se destaca dentro de estas composiciones, el motete eucarístico titulado *Oh Dios Eucaristía* compuesto en ritmo de pasillo a 3 voces para un formato de piano, violín, flauta y contrabajo, con unos juegos melódicos e incluso contrapuntos entre las voces y los instrumentos melódicos que nos confirman lo que mencionábamos anteriormente sobre el lugar predominante que ocupaba la melodía en las composiciones del maestro Arango (Escuchar Anexo1).

Sus composiciones e incluso las obras que estudiaba de otros compositores, nos revelan antes que nada una conciencia muy clara de las posibilidades y las limitaciones que como compositor

²⁶ Entrevista realizada el 10 de marzo de 2016 a Gabriel Giraldo Arango

tenía, pues sabemos que la formación musical que recibió fue muy básica. El conocía perfectamente lo que podía y lo que no podía hacer, los retos musicales que sin duda se planteaba nunca sobrepasaban sus posibilidades. En este punto es importante resaltar que además de las limitaciones que tuvo para formarse como músico, las labores de padre y esposo fueron sin duda alguna sus prioridades en todo momento, para él su familia era lo más importante y el tiempo que hubiera tenido que dedicar al estudio de obras de un alto nivel, le habría requerido el sacrificar el espacio para ellos. Además, sus otros oficios, especialmente el de contador, le ocupaban gran parte de sus días.

Una de las características más evidentes en sus composiciones es la utilización de dinámicas, fraseos, acentos y todo tipo de elementos que pudieran enriquecer la interpretación, influencia que viene dada de grandes compositores de la música clásica que se encuentran aún en el archivo del maestro. También dentro de este archivo se pueden encontrar obras de importantes compositores colombianos como los maestros Luis A. Calvo, Gonzalo Vidal, Carlos Vieco, entre otros. Y fue de estos compositores colombianos de los que mayor influencia recibió para las composiciones de este segundo período.

Aunque Sixto Arango nunca se limitó en su armonía a los acordes básicos, sino que experimentó también con acordes disminuidos muy típicos del clasicismo, lo más característico, especialmente en su música religiosa de este período, es la utilización de acordes y cadencias muy frecuentes en la música colombiana. Podríamos pensar que el maestro Arango había empezado a buscar algo parecido a lo que hacían Vieco, Calvo y Vidal, que se podía considerar como un refinamiento de la música nacional, utilizando ritmos, cadencias y progresiones muy típicas de estos aires nacionales pero dentro de un contexto más clásico. La obra religiosa de Sixto Arango tiene toda esta influencia de lo que la mayoría de los compositores académicos colombianos, emergentes a principios del siglo XX, comenzaron a proponer en su interés de imprimirle a la música popular colombiana un toque de refinamiento para lograr su internacionalización.

Todo este panorama nos permite reconocer una obra musical muy acorde a las necesidades del contexto y de la época en la que se desarrolló, como también de un compositor que siempre hizo uso de los recursos con los que contaba, tanto a nivel musical como a nivel humano, ya que nunca compuso para instrumentos que no tuviera a su alcance o que no fuera fácil conseguir en el medio.

Pienso por esta razón que el maestro Arango nunca pretendió convertirse en un compositor afamado, sus pretensiones fueron siempre las de poder tener suficientes obras, y de una gran calidad, que le permitieran celebrar los actos litúrgicos con la mayor fineza y dignidad para poder así glorificar y servir a Dios mediante su música. Por todas estas razones es que hoy por hoy su figura para muchos de los más jóvenes es desconocida, y para los que pudieron conocerlo solo representa el sentimiento de respeto y añoranza por aquel hombre que por casi 50 años acompañó todos los actos religiosos en la iglesia del pueblo. Su obra musical es interpretada y reconocida más por foráneos que por sus mismos coterráneos, debido a la pérdida de muchas de sus obras después de su muerte y también al hecho de que sus composiciones fueron interpretadas casi siempre por músicos de afuera que él mismo se encargaba de llevar para las festividades, fueron pocos los músicos del pueblo que llagaron a tocar con él. Aun así, y a pesar de ese desconocimiento que los carmelitanos podamos tener del maestro Arango y de su obra musical, esta no deja de ser el legado patrimonial musical más importante con la que contamos hasta el momento y es una de las razones por las que este trabajo es importante, ya que ha propiciado el encuentro de la comunidad con esta obra musical en el marco de una celebración tan importante como lo es el centenario de natalicio del maestro Arango.

LA MISA # 3 (FOLCLÓRICA)

Como ya lo mencioné en capítulos anteriores, el término de “Misa Folclórica” aparece luego de las reformas del Concilio Vaticano II. Este nuevo estilo comienza a tomar fuerza en América Latina a mediados de los años sesenta, ya para esta época se conocían la *Misa Folclórica Colombiana* compuesta por el padre Rubén Darío Vanegas y la *Misa Criolla* compuesta por el

argentino Ariel Ramírez. Estas misas nacieron como respuesta a una sociedad elitista y selectiva, donde lo propio y autóctono no tenían un reconocimiento justo con respecto a lo que nos venía de afuera. Por esta razón, para las elites y las sociedades más conservadoras, era un desaforo concebir este tipo de misas, ya que lo consideraban un escándalo y seguramente un atentado contra la música “culta” que nos había llegado de Europa.

Tal vez por todo lo que implicaba políticamente esta manera de componer, es que fueron pocos los músicos que se interesaron o se arriesgaron a realizar composiciones de este tipo. Por lo que llama muchísimo la atención que sea precisamente un hombre con las características de Sixto Arango Gallo, en un municipio para el momento alejado de la ciudad como lo era El Carmen de Viboral, con un arraigo religioso y conservador bastante fuerte, quien se permitiera componer misas con estas características.

Aun así, aunque el maestro Arango no tuviera una conciencia muy clara de lo que significaba la inclusión de ritmos populares en la música litúrgica, estas composiciones tuvieron que responder a esas necesidades de cambio que se plantearon en el Concilio Vaticano II, y su intención sin duda fue la de acercar al pueblo a la celebración eucaristía mediante ritmos que les fueran más cercanos y pudieran así vincularlos y hacerlos más participes de la celebración.

Sin embargo, tenemos que reconocer que el maestro Arango, como mencioné anteriormente, a ejemplo de lo que empezaron a implementar muchos de los compositores colombianos de la época, lo que hizo en esta misa fue utilizar estos ritmos: vals, danza y pasillo, muy populares para entonces, y presentarlos de una manera más elegante y refinada, utilizando el formato que tradicionalmente usó en casi todas sus composiciones (piano, violín, flauta, contrabajo y dos voces). Pienso que hubiese sido bastante osado para el momento pensar en incluir dentro de la celebración litúrgica un formato tradicional para estos ritmos, presentándolos en su carácter más folclórico. Esto hubiera significado un salto bastante brusco para los feligreses, acostumbrados al tradicional sonido del órgano o en su defecto, del armonio. El padre Rubén Darío Vanegas Montoya, compositor de la *Misa Folclórica Colombiana*, hace un comentario bastante sentido con respecto a lo que significa esta inclusión de ritmos propios y además, de nuevos instrumentos en el culto:

“¿No es acaso tiempo de que el tiple, la guitarra, batería, tan utilizados en nuestras canciones autóctonas, comiencen ahora rendir tributo al culto divino, presentando con esto un acercamiento mayor del pueblo que tal vez se sentía un poco alejado de Dios, por no hallar una forma peculiar, manifestada en las actividades de su vida ordinaria y valiéndose de los medios comunes; o seguiremos aceptando pasivamente la intromisión única del llamado “rey de los instrumentos”, el órgano, que dice mucho de España, Italia, Alemania, pero que con ninguna propiedad puede hablar de una América que vibra por lo que brotó de su tierra como algo propio?” R. D. V. M.²⁷

Sin lugar a duda estos cambios generaron diferentes posiciones y muchas divisiones dentro de la misma iglesia, seguramente el maestro Arango era consciente de esto, y aunque quería y valoraba su música tradicional y folclórica, no llegó hasta el punto de componer esta Misa para un formato tradicional, si no que por medio del formato que utilizó, le imprimió ese toque de refinamiento, del que para muchos, carecían las músicas tradicionales.

Esta Misa Folclórica está compuesta por tres partes: “Señor, ten piedad”, “Santo” y “Cordero de Dios”. Fue escrita para dos voces que no son especificadas por el compositor, pero básicamente son voz aguda y media-grave. (Ver anexo 2)

El “Señor, ten piedad” está compuesto en ritmo de vals y en la tonalidad de Sol Mayor. Esta sola característica lo hace especial y le afianza un poco más el carácter festivo, ya que es casi común que todos los “Kyrie eleison” o “Señor, ten piedad” sean compuestos en tonalidades menores, debido al carácter penitencial de este.

En él, las voces van todo el tiempo juntas haciendo el mismo movimiento rítmico, casi siempre en intervalos de tercera y sexta. Aunque utiliza una armonía sencilla, algunos elementos de expresión como staccatos y variaciones dinámicas, enriquecen y realzan el ritmo de Vals. Los instrumentos están realizando un juego permanente con las voces, destacando siempre la melodía, porque como mencioné anteriormente, siempre fue lo más importante en las obras del maestro Arango.

El “Santo”, como el mismo compositor lo precisa es un “andante”, escrito en ritmo de Pasillo, presenta una bello juego entre las dos voces, en algunas ocasiones estas van unidas

²⁷ Rubén Darío Vanegas Montoya, *op. cit.*

rítmicamente, pero en otros momentos realizan un dialogo que le aporta dinamismo y alegría a la obra. Está compuesta en la tonalidad de F Mayor, la armonía también es sencilla, pero ese juego de melodías que realiza entre las voces y los instrumentos, además de ser bello, le da un carácter fluido y claro a toda la obra.

El “Cordero” con un carácter “lento”, como también lo señala el compositor, es una hermosa danza compuesta originalmente en la tonalidad de Bb Mayor, pero para efectos de interpretación se bajó a la tonalidad de G Mayor. Presenta básicamente las características de las anteriores, las dos voces van unidas rítmicamente en intervalos de tercera y sexta, básicamente, y la armonía en también sencilla.

Toda la Misa es bastante alegre y festiva, las tres partes de las que está compuesta presentan características similares, siempre hay una introducción donde los instrumentos se destacan y cuando las voces entran, los instrumentos llegan a adornar la melodía que estas van formando. Podríamos decir que en esta Misa se evidencia claramente las características de composición del maestro Arango, la importancia que siempre le otorgó a la melodía, su sencillez y elegancia para poner las notas justo en el momento y lugar donde su intuición le decía que eran necesarias, siempre consciente de lo que podía hacer y de los elementos que tenía a su alcance. Esto nos confirma que el maestro Arango fue un gran músico, porque pudo lograr mediante el uso de esos pocos elementos, obras de una gran belleza y sobre todo de una gran transparencia y sencillez, que con seguridad eran fiel reflejo de su mismo ser.

4. DESARROLLOS CONCEPTUALES

4.1 LA MISA: UN LUGAR DE LA FIESTA Y EL ENCUENTRO

Misa o eucaristía

Son muchos los términos con los que a lo largo de los siglos se ha definido a la reunión de los cristianos que se encuentran para celebrar la presencia del Dios vivo en el sacramento eucarístico: Santo Sacrificio, Santa Misa, Sacrificio de la Misa, Banquete del Señor, Fracción del Pan, Asamblea Eucarística, Memorial de la Pasión, Muerte y Resurrección, Santa y Divina Liturgia, Santos Misterios y Santa Comunión.

El término “Eucaristía” se refiere principalmente al sacramento instituido por Cristo en la última cena: “la eucaristía es el sacramento en el que Jesús entrega por nosotros su cuerpo y su sangre” (YOUCAT, 2011, 123).

El término “misa”, en cambio, proviene del verbo latino *mittere* que significa “envío”: después de este encuentro con Cristo, somos *enviados* a dar testimonio de Él.

En términos musicales, desde la época medieval, se reconoce la misa como forma de composición dividida en cuatro partes principales: *Kyrie Eleison*, *Gloria*, *Sanctus* y *Agnus Dei*, conocidas después de las reformas del Concilio Vaticano II como: *Señor, ten piedad*, *Gloria*, *Santo* y *Cordero de Dios*. Todos estos momentos constituyen en términos litúrgicos, los ritos que hacen parte de la Santa Misa, donde se celebra como centro y culmen de ésta el sacrificio eucarístico, que es al mismo tiempo encuentro y comunión con Cristo y con la comunidad.

De esta manera, se entiende que la misa constituye una serie de momentos y ritos que encuentran su sentido y centro en el sacramento de la eucaristía, donde todos los miembros de la comunidad se vuelven un solo cuerpo con Cristo, es decir, se genera un doble encuentro, uno

en sentido vertical entre el hombre y la persona de Dios y otro horizontal entre los hermanos y miembros de la asamblea.

La misa folclórica como fiesta y encuentro comunitario

La Eucaristía es la fiesta de los cristianos por excelencia y como lo menciona San Juan Crisóstomo, uno de los Padres de la Iglesia Católica, refiriéndose a este carácter festivo de la liturgia, “el hecho de reunirse los dispersos es ya un inicio de gozo y de fiesta”.²⁸

La fiesta en su término mismo nos habla de celebración, de encuentro gozoso, disfrute y alegría, y como nos habla Gadamer, refiriéndose al sentido de la fiesta, su principal objetivo es cubrir las divisiones en el universo social²⁹, tal como sucede en la celebración eucarística. Cuando es una verdadera celebración, todos los que en ella participan, lo hacen desprendiéndose de cualquier título o posición social que los separe del otro, las barreras sociales desaparecen, encontrándose todos los miembros de la asamblea en igualdad de condiciones.

Aunque esta debería ser una condición necesaria al hablar de la misa en términos de “fiesta” y “encuentro”, antes del Concilio Vaticano II, la celebración litúrgica distaba mucho de esto, ya que además de las evidentes diferencias que se marcaban en términos de la condición social, el pueblo se concebía como un simple asistente y la acción de celebrar se veía relegada exclusivamente al sacerdote, quien creía que finalmente no necesitaba de la asamblea para llevar a cabo la celebración, demeritando el valor del encuentro que tan presente estaba en los orígenes de esta. Las primeras comunidades cristianas sabiendo de la importancia de estos momentos de encuentro, se reunían periódicamente para la celebración, para compartir el pan y el vino como símbolo de unión con Cristo y con los hermanos.

²⁸ JUAN CRISOSTOMO, *Samo 5ª super Anna*: PG 54,669.

http://www.mscperu.org/espirt/Emiliano%20Jimenez/Hombre_fiesta/hombre_fiesta04.htm, recuperado el 20 de marzo del 2017.

²⁹ Gadamer, Hans-Georg. 1991. *La actualidad de lo bello*. Ediciones Paidós.

Durante el Concilio Vaticano II fueron muchas las reformas que se hicieron con el fin de volver a esos orígenes y rescatar la importancia de la participación activa de la comunidad durante la celebración de la misa. Una de esas importantes reformas que se dieron fue precisamente en lo concerniente a la música litúrgica.

La música litúrgica antes del Concilio contemplaba ciertas condiciones y normas que debían ser cumplidas por todas las iglesias en el mundo entero, estas condiciones abarcaban además de la ejecución de unos cantos ya establecidos en los misales, la utilización del latín como lengua obligatoria y el canto gregoriano como música litúrgica por excelencia. El canto gregoriano privilegiaba el uso de las voces y el instrumento acompañante era el órgano, este debía armonizar las voces de manera que el protagonismo siempre lo tuviera el canto. Pero no hay que desconocer que en algunos momentos el órgano ejecutaba obras en solitario durante la celebración, era la oportunidad para que este sonara en todo su esplendor.

Esta realidad se vivía en todos los lugares del mundo, pues la iglesia católica, al reconocerse como iglesia universal establecía estos parámetros en pro de mantener este mismo carácter de universalidad. Cada iglesia por pequeña que fuera, debía procurar conseguir un órgano que acompañara las celebraciones litúrgicas, en las que esto no fuera posible, se reemplazaba por un armonio que era un instrumento mucho más pequeño y más asequible. En Antioquia, especialmente en los pueblos era bastante común, este instrumento fue el primero que Sixto Arango interpretó y lo utilizó durante largo tiempo hasta que el templo pudo conseguir un órgano.

En las iglesias donde no se contaba ni siquiera con el armonio, se limitaban a la interpretación vocal, ya que no era permitido ningún otro instrumento.

Todas estas condiciones de universalidad inevitablemente negaban ciertas características propias y condiciones específicas de cada comunidad. Esto, sumado al hecho de que se había desdibujado el papel preponderante de la comunidad en la celebración, fueron generando un clima de alejamiento y de indiferencia de parte del pueblo con respecto a las celebraciones litúrgicas. Cabe resaltar que en pueblos con un arraigo religioso como lo ha sido siempre El

Carmen de Viboral, estos acontecimientos, para la época, pasaban prácticamente inadvertidos, ya que la religiosidad hacía parte fundamental de la vida de la mayoría de sus habitantes.

Siendo conscientes de esta realidad que se palpaba en la iglesia, el Concilio Vaticano II trabajó en pro de transformar ciertas tradiciones que podían estar contribuyendo a este alejamiento de los fieles. A partir de aquí, se tomaron algunas decisiones con respecto a la música litúrgica que cambiaron de manera radical la forma de celebración. El hecho más relevante fue el de haber permitido la inclusión de lenguas vernáculas así como la utilización de ritmos folclóricos, lo que significaría la apropiación y una mayor cercanía del pueblo con la liturgia.

Con este cambio, y otros que se dieron en esta misma dirección, la celebración litúrgica dejaría de ser un simple “espectáculo” al que se asistía sólo como espectador, para convertirse en la fiesta de todos, donde la asamblea de fieles cumpliría un papel protagónico.

El hecho de permitir esta apertura y darle una mayor participación al pueblo, significaría también enriquecer la liturgia con nuevos símbolos. En este sentido la música, y el canto específicamente, nos ayudan a entender y se convierten en medios para traducir al pueblo el sentido de lo simbólico en la celebración, por esta razón el canto gregoriano no fue abolido por completo en el Concilio Vaticano II, al contrario, se ratificó su importancia y prevalencia aunque se abriera el campo a nuevas posibilidades.

En la actualidad, gran cantidad de liturgistas lo defienden y reclaman como medio unificador de los cristianos en el mundo. Al respecto el Papa Emérito Benedicto XVI (Joseph Ratzinger), en su texto *El espíritu de la liturgia. Una Introducción*, lo plantea de esta manera:

“La misa está cargada de signos ya que el canto intenta traducir lo más íntimo que cada uno lleva en sí, conviene que adopte los modos de expresión más diversos, sin dejar de conservar como un tesoro precioso el canto propio de la iglesia romana, el canto gregoriano, que permite a los fieles del mundo entero cantar y orar con un mismo corazón” (Ratzinger, 2006).

Y es que aunque el canto gregoriano logró un puesto bien importante en la tradición litúrgica de las generaciones pasadas, no se desconoce que después de esta apertura hacia nuevas maneras de participar en la liturgia y la casi desaparición de éste, especialmente en las iglesias latinas, se

dio la posibilidad de entender y vivir con mayor intensidad el carácter festivo de la misa, ya que el poder cantar en la lengua propia permitía un contacto mucho más fuerte y profundo con la celebración.

De todo este panorama de transformaciones que se empezaron a gestar en los años sesenta, nacen como respuesta tanto a nivel religioso como político, las misas folclóricas, con una intención clara de hacer al pueblo protagonista y devolverle el valor a lo propio y autóctono, rescatando el sentido comunitario y participativo.

Hablar de misas folclóricas, es referirse de la manera más profunda a ese sentir religioso de un pueblo, porque en ella se enmarcan sentimientos, símbolos y elementos que van más allá de una simple experiencia comunitaria, porque aparte de ese encuentro con el otro, también se vive un encuentro profundo con esa identidad del ser, que posibilita aún más el encuentro con lo divino. Y creo importante en este punto ahondar en esta relación festiva entre música folclórica y misa.

Cuando hablamos de músicas folclóricas, pensamos en aquellos aires propios que nos identifican, pero cuando hablamos específicamente de la música folclórica en Colombia, ésta nos conecta de manera inmediata con momentos de encuentro comunitario, casi siempre alrededor del baile y la danza, expresiones que se unen directamente con la alegría, la celebración, la fiesta. En este sentido la “misa folclórica” encarnaría con mayor profundidad el sentido comunitario de la fiesta y la celebración, pues las dos palabras que la componen nos hablan en este mismo sentido.

“La eucaristía, no es solo la alegría de los hombres y mujeres que dan gracias a Dios bendiciendo los dones gozosos de la tierra; es gozo de Dios que se alegra de sus hijos y hermanos, los humanos, que acogen la vida y responden jubilosos. La eucaristía es fiesta de comunión, alegría desbordada que se expresa en unos dones (cuerpo y sangre, palabra y comida) vinculados a Jesús, el Cristo; ella es amor, experiencia de trabajo, pan y vino compartidos (...)” (Pikaza Ibarrondo, 2000, 7).

Como lo menciona el teólogo español Casiano Floristán, en su texto sobre *Símbolos del cristianismo*, toda celebración verdadera comienza con una reunión, con un encuentro y en esto

se esconde su sentido más profundo. La Misa debe ser entonces un momento de encuentro, un espacio que nos permite, como este mismo autor lo menciona, una ruptura con la vida ordinaria, en concordancia con el pensamiento de algunos teóricos como Gadamer y Manuel Delgado, quienes han concebido de esta misma manera lo que sucede durante la fiesta.

La fiesta y específicamente las fiestas populares o colectivas nos hablan siempre de hechos folclóricos y este está incluido en ellas como medio de expresión e identidad que posibilita el encuentro con el otro.

Según el folclorista colombiano Javier Ocampo López, existen diferentes expresiones del folclor, sin embargo, en el sentido social de este, donde se analizan la alegría colectiva y la diversión común de los pueblos, es cuando hechos folclóricos como carnavales, fiestas cívicas, religiosas, patrióticas, escolares, veredales, aparecen como manifestaciones de ese goce colectivo, y donde se ven siempre involucradas de manera directa las músicas tradicionales o folclóricas. Son precisamente las músicas folclóricas una de las expresiones más reales de la identidad y la alegría de una comunidad que se reúne para celebrar.

En el caso específico de la *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo, se utilizan tres ritmos específicos: danza, vals y pasillo, estos tres fueron descendientes de aires que llegaron de Europa, específicamente el vals, fue adoptado y folclorizado en diferentes países de América, en Colombia se asentó principalmente en la zona andina y con la variación recibió el nombre de pasillo. Así nos cuenta al respecto otro de los importantes folcloristas del país:

“El pasillo y la danza son dos aires aculturados muy populares en el medio mestizo de zona andina [...] El pasillo apareció con la nueva sociedad burguesa, semifeudal, de chapetones y criollos acomodados, buscó un tipo de danza más acorde con el ambiente cortesano en que vivía, al no poder llevar a los salones aires y danzas populares como el torbellino, el bambuco o la guabina, que tenían un carácter “plebeyo”. Siguiendo el gusto por los patrones culturales europeos, se pensó entonces en el baile de mayor auge por ese entonces en el viejo continente, el *waltz* austríaco, que en España pasó a ser el vals y en Francia el valse [...] en Colombia y Ecuador recibió el nombre de pasillo”.

(Abadía Morales, 1997, 38-39)

Todo este panorama presentado, nos puede llevar a la conclusión de que una misa folclórica garantizaría el carácter festivo y comunitario de la liturgia, pero no podemos desconocer que en la actualidad existen muchos elementos que nos alejan de lo que representa en su sentido profundo y verdadero la fiesta. Y para finalizar, creo que es importante dedicar unos breves párrafos a este tema, que pienso, afecta directamente la posibilidad de concebir la misa folclórica como fiesta y encuentro comunitario.

Las sociedades más desarrolladas, han perdido la capacidad de celebrar y de hacer fiesta. El pensamiento liberal, el desarrollo económico y todo lo que ha traído consigo la modernidad, han determinado en las nuevas sociedades un pensamiento en el que lo mágico y lo mítico ya no tienen cabida, así lo menciona José Manuel Bernal Llorente en su libro *Celebrar, un reto apasionante: bases para una comprensión de la liturgia*:

“El valor de lo sobrenatural ha perdido su fuerza impactante; el universo de los símbolos religiosos ha perdido su halo de misterio para perderse en la insignificancia de lo banal y efímero, permaneciendo cuestionados y bajo sospecha valores tan fundamentales, y hasta ahora inmovibles como el sentido de lo religioso, de lo sagrado y del misterio”. (Bernal Llorente, 2000, 40)

La racionalidad nos ha llevado a valorar sólo aquello que se puede ver, tocar, calcular, desmenuzar, limitando nuestra capacidad de comprender la realidad, aislándonos de las realidades más trascendentes, dando primacía al tener mucho más que al ser. De igual manera, como menciona también José Manuel Bernal, nuestra sociedad nos presenta como importante lo que nos es útil, lo que nos sirve, lo que podemos utilizar para nuestros propios fines, alejándonos de cualquier sentimiento de gratuidad, es por eso que él mismo hace referencia al hombre de hoy, citando a Bernal como: “un ser incapaz de festejar porque la fiesta brota de la gratuidad, la in-utilidad y la fantasía, heridas de muerte por la modernidad” (Bernal, 2000, 43)

La dificultad del encuentro se da entonces por estas mismas razones, ya que el encuentro al igual que la fiesta se da en la gratuidad y es por esto que hoy en día se hace prácticamente imposible para las sociedades “civilizadas”, vivir la fiesta en su sentido más puro. De esta falta de sentido festivo en las celebraciones litúrgicas se nos sigue hablando en este mismo texto:

“cuando la misa se dice y se oye para cumplir con el “precepto” cuando se utilizan las celebraciones litúrgicas con fines diferentes al de celebrar el encuentro con Dios y con la comunidad, se genera entonces una desviación del sentido profundo de esta, nos aleja de lo simbólico, lo gestual, lo fantástico y así mismo del sentido real de la fiesta, porque no se hace presente el factor indispensable de la gratuidad”. (Bernal, 2000, 45)

Y es que hemos olvidado que el hombre por naturaleza es un ser festivo, y que esa condición está determinada por unas raíces ancestrales que lo ligan de manera inevitable con ella, podríamos decir entonces que la fiesta está en el corazón humano y en el centro del pueblo, como lo menciona Bernal, y por eso hago aquí la conexión con la tradición de reunirse en el parque, el centro del pueblo. Este es por tanto el lugar de encuentro y fiesta por excelencia.

Recuperar entonces esta capacidad de celebrar es necesario ahora más que nunca, pues necesitamos encontrar a través de ella, razones para esperar y construir futuros diferentes y promisorios. Y la celebración litúrgica debe ser un espacio que permita ese retorno al carácter profundamente festivo del ser humano, y qué mejor manera de hacerlo que utilizando aquellos elementos folclóricos, que conecten a la comunidad de una manera más directa a través de su identidad con su esfera espiritual y trascendental, permitiendo de esta manera la vivencia de un encuentro gratuito y genuino.

4.2 EL ARTE EN LA ESFERA DE LAS INTERACCIONES HUMANAS: ARTE RELACIONAL

El concepto de “arte relacional” aparece en los años noventa, después de que el teórico y estetista Nicolas Bourriaud hiciera la publicación de su libro *Estética Relacional*, donde realiza una recopilación de algunas de sus publicaciones sobre artistas de la época en las que da cuenta del panorama artístico que se vivía. Era evidente que lo que proponían las obras de estos artistas que Bourriaud analiza en su libro, estaban ofreciendo una nueva forma de relación entre la obra de arte y el público, “un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (Bourriaud, 2006, 13).

Bourriaud habla de la obra de arte en términos de intersticio social, o sea, de lugar de encuentro, donde los individuos tienen posibilidades de intercambio, un arte que busca no simplemente inspirarse en la trama social, sino insertarse en ella.

Para Bourriaud, el arte relacional surge como respuesta a una sociedad de consumo que pretende estandarizar las relaciones y generar unos sistemas de encuentro donde todo se da en función de ganancia y pérdida. De esta forma y en contraposición a lo que esta sociedad propone, el arte relacional busca generar unos espacios de intercambio humano diferentes a los impuestos y reglamentados, donde no se limiten las posibilidades de estos encuentros y se garantice la generación de flujos e intercambios.

Las nuevas maneras de concepción del arte, comienzan a ser observadas y analizadas por Bourriaud especialmente en los años noventa, en estas, logra identificar que diferentes artistas a través de sus obras, empiezan a proponer distintas maneras de generar vínculos, que en definitiva son las que determinan el sentido principal de sus propuestas artísticas. Así lo define Bourriaud: “La esencia de la práctica artística residiría así en la invención de relaciones entre sujetos (...)” (Bourriaud, 2006, 23), radicando pues en este

punto la esencia de esta nueva definición de arte, se empieza a hablar de un arte relacional.

Ante el arte relacional es necesario hacernos ya no solo preguntas en cuanto al carácter estético de la obra, sino buscar su trascendencia a otras esferas de lo social que permitan al espectador cuestionar esas razones de existencia en la medida en que logra o no coexistir con ella.

En términos generales, el arte siempre ha tenido ese carácter relacional, pues no se puede concebir una obra de arte en la que no se genere algún tipo de relación, pero es claro que esta nueva concepción del arte, el carácter estético ya no reside en un objeto como tal, sino en la interacción humana que logre propiciar la obra.

Haciendo una relación directa con lo que mencioné anteriormente en cuanto al carácter de gratuidad que se propone en la fiesta cuando esta se logra vivir en su verdadera esencia, pienso que el arte relacional va en esta misma dirección, en la medida en que busca generar ese intercambio humano lejos de condicionamientos sociales en los que se busque algún tipo de interés o instrumentalización del otro, puesto que eso limitaría en gran medida las posibilidades de un verdadero encuentro.

La posición del artista como único creador también es puesta en entre dicho por esta nueva manera de concepción del arte, ya que la obra se genera por la participación del público y lo que esta participación e intercambio produce en el espacio y en el momento en que se desarrolla.

Para este proyecto, los nuevos conceptos que aborda el arte relacional, proporcionan en gran medida los fundamentos teóricos que permiten hablar de la obra de arte en términos de “encuentro”, y donde el interés estético no se centra en lo musical, sino más bien en lo que puede generarse a través de estos momentos y espacios, poniendo en circulación relaciones de todo tipo. Es por esto que durante el desarrollo de toda la propuesta artística, lo fundamental ha sido generar esas posibilidades de encuentro, que permitan a la comunidad entrar en diálogo con la obra musical de Sixto Arango Gallo.

4.3 POSTPRODUCCIÓN

El término Postproducción, es definido como el conjunto de procesos aplicado a todo material grabado o registrado: montaje, subtítulo, voz en off, efectos especiales, inclusión de otras fuentes audiovisuales, etc. Pertenece a un ámbito “tercero” al no trabajar con materia prima.³⁰

La Postproducción nos habla de la incursión de formas antes ignoradas o despreciadas en el mundo del arte. Este libro, escrito por Nicolás Bourriaud, es también la continuación de las conceptualizaciones iniciadas por este mismo autor en su libro sobre estética relacional, donde este teórico del arte analiza las nuevas propuestas artísticas que se empiezan a generar en los años noventa.

Bourriaud plantea a través de la Postproducción, esas nuevas formas de saber que se generan en medio del caos cultural que nos ofrece el arte actual y la manera como se van creando a partir de lo existente unas nuevas formas de producción.

Estas nuevas formas de producción establecen la creación a través de herramientas preexistentes que replantean nuestra posición frente a la idea de creador y creación pura, puesto que aquí ya no se trata de fabricar un objeto sino seleccionar uno entre los que existen, utilizándolo o modificándolo con una intención específica. A esto es a lo que llama Bourriaud “apropiación”, este término nos habla de la posibilidad de dar una nueva significación a un objeto ya existente. Aunque el autor reconoce la existencia de esta en la historia del arte, parte especialmente de la creación del *ready-made* por el artista Marcel Duchamp.

Según Bourriaud, Duchamp desplaza la problemática del *proceso creativo*, donde la mirada del artista ya no está orientada a la habilidad manual sino al objeto, afirmando que el simple acto de elegir constituye ya el inicio de la operación artística. Duchamp también define el acto de “crear” así: “es insertar un objeto en un nuevo escenario”. (Bourriaud, 2007, 25).

³⁰ Bourriaud, Nicolás. 2007. *Postproducción*. Buenos Aires – Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A

El arte contemporáneo nos ha llevado a la abolición de la propiedad de las formas ofreciéndonos un panorama donde estas subyacen en un comunismo de formas, donde el artista tiene la posibilidad de escoger y hacer un sin número de combinaciones. Poner en relación estas formas en vez de pretender, como lo menciona Bourriaud, “la búsqueda heroica de lo inédito y de lo sublime que caracterizaba al modernismo” (Bourriaud, 2007, 49).

Así mismo, como se plantea desde el arte relacional “la obra de arte puede entonces consistir en un dispositivo formal que genera relaciones entre personas o surgir de un proceso social” (Bourriaud, 2007, 35-36). De nuevo se pone en entredicho el papel del artista como creador y se presenta más como un motivador que por medio de combinar elementos existentes, logra poner en circulación relaciones de todo tipo, por eso Bourriaud lo denomina como el “obrero calificado de la reapropiación cultural”, un sujeto capaz de entender lo que esos objetos han contado en la historia y reorganizarlos de manera tal, que puedan producir nuevas lecturas así como nuevas relaciones.

Como lo menciona el autor, es el arte el medio posible para hacer conciencia de los escenarios colectivos, planteándonos a través de las mismas formas impuestas, unos recorridos diferentes por la realidad. Pero para esto se hace necesario hacer uso del mundo, porque de lo contrario cualquier producción de este tipo se convertiría en un simple espectáculo comunitario.

Así pues, la “postproducción” nos plantea retos en cuanto a una generación de espacios, donde el gesto cotidiano pueda verse cargado de un nuevo significado que aporte en la conformación de vínculos y encuentros.

4.4 RADIO COMUNITARIA

La radio tiene sus orígenes en los inicios del siglo XX. Para el año de 1922, aparece la radio comercial creada en un principio únicamente para fines publicitarios, sin embargo, mediante la exploración que comenzó a realizarse con este nuevo medio de comunicación, se abrieron las posibilidades alrededor de los escenarios que era posible crear por medio de esta y es así como aparecen los primeros programas radiales.

Después de que en 1929, el presidente Miguel Abadía Méndez inaugurara en Barranquilla, la HJN, la primera radiodifusora en Colombia, se dio paso a la creación de un gran número de emisoras comerciales en todo el país, a la vez que la reglamentación para controlar su funcionamiento.

Las radio comunitaria nació como una forma específica de hacer radio, su interés principal fue el de poder llevar a las comunidades programas educativos que sirvieran de apoyo y complemento a la formación que recibían en escuelas y colegios. La precursora sin duda en Colombia de este formato de emisoras comunitarias fue Radio Sutatenza, quien se convirtió en el modelo para la creación de muchas más emisoras de este tipo en el país, naciendo de esta manera una cultura de la radio comunitaria, que fortaleció el vínculo de las comunidades, quienes encontraban en ella una posibilidad de ser y sentirse presentes. Al respecto, un texto del Banco de la República sobre la radio en Colombia comenta lo siguiente:

“En diferentes regiones rurales del país hay emisoras locales comunitarias donde los habitantes de la zona expresan sus inquietudes y la necesidad de una mejor calidad de vida y mayor organización social, convirtiéndose en una forma fundamental de comunicación a través de la

cual es posible entender qué sucede en las provincias, y, por encima de todo, de visibilizar a los protagonistas de importantes historias de valor y trabajo”³¹.

Las emisoras comunitarias han posibilitado el encuentro y la creación de sentido de comunidad, ya que por medio de ellas se ven fortalecidos los vínculos con el patrimonio cultural de las localidades, puesto que es allí donde todo eso que para cualquier foráneo podría pasar inadvertido, para los locales cobra un verdadero sentido.

Muchas de estas radios comunitarias funcionan bajo el término de “radio libre”³² que en algunas ocasiones se le puede denominar “radio pirata” por no tener la licencia para funcionar, pero este término de “radio libre” se utiliza para aquellas emisoras que funcionan sin ánimo de lucro y que no tienen por tanto pautas comerciales lo que las diferencia de la “radio pirata”. La “radio libre” surge como un mecanismo de emancipación frente al poder y control que se ejerce sobre la radio comercial, fue creada con el fin de que las comunidades pudieran intervenir y contar sus necesidades a través de la creación de contenidos propios, donde se puedan expresar libremente las opiniones y donde estas opiniones cuenten, dando posibilidades de solución y alternativas que aporten al desarrollo social y comunitario.

De esta manera, la radio se ha convertido en un medio masivo de comunicación, que a través de los años ha llegado a tener una incidencia determinante en la construcción de las relaciones de comunidad, puesto que su carácter posibilita el encuentro ya sea impuesto o controlado, como también libre y muchas veces clandestino, si lo podemos llamar de esta manera, de personas que se quieren dejar decir algo o comunicar algo.

³¹ Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). La radio en Colombia. http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la_radio_en_colombia Recuperado el 14 de febrero de 2017.

³² <https://radioalmaina.org/¿que-es-una-radio-libre/>. Recuperado el 20 de marzo de 2017.

5 MISA # 3 (FOLCLÓRICA): UN ENCUENTRO FESTIVO CON LA COMUNIDAD DE EL CARMEN DE VIBORAL

Proceso de creación

Mi proceso de creación durante la maestría se dio a partir del acompañamiento de un proceso paralelo de investigación, en el que utilicé diferentes métodos para obtener la información suficiente que me permitiera a partir de los elementos encontrados, dar forma y propósito a la obra de creación. Para esto utilicé el método de investigación cualitativa con un enfoque histórico – hermenéutico, el cual me permitió a través de estrategias como la investigación documental, la historia de vida, la etnografía, la autoetnografía, la historia oral, entre otras, recoger el suficiente material para dar soporte y desarrollo a mi proceso creativo.

Esta investigación se desarrolló bajo los parámetros de una investigación en artes, donde es primordial que el investigador esté inmerso en la práctica artística, en mi caso específico, en el campo de la música, desde la cual parto y me involucro de manera directa en la investigación, teniendo claro el contexto en el que se desarrolla y la posibilidades de comunicabilidad, dentro de ese contexto, de lo que deseo realizar.

Desde un principio este proceso creativo estuvo encaminado a cumplir con la intención de la cual partió mi investigación, que era justamente la de acercar a los habitantes del municipio de El Carmen de Viboral a la obra musical de Sixto Arango Gallo, mediante unas acciones que permitieran el reconocimiento de esta obra como patrimonio del municipio. Aunque en un inicio no tuve claridad sobre lo que iba a ser mi producto final, entendí desde el comienzo que mi creación debía involucrar a la comunidad y las puestas en escena que realizara debían ser efectuadas en El Carmen de Viboral, tomando como referencia la idea del arte *in situ* (Bourriaud, 2006, 138), donde el espacio se vuelve parte fundamental otorgando forma y sentido a la obra.

Al inicio comencé explorando maneras de involucrar a la comunidad sin tener muy claros los conceptos en los que me podía apoyar. Llevada más por mi intuición y teniendo claro que mi interés se centraría específicamente en las obras religiosas de carácter folclórico, comencé

entonces a realizar la adaptación de el “Señor, ten piedad” de la *Misa # 3 (Folclórica)* para cuarteto de cuerdas tradicional andino (Tiple, Guitarra y dos Bandolas). Esto me permitió además de darle a la obra un carácter más folclórico, involucrar un gran número de jóvenes que pertenecen al proceso de Cuerdas Tradicionales, Coro Infantil y Ensamble Vocal del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral, con quienes se efectuó ese primer acercamiento de la comunidad con la obra. Estas adaptaciones las realicé con la colaboración del músico Jaiber Hernán Giraldo y con la asesoría de los integrantes del cuarteto “*Senderos*”.

Algo que siempre me preocupó desde un comienzo fue la manera cómo iba a abordar mi proyecto desde el punto de vista de la creación, pues debía tener sumo cuidado de no llegar a alterar esa identidad propia de la obra que era justamente con lo que deseaba que se produjera ese encuentro con la comunidad. También me cuestionaba en torno a mi papel como creadora y a la manera como podía producir un nuevo contenido a partir de una obra existente. En este sentido, e indagando en estas cuestiones, pude encontrarme con el término de “postproducción” planteado en el libro que lleva este mismo nombre y escrito por el teórico y crítico de arte Nicolás Bourriaud. Este libro que plantea la creación en términos de “¿qué se puede hacer con?”, y no tanto de “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, me permitió encontrar una gran concordancia con lo que quería realizar en mi trabajo.

La postproducción se refiere específicamente a esas acciones o procesos realizados con materiales grabados o registrados, sobre los cuales el artista generara una serie de procesos a partir de la selección y organización de diferentes elementos ya dados, permitiéndoles así la comunicación de nuevos significados. Por mi parte, pretendía también, a través de esta obra musical, generar justamente esa posibilidad de nuevos significados y nuevas relaciones en torno a ella.

Antes de encontrarme con el término de “postproducción” ya había empezado a estudiar a cerca del arte relacional, término que surge a partir de la publicación del libro sobre “estética relacional” escrito también por Nicolás Bourriaud³³. A partir de este término, que me dio la

³³ Bourriaud, Nicolás. *Estética relacional*. 2006. Buenos Aires - Argentina: Adriana Hidalgo editora S. A.

posibilidad de un soporte conceptual a mi trabajo, comienzo a desarrollar algunas ideas para posibilitar estos encuentros.

Previamente había empezado a trabajar sobre la idea de vincular la radio en alguna de las entregas creativas y fue a partir de la clase de Laboratorio Interdisciplinar en el segundo semestre de la Maestría, cuando se hizo más palpable esa posibilidad. Esta clase dictada por el profesor Alejandro Duque, terminó ofreciéndome una directriz más clara de cómo hacer una vinculación directa de la radio en una de mis entregas.

La idea de vincular la radio había surgido desde los comienzos de la Maestría, tanto por un gusto personal como también por lo que había significado la radio en la vida musical y personal del maestro Arango, quien a pesar de sus múltiples actividades, acostumbraba en las tardes escuchar la radio y disfrutar de cantantes y canciones muy populares en la época como Dime Pajarito del Binomio de Oro, una de sus favoritas, Gabriel Giraldo, sobrino del maestro nos cuenta al respecto: “Cuando estaba en su casa solía escuchar a caracol u oír las voces de Claudia de Colombia y Claudia Osuna. Tenía la capacidad de escuchar una música y luego de oído la pasaba al pentagrama”.³⁴

Es que fue a través de esta como llegaron a oídos del maestro esos ritmos que comenzaban a imponerse en el medio, a la vez que la única posibilidad de escuchar las grandes obras de la música clásica que tanta incidencia ejercieron en él.

Por estas razones fue que inicialmente tuve la idea de incluir la radio, pero más adelante pude comprender que este era el medio que estaba buscando para poder propiciar ese encuentro de la comunidad con la obra del maestro Arango y era la manera perfecta para conectar e involucrar al público en la interpretación de la Misa Folclórica. Fue así como la radio se convirtió en la última parte de mi trabajo, en un elemento decisivo y de gran importancia en la generación de espacios de encuentro.

³⁴ Gabriel Arango, entrevista, *op. cit.*

5.1 EL PRIMER ENCUENTRO

El primer encuentro que tuve con la obra del maestro Arango se remonta a la época de mi niñez, fue en esos primeros años de escuela cuando aprendí las notas del himno de El Carmen de Viboral, y en ese momento y casi sin saberlo, se dio ese primer acercamiento con la música de Sixto Arango Gallo, un hombre prácticamente desconocido para mí, del cual tenía muy pocas referencias. Crecí sabiendo que había sido el compositor de la música del himno del municipio, pero con seguridad que desde pequeña pude escuchar muchas más obras del maestro, sólo que me sucedía lo que a la mayoría de carmelitanos, que las escuchamos en muchas semanas santas y en muchas fiestas patronales interpretadas por la Banda Municipal o por las orquestas que seguían visitando el municipio durante estas festividades religiosas, pero no sabíamos a quién pertenecían.

Fue apenas hace unos once años cuando por intermedio del pianista John Mario Loaiza, un importante músico de la región y quien también se ha interesado mucho en la obra del maestro Arango, pude conocer la primera obra religiosa de este compositor, no recuerdo con exactitud cual, pero creo que fue el motete eucarístico “Prisión de Amor”. Recuerdo que me pareció increíble que esta pieza fuera composición del maestro Arango, porque verdaderamente encontré en ella una gran simplicidad y belleza que lograron conectarme con esa mística y fervor que caracterizaban a este compositor.

Luego de este encuentro, se produjo en mí el deseo grande de conocer mucho más sobre esta obra, y por medio de John Mario, pude tener acceso a otras piezas del maestro y comencé junto con él a hacer el montaje de algunas de ellas y a la vez, un trabajo conjunto en pro de rescatar esta música y ponerla en circulación. Además de algunos motetes eucarísticos, realizamos el montaje de algunas misas que John Mario había adquirido con la familia Arango, y que hasta el día de hoy interpretamos en casi todas las ceremonias religiosas que acompañamos.

Conocí la *Misa # 3 (Folclórica)* unos años más tarde, anteriormente había conocido un motete en ritmo de pasillo titulado “Oh Dios Eucaristía”. Éste último, junto con esta misa folclórica, me llevaron a interesarme por las composiciones que tenían como elemento común la inclusión de

ritmos folclóricos. El interés propició el deseo de hacer un trabajo investigativo que luego se pudo materializar en este proyecto para la Maestría en Artes.

5.2 EL CARMEN DE VIBORAL: UN PUEBLO QUE SE ENCUENTRA PARA FESTEJAR

LAS FIESTAS RELIGIOSAS

Como es bien sabido, el papel de la iglesia católica en todos los pueblos de Antioquia, fue determinante para la construcción tanto de la fe como de la identidad misma. Y fue así como a través de las diversas fiestas religiosas se fueron institucionalizando momentos especiales de encuentro durante el año, momentos de gran importancia para la comunidad, en donde se daba prelación a la asistencia al templo y era obligatorio suspender cualquier actividad que no estuviese encaminada a enriquecer la celebración. Los dos momentos más importantes eran sin duda la semana santa y las fiestas patronales, sin dejar atrás la fiesta del Corpus Christi y la del Corazón de Jesús, que se festejaban un solo día pero que tenían una concurrencia y una importancia casi equiparable a las otras dos. Tanto las personas del pueblo como del campo hacían presencia en estas celebraciones, vistiendo cada uno su mejor traje, el cual era reservado única y exclusivamente para estas ocasiones de fiesta, no había otro momento del año en el que se vistiera con tanto elegancia y esmero.



Figura 15: Celebración de un Domingo de Ramos en la antigua iglesia del municipio. Foto cortesía del Centro de Historia Local.

Para los habitantes de El Carmen de Viboral, sin duda alguna no había celebración más importante que la de su patrona, *La Virgen del Carmen*, esta devoción que los había acompañado desde antes de que este fuera erigido como parroquia, tras la consecución de un bello cuadro traído desde Quito con la imagen de la patrona, se convirtió en motivo de fiesta cada 16 de julio, pues era esta la fecha para celebrar a quien fuera la madre y guía de la comunidad. Pero 140 años después de haber sido entronizada en el templo, “La Quiteña,” como era nombrada de cariño, sería la causa de uno de los conflictos más fuertes por los que haya tenido que atravesar este municipio.

Los hechos ocurrieron el 8 de septiembre de 1938, cuando fue destronada debido a su estado de deterioro y reemplazada por una imagen nueva y de características un tanto diferentes a las de “La Quiteña”, y que fue nombrada como “La Nueva”. Tanto partidarios de “La Quiteña” como de “La Nueva”, protagonizaron un sinnúmero de enfrentamientos que duraron varios años y trajeron como consecuencia, entre muchas otras, ex comuniones, enemistades y un fuerte retraso en el progreso del municipio. Este conflicto dividió la comunidad en dos y fue un hecho que marcó sin duda el corazón de muchos carmelitanos que aún hoy recuerdan y añoran a su Virgen quiteña.

Como lo menciona el historiador Orlando Zuluaga,

“Para ese entonces, desde 1927, el parque principal era un “pedrero”, cuando llegó “La Nueva” o “La Barcelonesa”, como también nombraron a la nueva imagen, por haber sido traída desde Barcelona. Esto se convirtió en el epicentro de la mayoría de enfrentamientos. Allí “Quiteños” y “Nuevistas”, aprovechando las piedras que abundaban en el lugar, batallaron a palo y piedra en diferentes ocasiones, a tal punto que las fiestas patronales debían ser custodiadas en muchas ocasiones por la fuerza pública, además de llegar a prohibir la salida de una u otra en las procesiones. Aún quedan

evidencias de esto: “La Barcelonesa” tiene los dedos quebrados debido a las pedreas... La gente no lo nota mucho (...)”³⁵.

Este conflicto, que duró por algunas décadas, marcó mucho la vida de los carmelitanos, así como la manera de celebrar, porque al menos hasta que no se solucionó por completo, en cada momento de festividad religiosa, que eran básicamente las que se celebraban en el año, siempre se mantuvo ese sentimiento de zozobra y de tensión.

Pese a todo este conflicto, la devoción a la Virgen del Carmen permaneció intacta y las fiestas patronales se realizaron todos los años a pesar de la situación, y hasta el día de hoy es una de las celebraciones más importantes en la localidad.

Además de las fiestas religiosas, las fiestas patrias también eran muy importantes para la comunidad, se acostumbraba en ellas ofrecer un arreglo floral a la estatua de Bolívar que se encuentra en todo el centro del parque principal, se leían discursos alusivos y era obligatoria la izada de bandera en las casas, la mayoría de las gentes se congregaban siempre para estas celebraciones. Hoy en día esta costumbre se ha perdido casi por completo, aunque todavía se lleva a cabo la celebración, reúne a una minoría básicamente constituida por los empleados de la administración municipal y alguna banda marcial.

Otros de los acontecimientos que congregaron a la mayoría de la comunidad en el parque principal, fue la visita de varios políticos de gran importancia para el momento, como Jorge Eliecer Gaitán (el 20 de junio de 1940, con champaña y coctel en el parque), Mariano Ospina Pérez y Álvaro Gómez Hurtado, entre otros. Para estos, el recibimiento fue con banda de música y discurso. También las visitas del Gobernador y del Obispo eran acontecimientos de real importancia para todo el pueblo.

Estos momentos de encuentro y de celebración permitían a los habitantes salir de su rutina diaria y les proporcionaba unas condiciones especiales para entrar en contacto con el otro.

Los que se han mencionado, comprenden básicamente los momentos que durante el año propiciaban el encuentro de casi toda la comunidad alrededor de una celebración, logrando una

³⁵ Orlando Zuluaga, entrevista personal, 30 de enero de 2017.

ruptura en la vida tranquila y casi siempre monótona del pueblo, festividades que se limitaban básicamente a lo religioso y la cívico, hasta el año de 1974 en el que se realizan las primeras fiestas populares que se nombraron “Fiestas de la loza”. Estas fiestas que nacieron con la intención de honrar uno de los grandes patrimonios del municipio que es precisamente la cerámica y toda su tradición artesanal, se han institucionalizado cobrando año por año mayor fuerza.

Estas fiestas tuvieron una interrupción de varios años debido al debilitamiento de la cerámica como industria...y en los últimos años estas fiestas pasaron de ser locales para convertirse en una de las más importantes de la región, donde se congregan habitantes tanto de los diferentes municipios cercanos como de todo el país, lo que por un lado puede acarrear consecuencias positivas pero al mismo tiempo traer consigo el debilitamiento de la figura de comunidad que se encuentra alrededor de su tradición. En los últimos años a través del Instituto de Cultura del municipio, se ha buscado fortalecer el carácter cultural y formativo de estas fiestas, con el objetivo de evitar precisamente que se pierda ese legado y ese espacio de encuentro como comunidad.

Otros espacios y momentos que se han ido abriendo para que la comunidad se reúna y celebre por medio del arte y la cultura, y han ido cobrando importancia durante los últimos años, son los diferentes eventos que se han liderado desde la Casa de la Cultura “Sixto Arango Gallo”, hoy Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral.

El primero y más importante de todos ha sido sin duda el Festival Internacional de Teatro “*El Gesto Noble*” que nació en 1993 con la siguiente premisa, a la que hace alusión Carlos Mario Betancur (Kamber), director de teatro y uno de los fundadores de este festival, en una reciente publicación sobre el municipio: “Los festivales de teatro tienen su asidero en la posibilidad de ser lugares de encuentro en la sensibilidad, los sentidos, las estéticas teatrales y el debate del hecho escénico; los festivales de teatro son una fiesta(...)”³⁶.

³⁶ Carlos Mario Betancur (Kamber), “El Carmen Hoy”, revista liderada por la Corporación Compromiso Carmelitano, diciembre de 2016.

Así mismo y con el ánimo de generar espacios de fiesta y encuentro, nacieron otros festivales como “Viboral Rock”, “Carnavalito de Música Andina y Latinoamericana” y “Andanzas”, entre otros eventos, que han ido ocupando un lugar relevante en la cotidianidad carmelitana. Por esta variedad de programas y eventos que se ofrecen en el municipio, no es para nada extraño que el parque principal se vea casi todos los fines de semana inmerso en un ambiente de celebración, siendo todavía el lugar privilegiado para el encuentro de la comunidad.

5.3 ENCUENTROS DE UNA COMUNIDAD CON SU MÚSICA

La *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Arango Gallo se presume fue compuesta más o menos a finales de los años sesenta o principios de los setenta, después de que la iglesia católica reunida en el Concilio Vaticano II convocado por el papa Juan XXIII, permitiera ciertos cambios en la liturgia, donde entre otras cosas, se dio paso a la utilización de lenguas vernáculas y ritmos propios en los cantos ordinarios de la misa. Sixto Arango, siendo corista del templo de El Carmen de Viboral, compone dos misas folclóricas en ritmo de pasillo, danza y vals, respondiendo a estos cambios que comenzaban a darse y con la intención de acercar e involucrar el pueblo en la celebración, quien hasta antes del Concilio se había visto relegado a la posición de simple espectador.

El formato para el cual compuso estas misas, sin embargo, siguió siendo muy clásico (piano, flauta, violín y contrabajo) lo que seguramente no permitió ese carácter tan folclórico, puesto que los ritmos utilizados, pertenecientes a la región andina de nuestro país, eran tradicionalmente interpretados en el trio de cuerdas (tiple, guitarra y bandola), aunque después este se abriera a la inclusión de otros instrumentos tan clásicos como el órgano.

Teniendo en cuenta lo anterior y con la intención de generar encuentros entre la obra de Sixto Arango y la comunidad de El Carmen de Viboral, se realiza la primera adaptación de esta Misa Folclórica para cuarteto de cuerdas (tiple, guitarra y dos bandolas) correspondiente al “Señor, ten piedad”. Se inicia luego el montaje de esta con el ensamble vocal, el coro infantil y la estudiantina del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral.

Adaptación para formato tradicional colombiano (tiple, guitarra y bandola) y puesta en escena del “Señor, ten Piedad” de la *Misa # 3 (Folclórica)*.

Para permitir este primer encuentro, utilicé el parque principal del pueblo. El utilizar este lugar, me permitió otras posibilidades de expresión, así como la generación de relaciones que seguramente dentro del mismo templo no habrían sido posibles.



Figura 16: Puesta en escena del “Señor, ten piedad” en el parque principal del municipio. (08/11/2015)

El ejercicio se realizó el domingo 8 de noviembre a la salida de misa de 12, una de las más tradicionales y concurridas del día. Previamente no se congregó público, porque la intención era que el encuentro se diera de una manera natural con quienes asistieran a la misa. Sin embargo, alrededor se congregaron no solo los que salían del templo sino también personas que se encontraban en los alrededores del parque y que fueron atraídas por la aglomeración que se empezaba a dar en el lugar. En este punto es importante tener en cuenta que dadas las circunstancias del lugar era muy posible tener dentro del público personas tanto creyentes como no creyentes, y hago aquí esta diferenciación, porque es claro que la relación que puede tener una persona creyente con un “Señor, ten piedad”, seguramente será distinta a la que tenga una persona no creyente.



Figura 17: Puesta en escena del “Señor, ten piedad” en el parque principal del municipio. (08/11/2015).

Por lo anterior, debo resaltar lo significativo de este acontecimiento, ya que a pesar de cualquier diferencia, lo que se pudo observar en esta intervención artística, fue justamente que el arte y en este caso específico, la música, tiene el poder de reunir y congregar sin importar las distancias que nos puedan separar de los otros, de la misma manera que lo hace fiesta “en la fiesta se rechaza todo aislamiento de unos hacia otros, la fiesta es comunidad” (Gadamer, 1991, 46). En este corto momento, quienes estuvimos presentes, pudimos vivir un encuentro realmente comunitario.



Figura 18: Puesta en escena del “Señor, ten piedad” en el parque principal del municipio. (08/11/2015)

El haber dispuesto a los cantantes dentro del mismo público, permitió que algunas personas de la comunidad se unieran también a la interpretación de la obra, puesto que de esta manera se sintieron más involucrados y sobre todo más cercanos a lo que estaba sucediendo.

Aunque este ejercicio alcanzó los objetivos que me había propuesto, me seguía cuestionando en la manera como podía involucrar más directamente al público en la interpretación de la obra. Quedó así el propósito claro de encontrar para los próximos ejercicios ese elemento que pudiera vincular y hacer partícipe al público de una forma más concreta.

Adaptación del “Santo” de la *Misa Folclórica # 3* de Sixto Arango Gallo para formato tradicional colombiano (tiple, guitarra y bandola) y su puesta en escena por medio de transmisión radial.

Siguiendo con la misma intención de generar esos espacios de encuentro entre la obra de Sixto Arango y la comunidad de El Carmen de Viboral, pensé en realizar la puesta en escena de esta parte de la misa en la celebración que se realizó el 15 de octubre con motivo de los 75 años de

la llegada de las hermanas franciscanas al municipio, comunidad que fue muy importante en el desarrollo educativo y cultural del pueblo, además de haber sido precursoras, junto con Sixto Arango Gallo, de muchos eventos artísticos de gran importancia.

La época en la que las Hermanas Franciscanas habitaron la casa donde hoy funciona el Instituto de Cultura, fue quizás la época donde se disfrutó más de la música del maestro Arango, pues este fue siempre el encargado de engalanar con sus melodías todos los eventos que allí se realizaban.

Junto con el curador de la sala de exposiciones, decidimos unirnos para realizar una exposición fotográfica que tuviera un componente distinto en el que yo, a través de una transmisión radial, contribuyera con el propósito de la exposición, que era justamente recrear el ambiente que se vivía cuando las hermanas habitaban el lugar.

La idea de trabajar con radio había surgido desde el principio de la maestría, pero se consolidó con la materia que el profesor Alejandro Duque nos dictó en el segundo semestre, donde nos contó de la posibilidad de hacer transmisiones radiales caseras y sencillas. Yo deseaba utilizar la radio porque ésta fue bastante importante en la formación musical del maestro, ya que a través de ella fue que pudo conocer y recibir esos ritmos y músicas que se iban imponiendo en la época, de la misma manera yo deseaba que uno de los encuentros de la comunidad con la obra de Sixto Arango se diera a través de este medio.

Decidí entonces realizar para este ejercicio una transmisión radial, para la cual utilicé un transmisor muy rudimentario, elaborado con elementos reciclados y construido por un joven de la comunidad, quien sin experiencia y con una gran curiosidad y capacidad creativa, había logrado realizar durante su infancia una transmisión de corto alcance, aunque él tenía un poco de miedo porque hacía varios años que no construía un aparato así, decidió colaborarme y trabajar juntos para este proyecto.

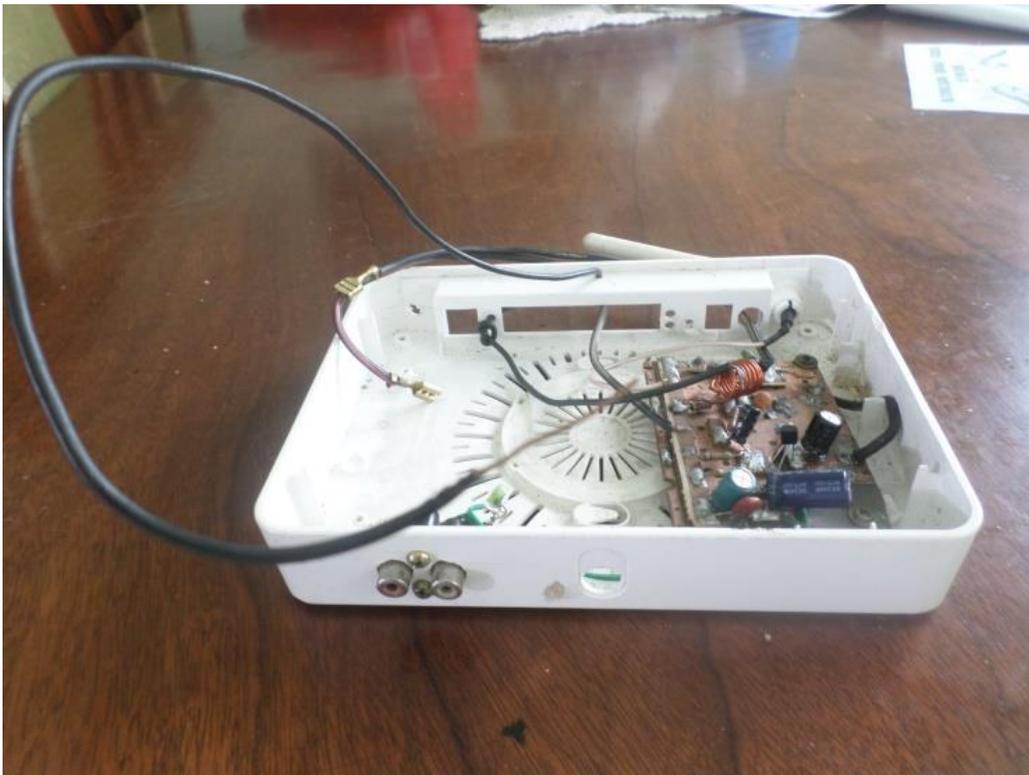
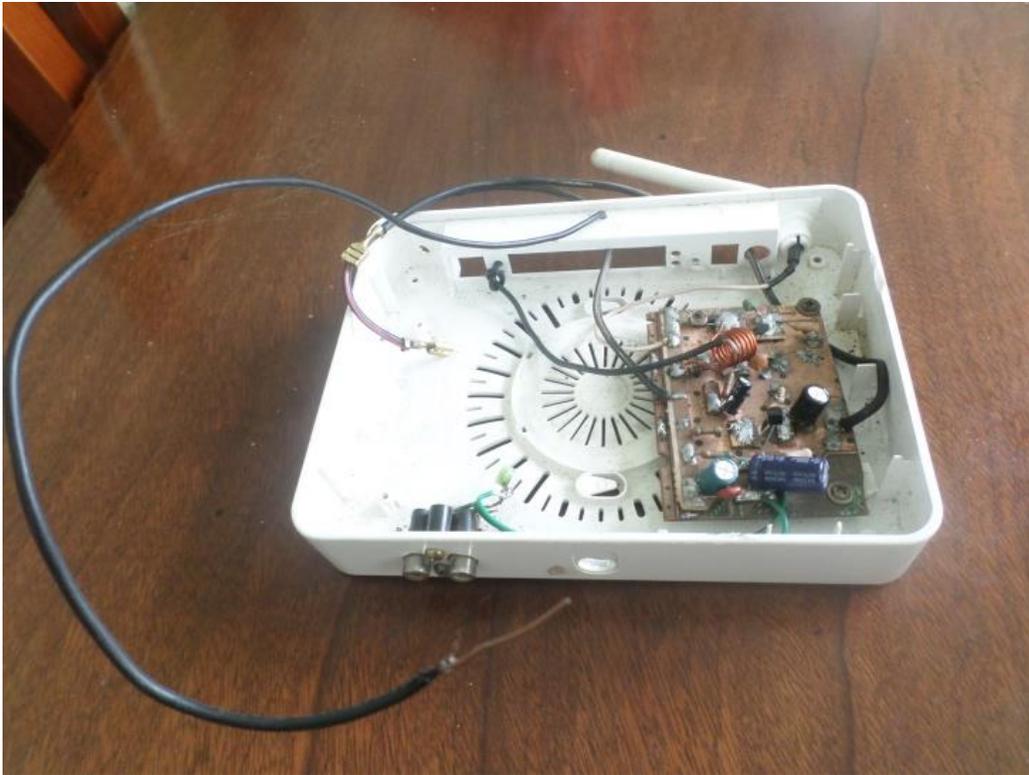


Figura 19: Transmisor elaborado para la puesta en escena del “Santo”

Realizamos varios ensayos para determinar el alcance y la nitidez de la transmisión, comprobando que podía hacer un buen cubrimiento al menos dentro del Instituto de Cultura, donde se realizó el evento.



Figura 20: Puesta en escena del “Santo” a través de una transmisión radial en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)

Para la exposición, ubicamos las fotografías en toda la casa y así mismo, ubicamos 4 radios antiguos pero que funcionaran bien con la intención de que todo el espacio de la casa se llenara con esta música. A las personas también se les pidió llevar su radio, para que mientras disfrutaban de la exposición fotográfica, escucharan sin problema la transmisión radial. La idea era justamente que estos radios sirvieran de amplificación y que los asistentes se vincularan de esta manera en la interpretación de la obra.

La intención también de utilizar la “Radio libre” para este evento, era precisamente tener el espacio propio que nos permitiera contar nuestra historia, y a través de ella, nos pudiéramos encontrar como comunidad. Al momento de participar encendiendo el radio, cada uno de los asistentes, incluso sin saberlo, ya estaba haciendo parte de la obra. Algunas de las personas que no llevaron su radio, se hicieron cerca de los que sí lo habían llevado y compartieron ese momento aunque no se conocieran, esto nos muestra cómo el arte puede realmente convertirse en un propiciador de encuentros, tanto con nosotros mismos, como lo menciona Gadamer en su texto sobre *Estética y Hermenéutica*, “todo encuentro con una obra de arte es un encuentro con nosotros mismos” (Gadamer, 1996, 6), como con el otro.

En esta ocasión pienso que el encuentro se dio en ambas direcciones, que sin duda permitieron también ese encuentro entre la comunidad y la obra musical de Sixto Arango Gallo, considerando además que esta obra está inmersa en la memoria de la mayoría de los allí se encontraban.



Figura 21: Hermanas Franciscanas participando de la transmisión radial del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)

Estos cuatro radios que utilicé para reforzar la amplificación, también lograron aportar a ese deseo de recrear los ambientes pasados de ese lugar, pues los cuatro eran modelos clásicos, unos más antiguos que otros, pero todos cuatro muy acordes con esta intención.



Figura 22: Radio utilizado para la transmisión del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)



Figura 23: Radio utilizado para la transmisión del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)



Figura 24: Radio utilizado para la transmisión del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)



Figura 25: Radio utilizado para la transmisión del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)

Finalmente, y a pesar de que tuve un inconveniente con la transmisión radial, puesto que a causa de la batería que se le puso al transmisor, el dial se estuvo corriendo durante todo el evento. Aun así el resultado fue bastante bello, porque pudimos vivir un momento de encuentro festivo, que se vio reflejado entre el gran número de personas que ese día se pudieron ver después de muchos años de no hacerlo, de tantas personas que se reconocían en las fotografías expuestas y por supuesto de encuentro y reencuentro entre la música del maestro y la comunidad.

La transmisión se hizo desde uno de los salones del Instituto de Cultura y en esta participaron los jóvenes del Ensamble Vocal y del proceso de Cuerdas Tradicionales del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral.



Figura 26: Salón desde donde se realizó la transmisión del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)





Figura 27: Integrantes del Ensamble Vocal y del trio *Signos* participando de la interpretación del “Santo” en el Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral. (15/10/2016)

Después de analizar con mayor detenimiento lo que sucedió ese día, especialmente lo que se generó con la utilización de la radio, encontré que este era el medio que me podía permitir la vinculación de la comunidad en la interpretación de esta obra, por esta razón la radio será un elemento que acompañará mi puesta en escena final.

Para este evento se diseñaron varias piezas publicitarias donde aparecieron algunas de las fotografías que hicieron parte de la exposición.

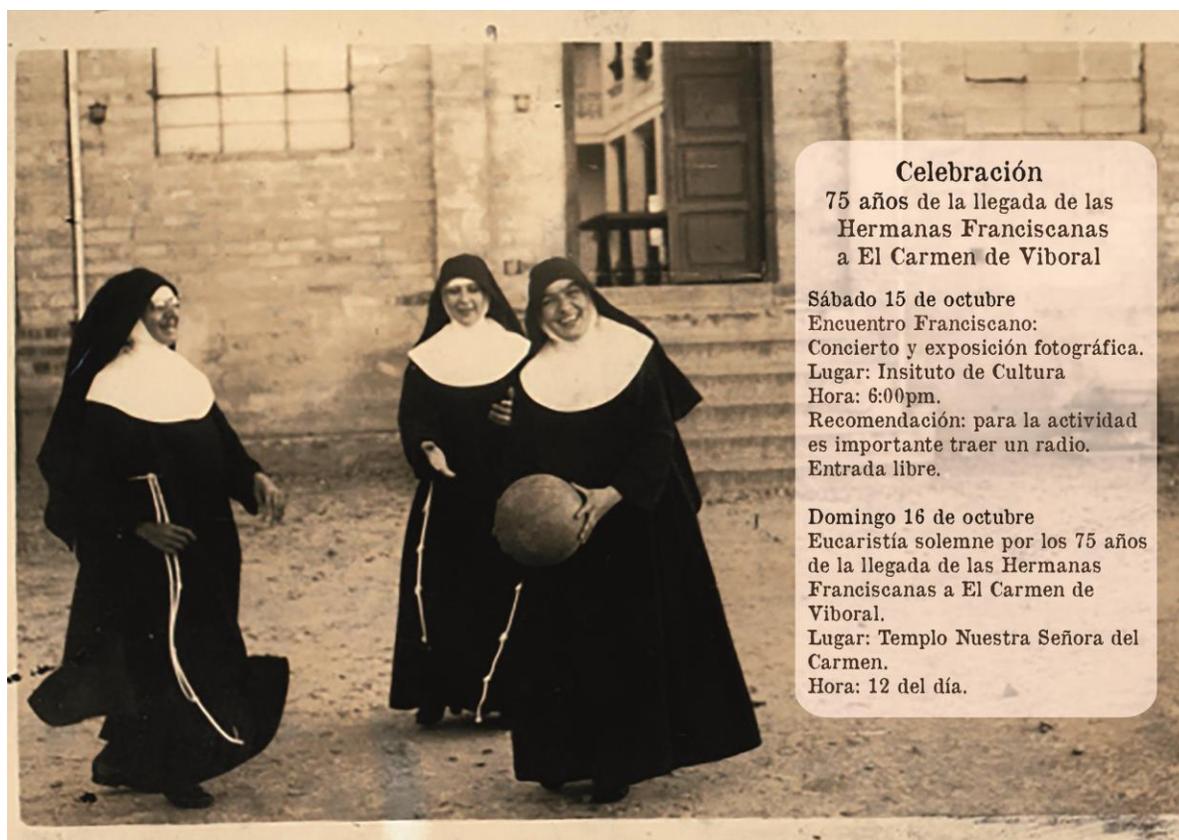


Figura 28: Invitación a la celebración del aniversario de la llegada de las Hermanas Franciscanas a El Carmen de Viboral. En ella se recomienda a los asistentes a la actividad del sábado llevar su radio.

Guión para el programa radial

Saludo: Les agradecemos mucho su asistencia a esta celebración de los 75 años de servicio de la comunidad de las Hermanas Franciscanas en el Carmen de Viboral, que ha sido preparada por la comunidad carmelitana, apoyada por la Administración Municipal “Territorio de vida y paz” y el Instituto de Cultura El Carmen de Viboral. Los invitamos a disponerse para esta transmisión que ha sido preparada especialmente para esta ocasión, con la vinculación de María Elena Narváez, cantante y profesora de la Escuela de Artes, que funciona en convenio con Comfenalco Antioquia.

A partir de la llegada de las Hermanas Franciscanas en 1941, comenzó un nuevo capítulo en la historia educativa y cultural de El Carmen de Viboral. De la mano del maestro Sixto Arango

Gallo, quien además de desempeñarse como profesor, ejerció también como director del coro, fueron muchos los eventos culturales y artísticos que se realizaron en la Institución.

Programas de variedades, actos cívicos y culturales, veladas líricas, banquetes de la fraternidad, entre otros muchos eventos donde la comunidad carmelitana tuvo la oportunidad de escuchar en la interpretación de maestro Sixto Arango, muchas de sus más hermosas composiciones. Y para revivir un poco esos momentos, escucharemos en la interpretación al piano de John Mario Loaiza, el vals “Cecilia” y el pasodoble “Juanita Cruz” del maestro Sixto Arango Gallo.

Se escuchan las obras ya grabadas...

En 1945 se adquiere un piano para la Institución, y fueron la madre Plácida en compañía del maestro Arango, los encargados de impartir la enseñanza de este instrumento. Fue también este piano el encargado de engalanar los más importantes acontecimientos. Desde las eucaristías solemnes, actos de graduación, aniversarios de fundación y fechas tan importantes para la comunidad como lo eran la fiesta de San Francisco, Santa Teresa y Madre Bernarda. Todos estos eventos cantaron con la presencia de este bello instrumento y con la impecable interpretación del Sixto Arango.

A continuación escucharemos una de las obras más importantes del maestro titulada “Serenata Gitana”, interpretada en los tres instrumentos que marcaron la vida musical y compositiva del maestro, estos instrumentos fueron: el armonio, el piano y el órgano.

Se escucha la obra ya grabada...

Y para finalizar, tenemos en vivo y en directo al ensamble vocal del Instituto de Cultura, dirigido por la profesora María Elena Narváez y el trio “Signos” del proceso de cuerdas tradicionales también del Instituto de Cultura, interpretando en ritmo de pasillo el “Santo” de la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo.

Y antes de darle paso a esta interpretación, queremos agradecer a quienes hicieron posible esta transmisión: Stid Valencia, Andrés Aristizábal y Samuel Rodríguez.

Se escucha la obra en vivo...

Despedida: los invitamos a seguir disfrutando de esta celebración en la casa de la cultura Sixto Arango Gallo. Esta fiesta es posible gracias a la Administración Municipal “territorio de vida y paz” y al Instituto de Cultura El Carmen de Viboral, con el apoyo de la comunidad carmelitana.

Adaptación del “Cordero de Dios” de la *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo para formato tradicional colombiano (tiple, guitarra y bandola) y su montaje con algunas señoras mayores de la comunidad.

Con la intención de que estos encuentros que he estado proponiendo desde los anteriores ejercicios se den con diferentes personas de la comunidad, y teniendo en cuenta que uno de los públicos que con mayor frecuencia asiste a la misa de manera casi cotidiana es precisamente el de las señoras mayores, quise hacerles la invitación a varias de estas señoras de la comunidad, con la claridad de que no importaba si cantaban o no, para ir en concordancia con la intención con que fue compuesta esta Misa Folclórica, que es justamente el poder incluir más a la comunidad en los cantos litúrgicos durante la celebración eucarística, lo que supone que personas que no han tenido formación vocal alguna también puedan participar activamente.

Al principio tuve un poco de miedo al no saber lo que iría a resultar de este ejercicio, partiendo del hecho de que ninguna de las señoras había cantado antes, sin embargo, desde el primer encuentro que tuvimos, vi que sí se podía hacer un buen trabajo con ellas y que finalmente lo que yo buscaba era poder entregar esta obra a la comunidad sin preocuparme tanto del resultado final. Desde el momento mismo de la invitación tuve una respuesta muy positiva por parte de ellas y eso me ha permitido realizar el montaje de esta obra de manera satisfactoria.



Figura 29: Montaje del “Cordero” con algunas señoras de la comunidad y con la estudiantina del Instituto de Cultura. (28/10/2016)

Surgieron cosas muy bonitas durante estos encuentros, una de ellas y tal vez la que más resalto, es que se notó cómo las señoras se apropiaron de la obra, hasta el punto de llegar a incluir casi de manera unánime algunas notas que no estaban en el pentagrama, y aunque al principio intenté corregirlas, luego opté por dejar que ellas lo cantaran de la manera que lo sentían, tratando de no intervenir demasiado en este aspecto, pues justamente eso era lo que yo deseaba, que ellas se apropiaran de la interpretación. Algunas también dejándose llevar por este ritmo de danza, pusieron su cuerpo en movimiento. Otro aspecto que resalto es el encuentro intergeneracional que se dio, pues los integrantes de la estudiantina en su mayoría son niños y adolescentes, lo que enriqueció aún más estos espacios, y las señoras que nunca antes habían cantado y mucho menos las había acompañado un grupo tan numeroso de instrumentistas, se sentían muy felices de tener esa posibilidad de encuentro con estos jóvenes a través de la música del maestro Sixto Arango.

Tengo que decir que aunque esta Misa se haya compuesto con la intención de acercar la comunidad a la celebración eucarística, no necesariamente esta se tendría que involucrar cantando, a pesar de que muchos si lo entienden de este manera, e incluso en algunas iglesias se obliga a los músicos a cantar canciones muy sencillas y en tonalidades muy bajas para que el pueblo se pueda unir, cayendo muchas veces en el facilismo que ha llevado en los últimos años la música litúrgica a un detrimento en términos musicales.

El maestro Arango sabía que esta Misa tenía que ser interpretada por cantantes con alguna formación, ya que para una persona del común no resultaría tan fácil. Aun así, pienso que este ejercicio que realicé, demuestra que no es tan descabellado como parece pensar que personas del común puedan cantar estas obras de un nivel más o menos alto, pienso que se podría lograr con algo de interés de parte de la comunidad y claro está, destinando un poco de tiempo, podría ser antes de iniciarse la celebración como se hace en algunos lugares, para el ensayo de las canciones que se van a interpretar durante la misa.

Esto se hace más fácil en comunidades parroquiales pequeñas, pero siempre requiere de unos líderes encargados de la música, que estén capacitados para esto, y sobre todo que estén comprometidos con esa intención de involucrar al pueblo en los cantos.



Figura 30: Montaje del “Cordero” con algunas señoras de la comunidad y con la estudiantina del Instituto de Cultura. (28/10/2016)

Puesta en escena final de la *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo

La puesta en escena final de esta Misa Folclórica, quise realizarla como cierre de la celebración del centenario del maestro Arango, por eso escogí como fecha el 8 de abril porque exactamente una año atrás, el 8 de abril de 2016, iniciamos esta celebración. Ya que mi proyecto siempre estuvo enmarcado en un ambiente celebrativo, por las razones expuestas en capítulos anteriores, y además, por esta maravillosa coincidencia de haberse desarrollado durante el centenario del maestro, pienso que no podía terminar por fuera de esta importante celebración.

Centenario
Sixto Arango Gallo
Intervención artística

Fecha: 8 de abril
Lugar: Templo Parroquial de Nuestra Señora del Carmen
Hora: 6:00 pm

Se recomienda llevar su radio portátil para participar de una transmisión en vivo, preferiblemente no utilizar el del celular.

Municipio El Carmen de Viboral
EL CARMEN DE VIBORAL
100 años 2007-2017
Instituto de Cultura El Carmen de Viboral
En convenio Centenario ARTÍSTICO A F O S
UNIVERSIDAD TECNOLÓGICA NACIONAL FRANCISCO DE PAZ Y FONSECA EL CARMEN DE VIBORAL (UNTEC)

Organiza Escuela de Artes

Figura 31: Afiche de la puesta en escena final. En ella aparece la nota donde se le enfatiza a la comunidad la importancia de llevar el radio para poder participar de la transmisión.

Para esta conté con la participación del Coro Infantil, Ensemble Vocal y Estudiantina del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral, grupos con los que tuve la fortuna de trabajar durante toda la Maestría.



Figura 32: Coro Infantil, Ensemble Vocal y Estudiantina del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral interpretando la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo. (08/04/2017)

La idea para esta puesta en escena era realizarla dentro del templo parroquial y utilizando de nuevo la radio como facilitador de estos encuentros, llegar a diferentes lugares del municipio donde la transmisión tuviera alcance. Para esta transmisión radial conté con el apoyo del profesor Alejandro Duque, quien me ayudó en la elaboración de un transmisor más potente y ya no tan casero como el que había utilizado en el ejercicio anterior, para lograr así corregir los

errores que se habían presentado y alcanzar un mayor cubrimiento de esta. Además de esto utilizamos una antena mucho más grande que nos permitió también unos mejores resultados.



Figura 33: Antena utilizada para la transmisión. (08/04/2017)





Figuras 34 y 35: Transmisor de radio. (08/04/2017)

En esta ocasión me arriesgué a no poner radios dentro del templo y a no utilizar ningún tipo de amplificación, sino a depender únicamente de los radios que las personas llevaran, así la comunidad podía sentirse mucho más comprometida, pues si no se llevaban radios no se iba a poder escuchar nada del programa radial, y de lo que se hiciera en vivo se podría escuchar, pero solo para los que estuvieran más cerca, si alguien se ubicaba en la parte trasera de la iglesia tampoco podría escuchar fácilmente, ya que este templo no cuenta con una buena acústica. Básicamente era necesario que los asistentes llevaran su radio, si esto no ocurría el evento podía fracasar.



Figura 36: Algunas personas de la comunidad portando sus radios. (08/04/2017)

La idea inicialmente era poder amplificar la emisora desde la iglesia hacia el parque principal por medio de unos bafles que se iban a instalar en la parte exterior del templo, pero esto no se pudo realizar debido a un fuerte torrencial que se desató unas horas antes del evento y que hizo además que se retrasara todo. Este imprevisto trastocó varias cosas que se tenían planeadas, incluso el evento se tuvo que recortar debido a esto, pero finalmente se pudo realizar de manera satisfactoria para todos lo que pudimos participar de él.

La emisora se ubicó en los 101.4 del FM, las personas que llevaron su radio y sus celulares la pudieron sintonizar fácilmente.



Figura 37: Público asistente disfrutando de la transmisión en los 101.4 del FM. (08/04/2017)

De la misma manera que en la anterior transmisión, las personas que no llevaron su radio tenían necesariamente que buscar a quienes si lo habían llevado para poder escuchar.



Figura 38: Público asistente disfrutando de la transmisión en los 101.4 del FM. (08/04/2017)

La Misa Folclórica cumplió su cometido, además de haber sido el medio para que se permitiera el encuentro entre la obra musical de Sixto Arango Gallo y la comunidad de El Carmen de Viboral, fue una oportunidad para generar lazos y encuentros con los otros, los cuales se vieron reforzados por la utilización de la radio como medio generador de estos espacios comunitarios.



Figura 39: Niños del Coro Infantil del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral interpretando la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo. (08/04/2017)

Fue también la oportunidad para conectarnos con nuestras músicas folclóricas, reconocerlas y disfrutar del espacio festivo al que ellas nos invitan.



Figura 40: Integrantes del Coro Infantil del Instituto, Ensamble Vocal y Estudiantina del Instituto de Cultura de El Carmen de Viboral interpretando la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo. (08/04/2017)

Así como lo plantea el arte relacional, todos estos espacios se crearon con el fin de permitir que se generaran relaciones en diferentes direcciones y que estas relaciones se dieran mediante el flujo y el intercambio libre y gratuito, que es lo que finalmente nos garantiza que se haya podido vivir el carácter festivo de este encuentro. Fueron espacios donde la comunidad siempre tuvo una respuesta muy positiva a la invitación que se le hacía, en los tres lugares donde se desarrollaron estos momentos (Parque Principal, Instituto de Cultura y Templo Parroquial), hubo siempre una muy buena asistencia, tanto así que muchas personas empiezan a reclamar este tipo de espacios y a querer que se repitan de manera más constante.



Figura 41: Puesta en escena de la *Misa # 3 (Folclórica)* del maestro Sixto Arango Gallo en el templo parroquial Nuestra Señora del Carmen. (08/04/2017)

La radio permitió también que en este último ejercicio, que algunas personas tuvieran un encuentro inesperado con esta transmisión que estábamos realizando. Al tener ésta un poco más de alcance, se abría esta posibilidad de que aquellos quienes estuvieran cerca al templo, pudieran sintonizar desde donde se encontraran lo que allí estaba aconteciendo.

Todos los videos de los anteriores ejercicios se encuentran en la red YouTube y los enlaces aparecen en el capítulo de anexos.

6 CONCLUSIONES

- La figura del maestro Sixto Arango Gallo, indudablemente marcó la historia religiosa y musical del municipio, sin embargo, es muy poco el reconocimiento con el que cuenta actualmente, pues aun el Municipio y la Parroquia no han trabajado lo suficiente para lograr este propósito. En un caso específico, considero que la Secretaria de Educación, está en mora de enriquecer la cátedra local para las instituciones educativas con el fin de que estos personajes que han aportado en el desarrollo local sean conocidos y valorados por las nuevas generaciones. Básicamente la referencia que se tiene de él es porque La Casa de la Cultura, donde actualmente funciona el Instituto de Cultura del municipio, lleva su nombre.

No obstante hay que reconocer que la celebración del centenario del maestro y este proyecto de investigación que se desarrolló justamente dentro de esta, han aportado considerablemente para que en los últimos meses, el nombre del maestro Arango haya cobrado una mayor presencia e importancia en el municipio, pero aún son muchas las acciones que se deben poner en marcha para garantizar la permanencia de su legado en las generaciones venideras.

- Durante la investigación pude comprobar que la obra del maestro Arango ha tenido una trascendencia nacional, y muchas de sus misas son conocidas en diferentes partes del país, especialmente en la ciudad de Medellín, donde varias agrupaciones de música religiosa las mantienen en su repertorio como unas de sus preferidas. Así mismo, composiciones como *“Las siete palabras”*, se han difundido en diferentes regiones, dando reconocimiento y mención al nombre de Sixto Arango Gallo.
- La labor musical del maestro Arango, no se limitó simplemente a su trabajo en la templo parroquial, el trabajo que desarrolló de la mano de las Hermanas Franciscanas en la Normal Santa Teresa, fue de gran importancia para la formación musical tanto de las estudiantes como del pueblo en general, quienes disfrutaron en muchas ocasiones de

variados programas culturales. Se destacan especialmente las escenificaciones o cuadros musicales que organizó, algunas de ellas contenían pequeños apartes de zarzuelas famosas para las que el maestro realizaba arreglos musicales.

En sus biografías siempre aparece como compositor de dos zarzuelas “La Muñeca China” y “María Salomé”, de la primera no se tiene ningún registro que pueda decirnos algo sobre ella, de “María Salomé” se conserva el libreto y algunas partes musicales donde aparece el nombre de Sixto Arango Gallo como arreglista. Al parecer toda la historia gira en torno a una canción que lleva este mismo título, y el maestro, utilizando esta melodía junto con otras más que se desconocen, realizó toda una puesta en escena que consta de cuatro cuadros.

- Toda la obra del maestro Arango necesita un trabajo formal de transcripción para que pueda ser divulgada y puesta a disposición de los músicos y de la comunidad en general. Además de esto, las partituras originales requieren un cuidado especial para evitar su deterioro, ya que el estado actual en que se encuentran estos documentos históricos, no es el ideal para procurar estas condiciones de preservación. Por esta razón es necesario que el municipio intervenga, y a través de la dirección de cultura, logre generar acciones que vayan en procura de rescatar y conservar este patrimonio musical.
- A la Misa que en su sentido más profundo revela un carácter festivo y de celebración, en las últimas décadas se le ha tratado de devolver este principio que se había perdido casi por completo, sin embargo, es evidente que aunque se ha logrado avanzar en este aspecto, el hombre actual necesita recobrar esa capacidad celebrativa que se ha perdido a causa de unos principios relacionales que nos plantea la sociedad actual y que van en contraposición a esa necesidad esencial de la fiesta y el encuentro, el carácter de gratuidad. Es por eso que aunque una misa folclórica encierra en sí misma características que le podrían asegurar a la celebración litúrgica un sentido realmente festivo, esta no es suficiente para garantizar que dentro de ella se viva una verdadera celebración, para ello se requiere de una disposición interior que permita reconocer en ese encuentro desinteresado y gratuito, su razón festiva.

- A través de las diferentes puestas en escena que se realizaron de la *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo, la comunidad de El Carmen de Viboral tuvo la posibilidad de vivir unos espacios diferentes de encuentro, enmarcados siempre en un clima de celebración y de fiesta, que propiciaron encuentros e intercambios de todo tipo, permitiendo de esta manera tejer lazos y así mismo la creación de nuevas relaciones que fortalecieron el sentido de identidad y valoración con respecto a la obra musical del maestro Arango.
- A pesar de que son muy latentes las limitaciones que encuentra el hombre actual para vivir la fiesta en su sentido más profundo, se pudo identificar que El Carmen de Viboral es un municipio especialmente festivo, donde sus habitantes aun en estos tiempos, responden siempre de forma positiva a cualquier invitación que se les hace para vivir momentos de celebración tanto en lo religioso como en lo secular. Y que estos momentos festivos no necesariamente tienen que estar mediados por el licor, la euforia, el baile y el desenfreno, sino que se pueden vivir desde la esencia misma del encuentro, que permite de ese momento un lugar de fiesta y regocijo.
- La radio fue un elemento fundamental para generar estos espacios de encuentro, a través de ella la comunidad tuvo una participación más directa, generó unas dinámicas de relación distintas a las acostumbradas y conectó de manera diferente al público con la obra musical de Sixto Arango Gallo. Fue además un elemento que dio sentido a estos encuentros, porque afianzó aún más ese carácter comunitario, haciéndonos sentir esta obra como parte de nuestra identidad como carmelitanos.
- La realización de este trabajo me ha permitido abrirme como investigadora a posibilidades diferentes y ha enriquecido considerablemente mis perspectivas con respecto a mi labor como artista y docente. Por un lado quisiera seguir aportando desde mi profesión a la puesta en circulación de músicas y compositores de la región, pero mi deseo ahora es potenciar mucho más la generación de espacios artísticos que permitan el encuentro y la participación, donde se planteen nuevas formas de relación con el otro y donde pueda seguir explorando medios diferentes que posibiliten y enriquezcan estos momentos.

7. BIBLIOGRAFIA

Arango Betancur, Mario. 2003. El Carmen de Viboral: 251 años de historia. Medellín: Tipografía Z y C Impresores.

Aramburo, Clemencia. 1991. Inventario de material musical en el Oriente Antioqueño. Medellín: Secretaría de Educación y Cultura.

Aldazábal, José. 1993. Eucaristía y fraternidad. Colección Emaús 7. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.

Abadía Morales, Guillermo. 1996. ABC del folklore colombiano. Bogotá: Editorial Panamericana.

Arango Gallo, Sixto, [Don Bernardo Giraldo], en Revista "El Carmen de Viboral", No 12, julio de 1983.

Bernal Llorente, José Manuel (2000). Celebrar, un reto apasionante. Bases para una comprensión de la liturgia. Salamanca: San Esteban.

Betancur, Francisco Arnoldo. 2001. El Carmen de Viboral 1850-1950, Una historia local. El Carmen de Viboral: Servi-Impresos.

Betancur, Carlos Mario (Kamber). 2016. "El Carmen Hoy", Corporación Compromiso Carmelitano.

Bourriaud, Nicolás. 2006. Estética relacional. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Bourriaud, Nicolás. 2007. Postproducción. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Casas, María Victoria. Entre el vals vienés y el pasillo criollo. Música de salón en el Valle del Cauca en 1897-1930. Cali: Universidad del Valle.

Delgado Ruiz, Manuel. 1999. Ciudad líquida, ciudad interrumpida: la urbs contra la polis. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia y Posgrado de Estética, Universidad Nacional de Colombia.

Gadamer, Hans-Georg. 1991. La actualidad de lo bello. Traducción: Antonio Gómez Ramos. Barcelona: Ediciones Paidós.

Gadamer, Hans-Georg. 1996. Estética y Hermenéutica. Madrid: Tecnos.

Grün, Anselm. 2001. La celebración de la eucaristía, unión y transformación. Traducción: José Francisco Domínguez. Madrid: Centro Iberoamericano de Editores Paulinos (CIDEP).

Jiménez, Pedro Luis. 1985. "Nuestros Mayores. Don Sixto Arango Gallo", en *El Carmelitano*, 19 de octubre.

Jiménez, Pedro Luis. 1985. "Ya no canta el cantor", en *El Carmelitano*, diciembre [s.d.]

Mazo, Juan Carlos. 2007. Historia contada y cantada de la música andina colombiana. Medellín: Discos Fuentes Edimúsica S. A.

Ocampo López, Javier. 2006. Las fiestas y el folclor en Colombia. Bogotá: Editorial Panamericana.

Perdomo Escobar, José Ignacio. 1980. Historia de la música en Colombia. 5ª. edición. Bogotá: Plaza & Janés.

Pikaza Ibarrodo, Xabier. 2000. Para celebrar fiesta del pan, fiesta del vino, mesa común y eucaristía. Pamplona: Editorial Verbo Divino.

Plan Municipal de Cultura "El Carmen de Viboral 2016-2026. Un territorio para el Buen Vivir"

Ratzinger, Joseph. 2006. El espíritu de la liturgia. Una introducción. Bogotá: San Pablo ediciones.

Rendón, Héctor. 2009. De liras a cuerdas. Una historia social de la música a través de las estudiantinas en Medellín 1940-1980. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Rodríguez Álvarez, Luis Carlos. 2002. "Arango Gallo, Sixto", en Casares Rodicio, Emilio (editor), *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, vol. 1, Madrid: Fundación Autor,

Sociedad General de Autores y Editores (SGAE), Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) y Ministerio de Educación y Cultura de España.

Tena i Garriga, Pere (Monseñor) (2004). "Sacrosanctum Concilium". Constitución sobre la Sagrada Liturgia del Concilio Vaticano II. Cuadernos Phase 141. Traducción castellana. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica.

Vanegas Montoya, Rubén Darío. [c. 1966]. [Notas]. Contracarátula del LP "Misa Folclórica Colombiana". Coros Franciscanos de la Porciúncula de Bogotá. Discos Orbe OB - 0002, serie "Frailes y Ritmos No. 2".

Varios Autores. 2011. YouCat. Catecismo Joven de la Iglesia Católica. Madrid: Ediciones Encuentro.

Zapata Cuéncar, Heriberto. 1962. Compositores colombianos. Medellín: Carpel.

Zapata Cuéncar, Heriberto. 1973. Compositores antioqueños. Medellín: Granamérica.

CIBERGRAFÍA Y FILMOGRAFÍA

Grundmann, Heidi. 2004. El radiarte. Entre lo posible y lo imaginario. Revista TELOS. Nº 60. Julio-Septiembre. Segunda Época.

<https://telos.fundaciontelefonica.com/telos/articulocuaderno.asp?idarticulo=6&rev=60.htm>

Narváez, María Elena, Marisol López Londoño y Catalina Londoño Ríos. 2010. "Sixto Arango Gallo. Compositor colombiano" [Documental]. Disponible en la página

<https://www.youtube.com/watch?v=DnFDhIM5z2A>

Subgerencia Cultural del Banco de la República. (2015). La radio en Colombia.

http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/ayudadetareas/comunicacion/la_radio_en_colombia
a Recuperado el 14 de febrero de 2017.

Zuluaga, Laura. 2013. Rostros, sabores y melodías de El Carmen de Viboral. CD ROM.

Zuluaga Mejía, Laura. 2013. Crónica: El cantor de El Carmen, <http://mioriente.com/altiplano/el-carmen-de-viboral/cronica-el-cantor-de-el-carmen.html>

Zuluaga Mejía, Laura. 2013. Crónica: El cantor de El Carmen, <https://opinionalaplaza.com/blog/2013/09/el-cantor-de-el-carmen>

<https://radioalmaina.org/¿que-es-una-radio-libre/>. Recuperado el 20 de marzo de 2017.

ENTREVISTAS

Francisco Arango, 2010. En “Sixto Arango Gallo. Compositor colombiano” [Documental]. <https://www.youtube.com/watch?v=DnFDhIM5z2A>

Entrevista a Gabriel Giraldo Arango, 10 de marzo de 2016.

Entrevista a Orlando Rendón Zuluaga, 30 de enero de 2017

ANEXOS

1. Arreglos de la pasillo “Oh Dios Eucaristía “ para cuarteto de cuerdas tradicional
2. Audio “Oh Dios Eucaristía”

3 Misa # 3 (Folclórica) de Sixto Arango Gallo

Misa N° 3
(Folclórica)

Alfonso
Sixto Arango

Señor ten piedad

Andante con gracia

Organo

The musical score is written for organ and includes vocal lines. It is in 3/8 time and G major. The tempo is 'Andante con gracia'. The score consists of four systems of music. The first system shows the organ introduction. The second system continues the organ accompaniment. The third system introduces the vocal line with the lyrics 'Señor'. The fourth system continues the vocal line with the lyrics 'ten piedad Señor ten piedad'. The organ accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and chords in the left hand.

Se ñor

ten pie dad Se ñor ten pie

© 1997 Edipost-Ors

2

21

dad Se for ten pie dad Se for ten pie

26

dad Se for ten pie dad Cris

31

to ten pie dad ten pie dad ten pie dad Cris to

36

ten pie dad Cris to ten pie dad Se

© 1997 Edipost-Orax

41 3

ñor ten pie dad Se ñor

46

ten pie dad Se ñor ten pie dad Se

51

ñor te pie dad ten pie dad.

56

ñor te pie dad ten pie dad.

Santo

1 Andante

San to san to

Andante

Detailed description: This system contains the first two staves of music. The top staff is a vocal line in 3/4 time, marked 'Andante', with the lyrics 'San to san to'. The bottom staff is a piano accompaniment with a treble and bass clef, featuring a steady eighth-note bass line and chords in the right hand.

6

san to san toes el Se flor

San to san to san to san toes el Se

Detailed description: This system contains the third and fourth staves. The vocal line continues with the lyrics 'san to san toes el Se flor' and 'San to san to san to san toes el Se'. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

9

San toes el Se flor Dios del u ni ver so

fior san to es el Se flor Dios del u ni ver so

Detailed description: This system contains the fifth and sixth staves. The vocal line concludes with the lyrics 'San toes el Se flor Dios del u ni ver so' and 'fior san to es el Se flor Dios del u ni ver so'. The piano accompaniment provides harmonic support throughout.

2

lle nos es tán el cie lo el cie lo y la tie rra
lle nos es tán el cie lo y la tie rra

de tu glo ria de tu glo ria de tu glo ria
de tu glo ria de tu glo ria de tu glo ria ho san na en el

en el cie lo en el cie lo
cie lo ho san na en el cie lo en el cie lo

The musical score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. It consists of three systems. Each system includes a vocal line (soprano and alto parts), a piano accompaniment (right and left hands), and lyrics in Spanish. The lyrics are: 'lle nos es tán el cie lo el cie lo y la tie rra', 'lle nos es tán el cie lo y la tie rra', 'de tu glo ria de tu glo ria de tu glo ria', 'de tu glo ria de tu glo ria de tu glo ria ho san na en el', 'en el cie lo en el cie lo', and 'cie lo ho san na en el cie lo en el cie lo'. The score is numbered '2' at the top left. There are measure numbers 13, 17, and 21 indicated at the beginning of the first, second, and third systems respectively. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody.

3

26 FIN ben di to

ben di to el que vie ne en nom bre del Se

30 FIN

ben di to ben di to el que vie ne en nom bre del Se

ñor ben di to el que vie ne en nom bre del Se

34

ñor

ñor ho san na en el

Al§ hasta FIN

© 1997 Edipart-Cosar

Cordero

Voces *Lento* *mf*

Cor de ro de Dios que

Organo *Lento* *p* *mf*

qui tas el pe ca do del mun do ten pie

dad ten pie dad ten pie dad

de no so tros *rit.* *1^a* *2^a* Cor Cor de ro de Dios que

2

21

qui tas que qui tas el pe ca do del mun do cor de ro de Dios que

25

qui tas que qui tas el pe ca do del mun do da nos da nos

30

da nos la paz.

- 4 Catálogo de obras religiosas
- 5 Arreglos para formato tradicional andino colombiano de la *Misa # 3 (Folclórica)* de Sixto Arango Gallo.
- 6 Video puesta en escena “Señor, ten piedad”:
<https://www.youtube.com/watch?v=XPFehXJPdLc>
- 7 Video puesta en escena “Santo”: <https://www.youtube.com/watch?v=ucSim9OrKMI>
- 8 Video montaje del “Cordero” con algunas señoras de la comunidad:
<https://www.youtube.com/watch?v=SOqpmWyNv-M>
- 9 Video puesta en escena final *Misa # 3 (Folclórica)*:
<https://www.youtube.com/watch?v=5-aYhyEiqIU>