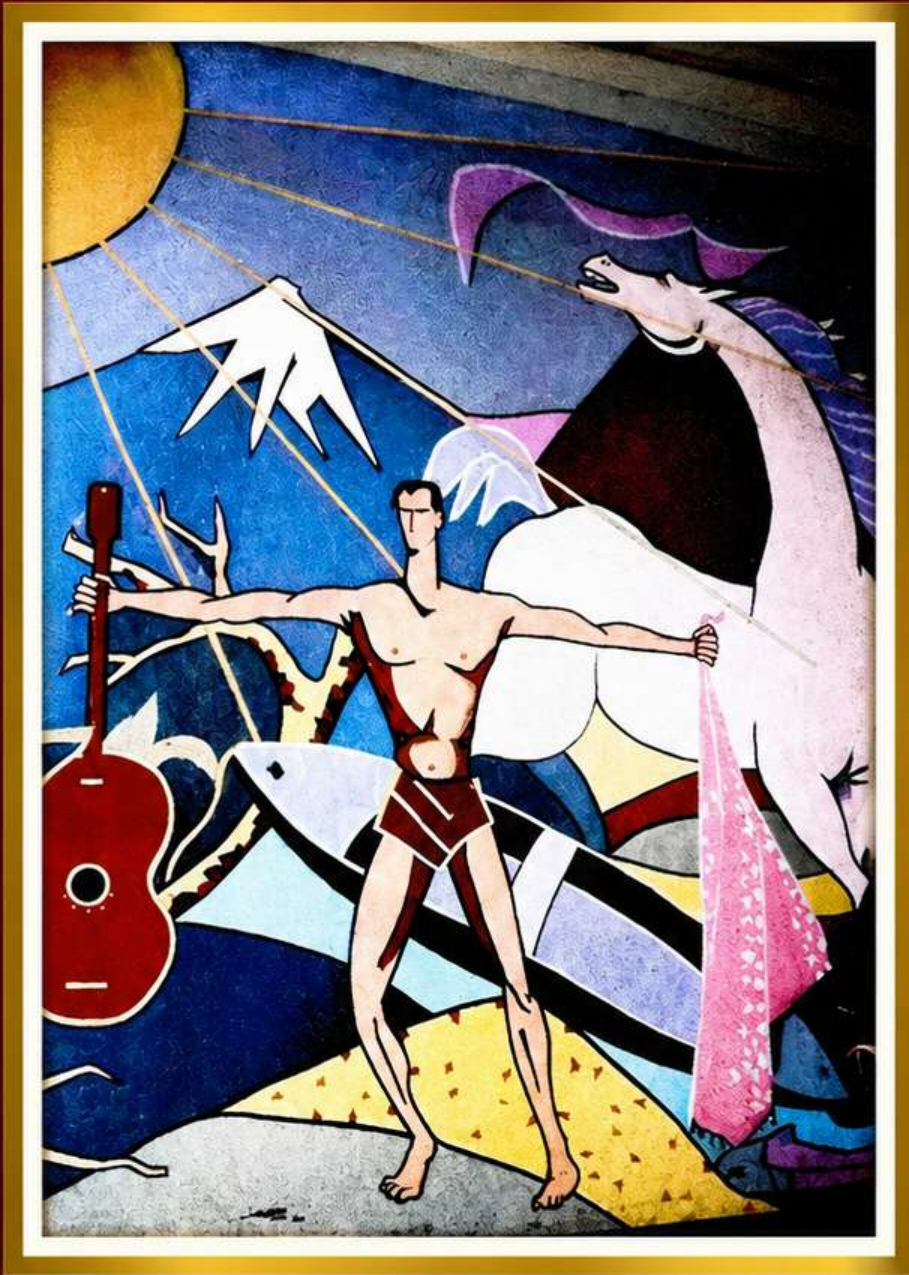


ACADEMIA DE HISTORIA  
DEL TOLIMA



Mural: El hombre tolimese - Alberto Soto Iñáñez

BOLETÍN No. 6



GOBERNACIÓN  
DEL TOLIMA







Boletín Institucional  
de Historia

No. 6



Titulo:

Homenaje institucional a la memoria del Dr. Armando Gutiérrez Quintero. Q.E.P.D.

Junta Directiva:

Dr. Hernán Clavijo Ocampo

Presidente

Dr. Hernán Sigifredo Rubio

Vicepresidente

Licenciado Yedwin Riaño Medina

Secretario General

Dr. Alberto Núñez Tello

Tesorero

Vocales:

Margarita Enciso de Rangel

María Yolanda Jaramillo

José Esaú García

Esther Abi Saab Aljure

Consejo Editorial:

Hernán Clavijo Ocampo

Alberto Núñez

Yedwin Riaño Medina

María Yolanda Jaramillo

Margarita Enciso Rangel

Director:

Hernán Clavijo Ocampo

Edición e impresión:

León Gráficas S.A.S

PBX: 608 263 00 88 – Ibagué

Academia de Historia del Tolima

1er piso Gobernación del Tolima

ahtjuntadirectiva@gmail.com

Edición # 6 octubre 2024

## Contenido

|   |           |
|---|-----------|
| <b>Editorial.....</b>   | <b>7</b>  |
| <b>Presentación.....</b>  | <b>9</b>  |
| <b>Alberto Soto Jiménez</b>   |           |
| Una revisión a quince años de su partida .....  | 33        |
| <b>Luz Artificial.</b>  |           |
| Iluminando a Marieta Botero.....  | 47        |
| <b>La Pintura como Testigo: Historia, violencia y cultura desde el bogotazo hasta la pintura tolimense.....</b>                                       | <b>59</b> |
| Introducción .....  | 59        |
| La pintura como fuente histórica .....  | 61        |
| El bogotazo y su impacto en la pintura colombiana .....   | 64        |
| La cultura tolimense y la pintura .....   | 73        |
| Historia y violencia en la pintura tolimense .....  | 79        |
| Conclusión.....   | 84        |
| Nota al margen .....  | 85        |
| Bibliografía .....  | 86        |
| <b>Historicidad de los festejos de San Juan y San Pedro en el Tolima (Desde la época virreinal hasta la institucionalización de las fiestas).....</b> | <b>89</b> |
| Abstract.....   | 89        |
| Resumen.....  | 89        |
| Introducción .....  | 90        |
| De Provincia a Estado y luego a Departamento.....   | 91        |
| Desde la Conquista hasta la institucionalización de las FIESTAS.....  | 92        |
| La historicidad de nuestras fiestas vs. los falsos históricos.....  | 93        |

|   |            |
|---|------------|
| Acercamiento a la historicidad de las fiestas de San Juan y San Pedro .....   | 100        |
| La fiesta de San Juan en la villa de San Bartolomé de Honda.....  | 103        |
| La fiesta de San Pedro en El Espinal .....  | 104        |
| Bibliografía .....  | 109        |
| <b>Ibagué, Ciudad Musical .....</b>   | <b>111</b> |
| Introducción .....  | 111        |
| <b>Primera Parte</b>  |            |
| <b>Antecedentes de la vida musical en Colombia: instituciones creadoras y contexto histórico. ....</b>  | <b>113</b> |
| La Diáspora musical italiana en Ibagué.....   | 117        |
| <b>Segunda Parte</b>  |            |
| <b>Siglo XX: Panamericanismo musical, la diplomacia cultural desde la música, el coro del Tolima, el bogotazo y el Congreso de la República .....</b> | <b>121</b> |
| Los concursos polifónicos internacionales .....   | 123        |
| <b>Tercera Parte</b>  |            |
| <b>Noticias recientes de la ciudad musical de Ibagué: a propósito de una caracterización regional desde la musicología actual ....</b>                | <b>127</b> |
| Antecedentes para una investigación formal de la música en el Tolima.....   | 127        |
| La producción musical tolimense y diversidad de sus escenarios .....  | 129        |
| Reflexión final .....   | 140        |
| <b>Melo: El golpe de 1854 en Ibagué</b>   |            |
| Bibliografía.....   | 150        |
| <b>Principales corrientes políticas en Ibagué durante los años ochenta y noventa del siglo xx</b>   |            |
| Bibliografía: .....   | 158        |
| <b>Acción Comunal y formación de Capital Social en la comuna 7 de Ibagué, Tolima.....</b>   | <b>159</b> |

|   |     |
|---|-----|
| Resumen .....                                   | 159 |
| Palabras Claves: .....                          | 159 |
| Contextualización territorial.....              | 160 |
| Las JAC, Organizaciones Comunitarias.....       | 162 |
| Formación de Capital Social en la Comuna 7..... | 164 |
| Conclusiones.....                               | 175 |
| Bibliografía .....                              | 178 |

**Las Passifloras Silvestres del bosque de Mariquita..... 181**

**EPÍLOGO**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Las passifloras silvestres del bosque de Mariquita en contexto: patrimonio y desafío .....</b> | <b>190</b> |
| Bibliografía .....  | 195        |

**Conmemoraciones**

|  |            |
|--|------------|
| <b>Rafael Núñez, entre la Leyenda y la Evocación .....</b> | <b>197</b> |
|--|------------|

**Reseñas**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Arqueología y asentamientos prehispánicos en el alto de Toche (Ibagué, Colombia) .....</b> | <b>205</b> |
| Antecedentes .....  | 205        |
| La publicación.....   | 207        |

**Reseña–Entrevista**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Crónica pictórica en memoria .....</b> | <b>215</b> |
|---|------------|

**NOTICIAS**

|   |     |
|---|-----|
| Recepción de nuevos miembros de la Academia de Historia del Tolima.<br>De abril de 2024 ..... | 221 |
|---|-----|

**EVENTOS**

|   |            |
|---|------------|
| <b>Seminario de evaluación y prospección del compendio de historia de Ibagué. Preparación del v Centenario.....</b> | <b>222</b> |
| Conferencias .....  | 222        |

**HOMENAJES**

**Homenaje de la Gobernación del Tolima al Doctor Armando  
Gutiérrez Quintero. ....225**

**Homenaje póstumo al Doctor Armando Gutiérrez Quintero.....230**

## Editorial

La Academia de Historia del Tolima padece los efectos combinados del cambio cultural producido por las Tics y el del poco valor social que tradicionalmente se le reconoce al conocimiento intersubjetivo del pasado relevante. A estos efectos se agregan las políticas de los gobiernos de lo cual deriva tanto la consecuente opacidad de su imagen social como la valoración prejuiciada que hace el conjunto de la sociedad y la función pública en los entes territoriales. Sin duda, todo ello está cruzado, a nivel interno, por la falta de un régimen intelectual dinámico y de nuevos lenguajes que la legitimen en el actual ambiente social y cultural de la ciudad y del departamento.

Una suma de factores como la realización del seminario de evaluación y prospección del Compendio de Historia de Ibagué y, próximamente, del Manual de Historia del Tolima, la vinculación de nuevos y cualificados académicos, la reanudación de la publicación de su Boletín u órgano de divulgación de su pensamiento y actividad, de la elaboración de un plan de desarrollo 2024 – 2027, los aportes de los miembros activos y comprometidos de la Academia, el incipiente apoyo del gobierno departamental a algunas de las iniciativas y proyectos; concretamente, el mantenimiento del lugar de su sede, la regularización de su publicación periódica con dos números del boletín al año, la promesa de apoyo a la realización de un congreso de historia departamental y regional del Tolima, con motivo de los 40 años de Armero, su equipamiento básico con una página web, el apoyo de personal básico como el secretario y el alimentador de dicha página, además de una relación cotidiana y directa de miembros de su directiva con el público, constituyen signos de cambio positivo hacia una nueva época de su historia corporativa. Sin embargo, la debilidad se mantiene por la inconsistencia de las interacciones y de los vínculos que entre sí mantienen sus miembros. Otro signo de ese cambio son los comentarios de los asistentes a los eventos del seminario y de visitantes a la sede de la Academia.

Con respecto a este nuevo número del Boletín debemos aclarar que no resulta de una convocatoria previa hecha por el comité editorial, debido

a la forma como fueron reunidos los artículos y demás material, ante las circunstancias administrativas de la Secretaría de Cultura y Turismo, entidad que maneja los recursos con que cuenta la Academia de Historia del Tolima para esta actividad, entre otras. Esta circunstancia forzó a establecer una comunicación espontánea y directa con los autores y a discernir con miembros de la junta directiva y de la Academia la pertinencia del material reunido.

El contenido entonces ha sido reunido sobre la marcha y al ritmo de efectividad de las garantías que sólo se activaron al promediar el segundo semestre del año 2024, lo cual significaba la entrega de los dos números de su Boletín, correspondientes a este primer año de su plan de desarrollo, en un plazo de tres meses. Todo un desafío.

Sin duda, la preparación final de este número se debe, en buena parte, al eficiente trabajo desarrollado con el secretario de la Academia, el licenciado en ciencias sociales, Yedwin Riaño Medina, quien con alto sentido de la responsabilidad realizó de manera intensiva transcripciones de audios y de textos, la obtención en Internet de las imágenes de apoyo de muchos artículos, así como su ubicación y edición en el conjunto del texto, al igual que la elaboración del índice de contenido.

Por lo pronto la entrega del # 6 será seguido de la preparación del primer Congreso de Historia departamental y regional del Tolima en abril de 2025 en apoyo del cual será el Boletín # 7 que esperamos salga a la luz pública, a más tardar, en la segunda semana de enero de este año.

Debemos destacar, el apoyo de la gobernadora del Tolima, Adriana Magaly Matiz Vargas, y de su equipo de la Secretaría de Cultura y Turismo, particularmente a los señores Carlos Gálves y Willington Arias y les expresamos nuestros agradecimientos. También queremos agradecer a las personas que contribuyeron con sus aportes a hacer posible la aparición de este número del Boletín de la Academia, a los participantes y asistentes al seminario de evaluación y prospección del Compendio de Historia de Ibagué y, muy especialmente a cada uno de los autores de los artículos y documentos que lo contienen.

## Presentación

Es muy significativo el hecho de terminar la preparación esta edición del # 6 del Boletín de la Academia de Historia del Tolima en el marco de la conmemoración de los 474 años de Ibagué, debido a que buena parte de su contenido está referido a la ciudad como capital, como ciudad musical y centro cultural, particularmente por los aportes del director del Museo de Arte del Tolima, por el papel de la pintura como testigo de la historia, por el trabajo sobre sus fiestas típicas de San Juan y San Pedro y, muy especialmente por el innovador estado del arte musicológico de la ciudad musical pero también por uno de sus micro-territorios emblemáticos, el corregimiento de Toche. En otra dirección, también es muy significativo por la reivindicación del general José María Melo y los vínculos con su terruño. Igualmente es muy significativo este número del Boletín por recuperar un trabajo sobre las ideas políticas en Ibagué a finales del siglo XX e introducir una mirada sociológica al estudiar el papel de las Juntas de Acción Comunal” (JAC), en la formación del capital social de la Comuna 7. De otra parte es muy significativo por la revaloración de nuestro patrimonio natural y cultural; concretamente, por el estudio sobre las passifloras del Bosque de Mariquita; bosque que en tiempos pasados fuera el campo natural donde José Celestino Mútis realizó parte sustantiva de su Expedición Botánica, y del cual depende la supervivencia de la vida en la ciudad de Mariquita, cuyo gobierno y habitantes, son indolentes e indiferentes al desafío de restaurar y conservar ese relicto del Bosque Húmedo Tropical.

Finalmente este Boletín es especialmente significativo por otras razones: la conmemoración de los 130 años del reformador del estado colombiano decimonónico, Rafael Núñez, la reseña de las crónicas pictóricas en memoria, del maestro Armando Martínez Berrío el homenaje que la Gobernación del Tolima hizo en el año 2023, al Doctor Armando Gutiérrez Quintero y la memoria póstuma que la Academia ha rendido a quien fuera su presidente entre los años 2004-2008, quien, además, fue profesor y rector de la Universidad del Tolima y el primer alcalde por elección popular de Ibagué entre 1988 y 1990.

Ahora bien, no es usual en la presentación del contenido del Boletín, adentrarse en cada uno de los artículos con algún detalle, pero nos proponemos hacer un resumen ejecutivo para dar una idea del contenido con fines pedagógicos.

En efecto, lo primero que advertimos en el artículo de Ortiz Robledo sobre Alberto Soto Jiménez es el hecho de ser resultado de la retrospectiva que en el año 2023 le hizo el Museo de Arte del Tolima a este pintor, con motivo de los 20 años de existencia del Museo. El artículo hace un relato cronológico de cómo se configuraron las artes plásticas en la ciudad musical a lo largo del siglo XX, pues Alberto Soto Jiménez hizo parte de la escuela inaugurada por Julio Fajardo y Jorge Elías Triana, quienes lograron representar en la plástica el espíritu del Bunde Tolimense.

El mural “El hombre y el paisaje tolimense” (1955) es descrito con una breve, pero elocuente traducción, fuerza telúrica y mítica por Ortiz Robledo: “Delante de un gran caballo blanco, que le da la cara a un enorme sol que amenaza derretir hasta las nieves perpetuas de un volcán nevado, se alza la figura ciclópea de un hombre semi desnudo”. Agreguemos, es un hombre atlético de largos brazos abiertos en cruz, que sostiene en las manos los símbolos del Tolimense arraigado en su paisaje: “una guitarra y una red de pescador, sobre una barca que se desliza por el río padre de la patria; imagen inamovible, que contiene los mismos elementos cantados por el bunde de Castilla” según el autor.

El mural está en la pared oriental del que fuera “por más de setenta años, el café Grano de Oro”, un espacio de sociabilidad de varias generaciones de ibaguereños, y es realmente una “imagen monumental” que, si bien representa simbólicamente la identidad colectiva, tradicional de los tolimenses en ese momento, también nos descubre hoy la involución social de la cultura ciudadana con respecto al patrimonio cultural. Los obstáculos para su visión y contemplación por los ciudadanos y turistas expresan el desinterés e impotencia de las autoridades por promover la cultura ciudadana en las políticas públicas como un indicador relevante del desarrollo social.

En ese mismo año de 1955, agrega Ortiz Robledo, Soto Jiménez supervisa la instalación de sus vitrales para la capilla del Colegio San Simón, joya patrimonial de Juvenal Moya y, junto con Jorge Elías Triana

(1921-1999), Julio Fajardo y Mardoqueo Montaña convencen al gobernador civil y militar, el coronel Cesar Augusto Cuellar Velandia, en octubre de ese año, para conseguir la apertura de una Escuela de Bellas Artes<sup>1</sup>. Soto, el más joven de todos, será el primer coordinador de la Escuela, que pronto hizo parte de la Universidad del Tolima.”

El autor destaca como uno de los grandes méritos de la obra plástica de Soto Jiménez es el haber trabajado con Darío Jiménez, Mardoqueo Montaña y Julio Fajardo, en “el equipo de artistas que diseñaban los vitrales elaborados en el taller Vitrales CIDAG, para los proyectos del arquitecto Juvenal Moya (1921-1958), inspirado en el brasilero Oscar Niemeyer, uno de los cuales resaltó la arquitectura de la iglesia del San Simón, construida por Juvenal Moya.

Además, muestra las vicisitudes de la evolución de Soto Jiménez y otros pintores, en la década de 1950. En este sentido dice que Soto Jiménez hizo parte de un grupo de artistas de izquierda que sufrieron tanto el veto de los gobiernos conservadores, como la protección de la dictadura hasta que la crítica Marta Traba tomara posesión del canon moderno que validaría la plástica nacional en oposición al arte nacionalista. El respaldo del Frente Nacional y de la OEA, hizo que mientras se promovía a Obregón, Grau, Botero, Villamizar y Negret, se practicaba el ostracismo con quienes no reproducían este nuevo canon estético e ideológico.

Resulta relevante la mención del juicio adverso de la crítica de Arte, Marta Traba, sobre ciertas corrientes de la producción plástica colombiana en las décadas de 1960 y siguientes, el cual alcanzó a Soto Jiménez como lo revela el hecho de que, según Ortíz Robledo, entre 1963 y 1972, expusiera sus oleos, acuarelas y dibujos fuera de Colombia; en Checoslovaquia, en México, San Salvador, Lima, San José de Costa Rica y Panamá. A esto se suma la tragedia familiar de 1974, que lo llevó a desactivar su paleta por varios años.

La vigencia social y política del juicio estético de Marta Traba tiende a ser correlativa con lo anterior, pues la muerte de esta coincidió con “el retorno aclamado de Soto Jiménez en 1984, después de 22 años de ausencia

---

1 Decreto No. 1236 del 18 de octubre de 1955. Creación de “La Escuela de Cultura y Bellas Artes” como dependencia del Instituto de Antropología e Historia. Asigna una partida presupuestal de treinta mil pesos. Con el Decreto No. 199 de enero 31 de 1956 se anexa a la Universidad del Tolima la “Escuela de Bellas Artes”

de Colombia”, afirma Ortiz Robledo. Este autor asegura que el fenómeno es más interesante pues se hace extensivo a varios artistas de esa misma generación, quienes, “por diferentes motivos habían sufrido los ataques y el ostracismo de la poderosa crítica Argentina, como Jorge Elías Triana o Gonzalo Ariza, entre otros pues “toman un segundo aire, tienen un decenio fecundo y un regreso exitoso al mundo de las galerías y las exposiciones ... con temas y formas de pintar que Marta Traba y otros críticos habían menospreciado desde finales de los años cincuenta, en apoyo de la abstracción, el arte pop, el realismo radical y el incipiente arte conceptual de aquel entonces.

El segundo artículo del autor es una aproximación original a la historia de la pintura en Colombia a través de la figura de Marieta Botero, de origen antioqueño, quien, según el autor, empezó el siglo estudiando en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá y falleció en Bogotá en 1962, cercana a sus 80 años de edad. El gran mérito de este trabajo está en que, además de ser una verdadera cátedra de microhistoria del arte con enfoque de escuela y género, se ocupa de una artista muy poco conocida que, agrega el autor, como muchas de las precursoras de la pintura, el arte y la pedagogía en Colombia, se encuentra casi borrada de la historia. Además, el artículo el autor, con la sagacidad propia de un discípulo de Sherlock Holmes, descubre el tópico de las estéticas de la luz natural y la luz artificial en las dinámicas culturales del progreso científico y urbanístico, a partir del examen de un cuadro de la pintora antioqueña, fechado en 1911, que hace parte del Museo de Arte del Tolima.

La mención del papel de Andrés de Santamaría, vinculado desde 1904 a la Escuela de Bellas Artes y puesto como director de la Exposición Nacional de Bellas artes para la conmemoración del Centenario de la Independencia, es sumamente interesante por varias razones. En primer lugar, según el historiador Guillermo Hernández de Alba, Marieta Arango, a pesar de no aparecer en el catálogo, fue la única mujer que participó. Además, admite que Andrés de Santamaría, pudiera haber sido profesor de Marieta, y que su renuncia a la dirección de la Escuela en 1911, pueda coincidir con el año en el cual esta habría pintado su cuadro titulado “Luz Artificial”.

Por su parte, el artículo de Sara Cortés, fruto de su tesis de grado como historiadora de la Universidad del Tolima, aborda las relaciones

entre la pintura, la historia y la cultura en el periodo conocido como el de la Violencia, en Colombia y en el Tolima, considerando a la obra de arte, no sólo como un hecho cultural, sino como fuente histórica.

El artículo se apoya en teóricos de la imagen y los símbolos, de los cuales toma conceptos y métodos de análisis, como los de iconografía, realidad de la imagen, memoria icónica, planos o campos y grados de interpretación. Con ellos, analiza la obra pictórica de varios autores que han representado la Violencia, como A. Obregón, Débora Arango, Carlos Granada, Darío Ortiz y Efraín Contreras. aunque amplía su muestra plástica a la caricatura y el teatro, a través de los casos singulares de Jairo Barragán Arias (Naide) y Carlos Emilio Campos (Campitos) en el teatro.

De acuerdo con Panofsky (1979), la autora recuerda que en una obra de arte, la forma y el contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, comportan significados visuales y extra visuales; es decir que los elementos propios del lenguaje del arte visual conllevan, como lenguaje, una ideología, de modo que el tema del artista en su obra, refleja o representa sus imaginarios, su relación física con la experiencia social representada. En este sentido, la autora nos ayuda a comprender los argumentos de la crítica Marta Traba sobre la pintura colombiana, a partir de su juicio sobre el cuadro de Alejandro Obregón, justamente titulado “Violencia”, refiriéndose, a través de Cortés Prieto, al lenguaje plástico de esta obra. Según este autor, “La mujer que yace muerta en estado de embarazo si bien es la representación del cuerpo de la mujer, también se entiende como un paisaje montañoso que por los colores fríos que posee la imagen denotan la ausencia de vida”. Esta mujer si bien puede representar la tierra, la desigualdad, la pobreza y la violencia en la cual ha estado sumergido el país desde la guerra bipartidista, agrega, según Marta Traba la obra hace “una interpretación muy eficaz del gestualismo, mezclado con el arte abstracto y la pintura de acción, le llevó a conceptual el nuevo estilo en el arte colombiano que lo saca de la “incultura plástica” en la cual había estado sumergido, dotándolo de plena conciencia del arte moderno y en consecuencia dándole nuevo sentido al oficio del artista. Obregón se destacó por “representar la realidad según las infracciones de un orden poético y las licencias de un orden gestual”,

utilizando “admirablemente, la libertad de forma y contenido que le facilitaba el arte moderno, concluye la crítica.

Curiosamente, al momento de escribir estas notas, nos enteramos de la exposición del maestro Armando Martínez del Río, en la sala Darío Jiménez de la Universidad del Tolima, nombrada con el sugerente título de “Crónica Pictórica en Memoria”, en la cual, además de tratar temas de las culturas prehispánica y universal, se detiene en representar lo que Débora Arango haría hoy de la violencia en Colombia y hace un homenaje póstumo a su esposa, inmolada en el holocausto del Palacio de Justicia el 6 de noviembre de 1985, y madre de su hija, y cuyos restos mortales recibió junto con su hija sólo en el 2017. La entrevista que le hizo Yedwin Riaño Medina, y que aparece al final de este número, puede considerarse como un epílogo del artículo de Sara Cortés Prieto, y nos ayuda a comprender la parte autobiográfica de esta exposición.

En balance, la calidad del trabajo de Sara Cortés es un argumento convincente para esperar de esta promisoría historiadora tolimense con una noción amplia de su oficio en campos poco cultivados, su consolidación como historiadora del arte plástico y de la cultura tolimense.

Por otra parte, siguiendo la línea de la puesta en perspectiva histórica la cultura tolimense nos encontramos con un fruto admirable de la conmemoración que la Academia de Historia del Tolima está haciendo de los 50 años del Festival Nacional del Folclor; se trata del artículo del joven historiador y filósofo Leonardo Ángel sobre la historicidad de las fiestas de San Juan y de San Pedro en el Tolima.

El artículo tiene como objeto, según el autor, “acercarnos al desarrollo histórico cronológico de una de las fiestas más antiguas de nuestro país: el San Juan y el San Pedro”, desde la llegada de lo que llama, “las tradiciones hispánicas al Nuevo Mundo y los ritos de los pueblos originarios prehispánicos” a partir de lo cual “se desarrollaron múltiples manifestaciones folclóricas, construyendo con el paso de los siglos los saberes culturales del territorio” y dando lugar al “proceso de transculturación acaecido durante la época de la Conquista y, posteriormente, en el periodo Virreinal, de modo que, para el infortunio de los investigadores, las fuentes primarias hasta ahora encontradas son limitadas, dificultando obtener una visión amplia y profunda sobre el tema, por lo que aún queda en el éter

innumerables inquietudes entorno a las cosmogonías y panteones divinos del valle del Alto Magdalena”.

Ángel define con claridad cuatro parámetros para delimitar su objeto de estudio y fijar su alcance. En primer lugar, el límite geográfico. En segundo lugar, el límite temporal. En tercer lugar, sin duda el más importante en términos de la educación y la cultura con la que se reproducen estas fiestas, el despeje de falsos históricos que rodean a su objeto y una reflexión historiográfica muy general, sin entrar a profundizar, basada en una hipótesis amplia del tiempo cronológico con base en las fuentes, siguiendo los hallazgos hechos por el doctor Bernardo Tovar Zambrano.

Por su formación filosófica, el autor no solo conoce los métodos crítico y hermenéutico, sino el estado del arte sobre la fiesta en Colombia; es decir, los estudios de historiadores especialistas en el tema como son el doctor Marcos González Pérez, Bernardo Tovar Zambrano, entre otros, y las fuentes documentales, como es propio de un auténtico investigador. Por ejemplo, al abordar las fiestas de San Pedro en el Espinal el autor encuentra en el periódico El Espectador, publicado en el Guamo cuando esta población fuera capital del Estado Soberano del Tolima, la existencia de la Banda de El Espinal ya en 1872 y, además, la oficialización de dicha fiesta a comienzos de los años 1880.

Uno de los méritos de Ángel es poner los puntos sobre las íes respecto de lo que llama los “falsos históricos” con los cuales suelen tratarse los orígenes de esta tradición y los significados sociales de dichas fiestas. Concretamente examina el podcast de la conocida historiadora y divulgadora Diana Uribe, y artículos de prensa local sobre el tema, para identificar y desmontar dichos falsos históricos con citas de fuentes más bien poco trabajadas, sobre la cual va tejiendo el hilo argumental propio de una narrativa histórica cronológica, alternativa. Con todo, el autor sostiene que el análisis de los falsos históricos sobre la fiesta de San Juan y San Pedro, es “una crítica constructiva” que busca llamar la atención frente a la reproducción de las “construcciones anacrónicas o fuera de contexto” y a reivindicar el papel o la función social de la historiografía en el sentido de buscar aproximaciones plausibles a “la verdad histórica”.

La tesis de Ángel es asertiva pues plantea que las fiestas del San Juan y de San Pedro no tienen fecha de inicio en lo que antiguamente fue la

Real Audiencia de Santafé y posteriormente el Virreinato de la Nueva Granada, en los cuales se configuró la matriz colonial de la República de Colombia, a partir de la Independencia del Imperio Español, sino que, como producto del mestizaje progresivo de los ancestros de esta nación y de su singularización en las provincias de Neiva y de Mariquita, tomó formas propias cuyas expresiones más generalizadas y auténticas fueron, según el mencionado autor, los rajaleñas, los bambucos fiesteros, los sanjuaneros, la pólvora, la lechona, los tamales, la chicha, los matachines, los toros, las comparsas campesinas e indígenas, los mitos y leyendas, las bandas musicales, que constituyen “la esencia pura de nuestro folclor tolimense”.

El autor tiene el cuidado de seguir las huellas planteadas por Tovar Zambrano respecto de las condiciones materiales de vida que fueron propias del valle del Alto Magdalena, desde tiempos de la Conquista; esto significa, la economía pastoril y ecuestre, la economía del oro mediada por el pago del tributo de los indios y el papel de los corregidores, curas doctrinero y comerciantes que avivaron los circuitos comerciales que propiciaba el río Magdalena y los caminos reales que cruzaban por su valle de norte a sur y de este a oeste. En este sentido cita a Basilio Vicente de Oviedo y Fray Juan de Santa Gertrudis, para señalar como de algunas de esas expresiones fueron elocuentes exponentes, los indios Coyaima y Natagaima.

Finalmente, el relato sobre la evolución y estructuración de las fiestas populares en el Tolima decimonónico con base en la evidencia literaria y periodística consultada por el autor, empieza desde la década de 1860, con las citas de textos de David Guarín, Agripina Samper de Ancízar, Bernardino Torres Torrente, José María Samper y Luis Segundo de Silvestre. El tratamiento que hace el autor del tema a lo largo del siglo XX, pierde un poco el efecto de la novedad de las fuentes como de la fuerza en la argumentación, al limitarse a citar a autores como Jorge Lozano Bárcenas (poema *Viva el San Juan* (1956)), la compositora Aurora Arbeláez de Navarro y sobre todo a enumerar el grupo de compositores de aires típicos bien conocidos en la cultura folclórica del Tolima; es decir, Cantalicio Rojas, Eleuterio Lozano, Gonzalo Sánchez, Aurora Arbeláez de Navarro, Emiliano Lucena, José Ignacio Camacho Toscano, la Banda Sinfónica del Tolima, las bandas municipales con sus bambucos fiesteros, entre otros muchos actores.

En la misma línea, el maestro, investigador, editor y musicólogo Humberto Galindo nos ofrece una reflexión sustantiva sobre un tópico plausible como es el de Ibagué, ciudad musical. Se trata de una afortunada síntesis de sus trabajos previos, principalmente del trabajo colectivo *“Potencial de la industria cultural y creativa de la música en el Tolima: escenarios y perspectivas”* (Galindo et al. 2016) y el de *Caracterización de la música en el Tolima, informe de investigación*, (Fundación Salvi, 2021).

El propósito es contribuir a lo que él mismo concibe como el proyecto de *“armonizar, reevaluar y reapropiar* las iniciativas y logros hasta ahora alcanzados, desde el cultivo social de la música por actores particulares institucionales, para alcanzar, de manera consensuada y participativa, el ideal de una ciudad región o territorio sonoro musical y culturalmente educado y, además, creativa. Se trata de la mirada más completa de lo que ha llegado a ser en las dos últimas décadas, la música como disciplina, campo de investigación, práctica e industria cultural; perspectiva sin duda innovadora, en la medida que subvierte significativamente los lugares comunes de este estereotipo identitario de los ibaguereños, ponderando bien lo que es el aporte tolimese a la construcción del imaginario de nación y región.

Galindo estructura su artículo en tres partes, cada una con los temas o indicadores que dan sustento a la calidad de Ibagué como ciudad musical, antecedidos por un marco referencial que es el trabajo de Derek Scott sobre las revoluciones culturales de las principales metrópolis del mundo, para ubicar la memoria musical de la ciudad en contexto. La primera parte titulada *“Antecedentes de la vida musical en Colombia: instituciones, creadores y contexto histórico”*. La segunda parte *“panamericanismo musical, la diplomacia cultural desde la música, el coro del Tolima, el bogotazo y el congreso de la república”* y la tercera parte *“Noticias recientes de la ciudad musical de Ibagué: a propósito de una caracterización regional desde la musicología actual”* que abarca el periodo de 1960 al 2021.

El gran mérito de Galindo está en la transversalidad de sus líneas expositivas que logran hacernos a una ruta cronológica donde concatena series de datos sobre las primeras sociedades filarmónicas en Bogotá y Cartagena (1846 y 1848), respectivamente, la Academia de Música de Ibagué de 1886, luego reconstituida en conservatorio en 1906. A estos se

agregan los de la fundación de escuelas de artes y oficios, en la que debemos agregar las escuelas agronómicas debido a que estas incluían la música en su proyecto educativo como el caso de la Comunidad de los Salesianos, curiosamente de origen italiano, en Bogotá e Ibagué. Continúa como el momento cenital del Congreso Nacional de la Música realizado en 1936, colocaría al Conservatorio de Música del Tolima en la agenda de las discusiones que para ese momento enfrentaban a las tres figuras más influyentes de la música nacional: Emilio Murillo, Antonio María Valencia, y Guillermo Uribe Holguín. Acontecimiento que fue seguido por la muerte de su director Alberto Castilla Buenaventura y la consecuente presencia y el protagonismo de músicos italianos, iniciada con la vinculación de Alfredo Squarcetta por el propio Castilla, para la dirección artística del Conservatorio.

La parte más densa de la ruta que abre el autor, es la de la producción musical tolimese y la diversidad de sus escenarios. Esta variable se mantenía poco estructurada, a pesar de los avances en los últimos trabajos de Carlos Orlando Pardo Viña, por el énfasis en la característica seminal de la sociología de la música en Ibagué. En todo caso remite a la tradición de compositores con formación en la academia y la escuela de maestros italianos que influyeron sus estilos y técnicas desde los músicos compositores de varias generaciones de la familia Buenaventura (Alberto Castilla Buenaventura, Isabel Buenaventura, el pianista Oscar Buenaventura, Leonor Buenaventura de Valencia y, en la actualidad, Edna Victoria Boada Valencia, nieta de la anterior), hasta la más reciente generación de compositores formados académicamente, de la cual destaca a Eugenio Zamora y a Estefanía Pardo con una proyección en el escenario latinoamericano contemporáneo de la música, pasando por la tradición familiar de los Camacho que inicia con José Ignacio Camacho Toscano, y se extiende hasta el presente con Germán Camacho Serrano, Florentino Camacho, Tatiana Cecilia Arias Camacho (Q.E.P.D), Roberto Trujillo, Luis Alberto Osorio o Aurelio Lucena y en la segunda mitad del siglo XX, los directores y compositores Libardo Barrero, Germán Gutiérrez, y César Augusto Zambrano. Sin embargo, Galindo Palma, introduce con gran acierto el aporte de la investigación del periodista e historiador musical Jaime Rico Salazar (1937-2023), acerca del papel de Ibagué en la formación y proyección del máximo representante

del nacionalismo musical colombiano, Pedro Morales Pino, probablemente nacido en Ibagué que aparece en su libro *“Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar”* (2013). El dato demuestra que ya desde finales del siglo XIX, agrega Galindo Palma, es imposible deslindar a Ibagué de la historia nacional. Esto implica una tarea colectiva como es la repatriación simbólica por los ibaguereños de este héroe cultural colombiano pues vendría, enhorabuena, a iluminar el imaginario social y la identidad cultural del Tolima, en plena demanda de iconos plausibles.

De otra parte, el autor identifica un fenómeno socio histórico y cultural en el sentido de que exponentes de la música tradicional tolimense, aunque también huilense, originarias de distintos municipios y otros departamentos, que “atraídos por el prestigio de sus instituciones y certámenes musicales, como el Festival Folclórico Colombiano”, terminaron estableciéndose en Ibagué. Entre ellos Cantalicio Rojas González (1896-1974), que permitió al grupo Cantatierra, desde mediados de los años 80, hacer trabajo un trabajo pionero de recuperación musical. Además, menciona el papel de las mujeres en los estudios del folclor regional, iniciados por Blanca Álvarez, que él mismo con su grupo, estudian en su libro *“Mujeres Protagonistas en la Música del Tolima”* (Galindo, 2009). Ello es indicativo del fenómeno de cambio social en “el contexto reciente de la presencia de las mujeres y su intervención en las políticas gubernamentales, en eventos académicos artísticos y en decisiones de las políticas y culturales de nuestra ciudad.

El tema de las publicaciones sobre música en el Tolima, es otro acierto y mérito del autor, al referir como desde la década de 1980, estas comienzan a crecer y diversificarse. Debemos destacar la creación de la revista de investigación *Música, Cultura y Pensamiento*, editada por el Conservatorio del Tolima entre 2009 y 2021, la cual es resultado de la formalización de la investigación musical a nivel superior, y como un medio de divulgación que diera continuidad a lo que en su momento fuera la Revista *Arte*. En este sentido, asegura que entre 1993 y 2021, se han publicado en Ibagué “62 trabajos académicos de los cuales el 60% se ubican dentro de la línea de *Musicología*; el 33% tiene afinidad con la línea de *Musicología sistemática* y el 7% se clasifica dentro de la línea de *Músicas populares*”.

Ahora bien, en el estudio colectivo de 2016, en el que el autor participó, destaca la formación musical en la región y confirma un rasgo de la vocación natural de los ibaguereños por querer ser músicos, al igual que la vocación histórica de la ciudad por la música y, sobre todo, la migración generalizada de los municipios para estudiar música en Ibagué, influenciados por tradición musical o Casas de Cultura.

Galindo logra en 2021, por primera vez en nuestro ambiente intelectual, no sólo clasificar las ramas de la investigación musical en los campos de la musicología, la musicología comparada y las músicas populares, sino avanzar con referentes empíricos en la mayoría de ellos como uno de los signos más elocuentes de la transformación que ha venido teniendo “la pequeña gran república del arte” la actual ciudad de Ibagué. Al tratar el tema de los sectores de la industria musical en el Tolima; concretamente de “la creación musical” Galindo demuestra que Ibagué es líder en el ámbito de producción audiovisual, fabricación de instrumentos musicales, actividades de grabación y de producción de sonido actividades de espectáculos. Además, identifica las instituciones y personas particulares independientes que participan de la investigación sobre la música, incluyendo el papel de la radio, la cual influyó en la dinámica de la música en el Tolima. Este estudio por suerte lo realizó el periodista Edgar Antonio Valderrama, quien además fue el creador de los Encuentros de Música Campesinas en todo el Departamento, con el apoyo de la Voz del Tolima, durante dos décadas.. A esto se agregan, las colecciones de instrumentos musicales como patrimonio de identidad regional.

En síntesis, las manifestaciones vivas desde el año 2021 en el Tolima, tienden a consolidar a Ibagué como un epicentro de producción musical. Un eje de confluencia son sus 26 festivales anuales.. Conviene terminar con una reflexión inspirada en el autor en que Galindo Palma apoya la transversalidad de su artículo, Siguiendo a Scott, en cuanto a la relación de la música con la moralidad y el nuevo orden social, en el sentido de que a través de muchas industrias, algunas músicas que se habían hecho respetables por su sujeción al canon clásico europeo que excluía a las músicas populares como parte de un orden moral de la música en el escenario privado y en el escenario público, institucionalizaban una concepción clasista de la música, Galindo Palma ha dado cuenta cabal del

modo y las circunstancias en que la conjugación de una serie de factores sociopolíticos que llegaron a transformar la práctica distintiva de la música en Ibagué, desde lo que Alberto Castilla Buenaventura llamó la **“pequeña gran república del arte” en los años de 1930** se vista hoy como un “escenario referencial de la historia nacional de la música” por su condición de ciudad de festivales como lo muestra en la sección sobre la producción musical tolimense y la diversidad de sus escenarios en la última década, especialmente después de la pandemia del Covid 19.

Con todo, Galindo Palma nos queda debiendo su mirada crítica a la economía política de la industria cultural en el campo de la música, desde la perspectiva de los grupos que han logrado instalarse en el presupuesto público para la financiación de los festivales que se realizan en Ibagué, y que revelan el uso de la cultura por el poder para la diversión, el entretenimiento, el turismo y otras formas del ocio, en desmedro de otras artes, otros saberes, como también de la investigación, del patrimonio cultural y la formación de conciencia ambiental e histórica.

De otra parte, el artículo de Hernando Bonilla Mesa rastrea lo que llama “la leyenda negra de la historiografía colombiana”, sobre la figura de José María Melo Ortiz, a raíz del golpe del general José María Melo en 1854 y el juicio que se siguió en Ibagué a su jefe político, el presidente José María Obando en 1855. El propósito se inscribe en la tendencia a un revisionismo histórico radical “libre de las distorsiones propias de la historia oficial”.

Entre los autores que más han contribuido a la leyenda negra sobre Melo, los juicios adversos del autor ibaguereño, Venancio Ortiz, sobre la revolución del 17 de abril de 1854, sumados a los de Henao y Arrubla y Luis Ospina Vásquez. Por su parte la tendencia revisionista y de rectificación, es bastante nutrida y comprende a historiadores posteriores a la corriente de la Nueva Historia, como Gustavo Vargas Martínez, Luís Darío Bernal Pinilla, Eduardo Santa L., Enrique Gaviria Liévano, Rodrigo Llano Isaza, Mario Arango Jaramillo y Mario Aguilera.

Bonilla Mesa se detiene especialmente en Gaviria Liévano y Arango Jaramillo, de quienes cita en extenso reivindicaciones de los objetivos políticos anti oligárquicos de las sociedades democráticas, los artesanos y la pequeña burguesía de la época. Comparte con Arango Jaramillo la tesis

de que José María Melo ha sido “...calumniado y cubierto de ignominia su vida y personalidad y tendido un manto de olvido sobre su exitosa participación como brillante militar en las batallas que dieron la independencia a la Nueva Granada, Ecuador, Perú y Bolivia. Es el único presidente de Colombia –y muchos de ellos fueron golpistas y dictadores-, al que no se le ha perdonado, ni aún después de muerto, el ser uno de los gestores de la única insurrección triunfante, realmente popular que lo llevó a la Presidencia de la República”.

De Gaviria Liévano, siendo presidente de la Academia Colombiana de Historia destaca su apreciación de que “La verdadera importancia del golpe melista debe buscarse en su significación social y política. La verdad es que después de haberse producido la fallida Revolución de los Comuneros, por primera vez en la historia una clase distinta de la burguesía asumía la dirección política del estado. Esa es su verdadera trascendencia y su mayor importancia”, aún al precio de que centenares de melistas hubieran sido enviado a morir de fiebres perniciosas a orillas del río Chagres.

Eduardo Santa sostiene que es: “Justo ... hacerle un homenaje en esta página al insigne General José María Melo, bravío héroe de nuestra independencia, a quien la historia adulterada presenta en ocasiones como a un ambicioso sargentón, por cuanto su espíritu renovador y su amor por su pueblo lo impulsaron a dar un golpe de estado en 1854. Intrépido, valiente y temerario, con José María Obando se constituye en capitán de montoneras y, enamorado de utopías socialistas...”.

Además, Llano Isaza resalta que “durante la “dictadura” de Melo no se cometió ningún exceso de fuerza ni se abusó de la autoridad, se respetó la libertad de prensa, no se restringió ninguna libertad, no hubo un solo robo contra la propiedad de los almacenes de la capital y nadie sacó a sus familias de Bogotá por miedo a los draconianos”.

Entre una corriente y otra, Bonilla Mesa se apoya en obras contemporáneas y posteriores a la Revolución del 17 de abril de 1854 como la de Juan Francisco Ortiz (pariente cercano de Melo), “*Reminiscencias*” para mostrar las circunstancias en las que se produce el Golpe del general Melo.

Ahora bien, la relación que deja planteada Bonilla Mesa entre el Golpe de Melo y la ciudad de Ibagué se argumenta en buena parte con base en la crónica de José Vicente París Lozano, que contiene datos sobre los

vínculos de vecindad, de parentesco, afectivos, laborales y culturales del general Melo con esta ciudad, especialmente del periodo que vivió en Ibagué después de su regreso de Europa como comerciante, autoridad política del cantón y directivo del Colegio San Simón.

Con base en lo que Bonilla señala citando a José María Samper sobre las transformaciones de la jerarquía político administrativa de Ibagué cuando es convertida en capital transitoria de la República de Colombia al albergar a las tres ramas del poder público del estado: el Ejecutivo, el Congreso y la Corte Suprema de Justicia, *“Jamás ninguna pequeña localidad, entre nosotros, se vio tan colmada de hombres eminentes como Ibagué, con motivo de haberse fijado allí provisionalmente la capital de la república.”*, se pueden advertir los altibajos que sufre la capital de la provincia de Mariquita en la década de 1850. Sin duda, el hecho tiene gran importancia para dar cuenta de las transformaciones aceleradas y efímeras que tiene la ciudad de Ibagué, gracias a su ubicación y carácter de epicentro educativo, cultural y político administrativo como capital de la provincia de Mariquita, al ser la patria chica del general Melo, de Manuel Murillo Toro y de Patrocinio Cuellar, pero también la sede transitoria del funcionamiento del Congreso de la República y la realización del juicio contra el general Obando en las instalaciones del Colegio San Simón, del cual había sido directivo el general Melo.

Conviene decir que Bonilla Mesa comparte la tesis de Gaviria Liévano sobre el papel del encargado de la legación de Estados Unidos en Bogotá, James Green, al convertir la institución del asilo para favorecer a los comerciantes que evadían el pago de los empréstitos forzosos decretados por el gobierno y aseguraban sus capitales, pues fueron tantos los abusos del derecho de asilo que en ocasiones, el gobierno estuvo a punto de allanar la sede americana, y hasta hubo algunos disparos contra ella. Según Bonilla, la colación entre los comerciantes criollos y el gobierno americano, no solo ayudó, notablemente, al triunfo de los constitucionalistas y, por ende al derrocamiento de Melo, sino que ayudó a preparar las condiciones para la construcción del ferrocarril de Panamá y el liderazgo de este por asumir la calidad de Estado Soberano, ya abonadas desde el Tratado Mallarino-Bidlack de 1846, que daba carta blanca al intervencionismo norteamericano. Concluye Bonilla Mesa recordando la profecía de Simón Bolívar: *“Los*

*Estados Unidos parecen destinados por la Providencia para plagar a América de miserias en nombre de la Libertad”.*

Finalmente, la cita que Bonilla Mesa hace de Gerardo Molina para explicar el momento crucial de la rebelión de los artesanos está complementada con la referencia que el autor hace del destino final de quienes, una vez derrotado y desterrado el general Melo, una vez condenado el expresidente Obando; concretamente el destino que la ahora coalición de las oligarquías liberal y conservadora en 1855 decretó de enviar a 150 prisioneros a las selvas de Chagres en Panamá, donde terminaron muriendo en el más oscuro anonimato.

Con todo, los sobrevivientes de la rebelión de los artesanos hacen parte de quienes vivieron otros momentos de la historia de la segunda mitad del siglo XIX, para lo cual es preciso leer obras como las memorias de Salvador Camacho Roldan, la crónica e historia de Medardo Rivas sobre “los Trabajadores de Tierra Caliente”, el estudio de Mario Aguilera sobre la Rebelión de los Artesanos en 1894, y los estudios económico fiscales de Aníbal Galindo. En balance, queremos destacar de qué modo el ciclo tabacalero de Ambalema dio lugar a un ciclo económico en Bogotá que mostraría la articulación del comercio exterior con el crecimiento de la demanda interior en Bogotá, lo que se tradujo en beneficio temporal de las condiciones de vida de sus artesanos.

De otra parte, el artículo del profesor José del Carmen Buitrago es, en cierto modo, una sorpresa intelectual desde la academia de las Ciencias Sociales cultivadas en el Tolima, al ocuparse del pensamiento político en Ibagué en las dos últimas décadas del siglo XX. El pensamiento político en la capital del Tolima en este periodo tiene dos referentes de la política del bipartidismo, *Alberto Santofimio Botero* y *Guillermo Angulo Gómez*. La publicación de este artículo en las actuales circunstancias de la política y la cultura política a nivel departamental y local, posibilita hacernos a una perspectiva histórica de este componente de la vida regional desde entonces.

En el periodo estudiado por el profesor Buitrago, el país vivió una serie de coyunturas políticas que trataron de definir propuestas de estado como fue la apertura democrática con el diálogo con las guerrillas decretado por el presidente Belisario Betancur, precedida por la del Estatuto de

Seguridad del gobierno del presidente Turbay Ayala, en buena parte de inspiración contrainsurgente. Después vino la reforma constitucional articulada a la democratización, a través del mecanismo de la elección popular de alcaldes, ocurrida a mediados de la década de 1980. Esta propuesta, finalmente exitosa, ocurrió en el marco de la doble tragedia del Holocausto del Palacio de Justicia y de la destrucción de Armero por la Avalancha que origino la erupción del Volcán Nevado del Ruiz. Otra coyuntura relevante fue la profundización de la crisis de 1989 que evidenció el genocidio de la UP, el asesinato de Luis Carlos Galán, pero también catalizó el primer proceso de paz exitoso, al conseguir la desmovilización del M-19 y la convocatoria a la constituyente que expediría la constitución de 1991. En el marco de esta coyuntura ocurrieron procesos como la internacionalización de la economía, la política antidrogas y narcotráfico y la adopción del modelo neoliberal. Desde una perspectiva teórica e histórica el ideario político de *Alberto Santofimio Botero* contiene rasgos de un político intelectual a diferencia de la intelectualidad política que en el ambiente ibaguereño la encarnan, Julio César Carrión y el filósofo Gildardo Díaz.

El soporte ideológico del movimiento liberal santofimista está en el pensamiento político de Alberto Santofimio que se encuentra condensado en la cantidad de discursos pronunciados durante su vida parlamentaria y de libros escritos durante su carrera política. Además de persona, dotada de una memoria excepcional que, al parecer, le venía del lado paterno de su familia, su producción literaria, que es abundante, revela los componentes de su educación humanista. Las fuentes de estas están en las circunstancias biográficas de su familia, el Colegio San Simón, la Universidad del Rosario, combinada con su asistencia disciplinada a la dinámica cultural de la emisora HJCK, pues una tía suya era esposa del propietario de esta. Un indicador aparente de la diferencia entre los liderazgos políticos en Ibagué en dicho periodo es el contraste entre el político intelectual y el político parlamentario, soportado el primero en el diferencial de la producción intelectual y las cuotas burocráticas; mientras que Alberto Santofimio Botero combina una y otra, el de Guillermo Angulo Gómez está soportado en los componentes de su actuar parlamentario.

Santofimio comienza con el planteamiento de un liberalismo progresista “...socio de los grandes cambios...”, contrario de un “...liberalismo

burocrático...”(1971), de ideas liberales progresistas, como la del voto a los 18 años, en su tesis de grado de abogado (1973). A finales de esta década, Santofimio logra estructurar elementos relevantes de la relación de Estado, partido, pueblo y universidad pública, a partir de la reivindicación de los partidos políticos. Sintonizado con el debate internacional adopta la alternativa socialdemócrata en el liberalismo (1979-1982). Defiende una universidad pública comprometida con el conocimiento y el estudio de los problemas regionales, “...una universidad abierta, sin dogmatismos...” (1982). En la campaña presidencial de 1982-1986, su pensamiento político adquiere una dimensión nacional dinamizada por su adopción del lema “Rumbo al Socialismo”

Como político beligerante y hombre de acción, dice haber hecho “una política de raíz popular...”, partiendo de “...la tierra levantisca del Tolima...”, con propuestas de un cambio social hacia la izquierda, el respeto a las distintas creencias religiosas, estar al frente de la juventud rebelde y discutir el tema del divorcio. En esa coyuntura trabaja “...el dialogo permanente con las gentes de los sectores populares del partido...”, “elogia al partido liberal de Boyacá, por la influencia que ha tenido en toda la colectividad por haber logrado “...despertar del letargo en que lo dejó el túnel de Frente Nacional...” (Santofimio, 1982).

De otra parte, en la coyuntura que se inicia con la elección popular de alcaldes, defiende el referéndum y el plebiscito como formas de participación popular y se muestra partidario del voto obligatorio. (Santofimio, 1988). En balance, se puede concluir que en medio de la crisis política en que comienza a sumirse el partido liberal desde finales de la década de 1980 y a pesar de los problemas de Santofimio Botero con la justicia, el pensamiento y el movimiento político santofimista se mantuvo vigente en el panorama electoral en los años noventa en Ibagué. En estos años Santofimio sostuvo la tesis de que “El partido no puede ser progresista en las elecciones y reaccionario en las decisiones.” (Santofimio, 1988). Esta retrospectiva podría servir para examinar en la actualidad, los efectos de la historia y de la circunstancia biográfica sobre las ideas política del meninado movimiento santofimista.

Según el profesor Buitrago, *Angulo Gómez* es visible en la política departamental, desde la convención del Espinal de julio de 1961; cuando

la resquebrajaba la unidad conservadora (Gómez, 1977), estableció una disidencia minoritaria que sorprendentemente obtuvo un renglón al Senado y otro a la Cámara, “superando a la alianza- Leivista, encabezada por el gran Laureano Gómez”. (Gómez, 1977).

En el año de 1962, agrega, fue elegido representante a la Cámara y en 1966, Senador de la República como presidente del Senado se aprobó la Reforma Constitucional de diciembre de 1968. Una de las fuentes de su pensamiento está en el análisis jurídico de la inmunidad parlamentaria. (Gómez, 1977). De otra parte, Angulo Gómez, fue ponente de varios proyectos de reforma constitucional que en su mayoría no fueron aprobadas. (Gómez, 1977) No fue partidario de la elección presidencial a dos vueltas, ni de la reelección presidencial. Su proyecto de acto legislativo tendiente a “...eliminar las vigencias de los gobiernos nacionales consagrados en la reforma constitucional de 1968, y establecer las garantías constitucionales que permitieran el ejercicio de la oposición...”, no fue aprobado y solo en la Constitución de 1991, se puso fin a los gobiernos nacionales y se aprobó el estatuto de la oposición.

El autor concluye que la corriente política del angulismo se mantuvo más por la carrera parlamentaria y los cargos políticos y diplomáticos de su líder, que por el aporte de ideas políticas y de ideologías de partido.

Otra perspectiva del presente histórico en el territorio es el fragmento de la historia urbana de Ibagué. Se trata de una perspectiva sociológica innovadora como es el de Abel Gordillo. Este autor caracteriza las problemáticas de los habitantes de El Salado desde finales del siglo XX. Las bases empíricas del estudio parten de la violencia generada por el conflicto armado en Colombia en la década de 1990, que tuvo un impacto devastador en esta área, por desplazamientos, pérdida de vidas y un clima de inseguridad que afectó profundamente a sus habitantes. Al momento de realizar su trabajo de campo, en años recientes, el autor encuentra múltiples desafíos: la pobreza, el acceso limitado a servicios básicos como agua potable y saneamiento, la falta de oportunidades laborales y la persistencia de la violencia urbana son algunos de los retos que la comunidad sigue afrontando. Aunque no hay una descripción de como se ha hecho el poblamiento de El Salado, pues se limita a decir que la Comuna 7, agrupa un número importante de barrios y es conocida como “El Salado”, por el

nombre de su barrio más emblemático, el cual fue declarado por el Acuerdo Municipal 074 de 1988 como “Patrimonio Turístico de Ibagué”, gracias a las potencialidades del lugar, sus condiciones climatológicas, la ubicación geográfica y la existencia de atractivos y centros de recreación que permiten el desarrollo de diversas formas de turismo. Desde entonces hasta el momento en que realiza su trabajo con las Juntas de Acción Comunal, el autor encuentra que la diversidad cultural y la riqueza humana han sido factores claves en la construcción de una cierta identidad comunitaria y en la promoción de la inclusión social.

Gordillo fundamenta teóricamente el tema el papel de las JAC en la formación del capital social en la Comuna 7 de Ibagué con la construcción de una serie de reflexiones y conceptos tomados de un conjunto de autores de la sociología contemporánea como (Oses (2007), Bourdieu (1986), Coleman (2001), Putnam (2003), complementados por la corriente neo-humanista de las teorías del desarrollo, como Vásquez Barquero (2000), Amartya Sen (2000), y Martha C. Nussbaum (2012), Carpio (2000) y Manfred Max Neef (1986). El aparato conceptual del autor es consistente y pertinente con su objeto de estudio; empieza con los de asociatividad, construcción de comunidad, instituciones, capital social, cohesión/exclusión social, satisfacción de las necesidades humanas básicas, planificación local, desarrollo local – regional, creatividad social, construcción colectiva de la realidad local, inteligencia social, territorio, acción comunal. En este sentido termina integrando operativamente los elementos del concepto de capital social (confianza, cooperación, habilidades sociales, pertenencia a grupos o redes, seguimiento de normas compartidas, participación social en los asuntos públicos, compromiso cívico, instituciones políticas), y termina con el concepto de Acción Comunal, entendida esta como un organismo de acción de primer orden, definida en el año 2010, según los lineamientos del Consejo de Política Económica y Social de Colombia como:

“Una organización cívica social y comunitaria de gestión social, sin ánimo de lucro, de naturaleza solidaria, con personería jurídica y patrimonio propio, integrada voluntariamente por los residentes de un lugar que aúnan esfuerzos y recursos para procurar un desarrollo integral, sostenible y sustentable con fundamento en el ejercicio de la democracia participativa. Es una expresión social organizada, autónoma y solidaria de la sociedad

civil, cuyo propósito es promover un desarrollo integral, sostenible y sustentable, construido a partir del ejercicio de la democracia”.

Gordillo comparte la tesis de autores como Max-Neef y otros quienes desde 1986 planteaban que “el Desarrollo social a Escala Humana tiene como objetivo la creación de procesos democráticos participativos que minimicen el paternalismo del Estado, de manera que este se convierta en un agente que dinamiza la generación de soluciones a las necesidades individuales y colectivas que emergen de abajo hacia arriba en coherencia con las expectativas de las personas” y concluye que las JAC “desempeñan un rol fundamental en el desarrollo integral del barrio al promover la participación ciudadana, la colaboración entre vecinos, la gestión de recursos, la formación de líderes comunitarios, la defensa de los derechos y la promoción de una cultura de convivencia pacífica. A través de su labor, las JAC han contribuido a fortalecer el tejido social, la identidad comunitaria y la calidad de vida de los habitantes de El Salado, consolidando un espacio de encuentro, solidaridad y transformación para el bienestar de todos”.

Con base en los resultados de su estudio, el autor cree que “capitalizando los aprendizajes y las experiencias que podrían retroalimentar la gestión de las JAC en otros contextos” se puede abordar en profundidad el tema de la eficacia del accionar de estas organizaciones para la provisión de bienes y servicios, fortalecer la cohesión comunitaria basada en la solidaridad, la confianza y el trabajo en equipo; en síntesis, para lograr una transformación de su contexto a nivel multidimensional.

Ahora bien, la mirada transversal a la cultura en Ibagué y el Tolima a la que hemos asistido, a través de los tres artículos sobre la pintura, la historicidad de las fiestas típicas y la caracterización estructural de la ciudad musical, se expandió con el giro hacia dos momentos de la historia política como fueron la relación del general Melo con la entonces capital de la provincia de Mariquita y las ideas políticas en Ibagué a finales del siglo XX. Ahora, ocurre un giro hacia la ciencia y el patrimonio cultural tolimense con un artículo de la profesora Elizabeth Murillo Perea, apoyado en el trabajo de campo de la bióloga Adriana Velázquez y los aportes de Carmen Elisa Velázquez sobre las características generales de las passifloras del Bosque de Mariquita. Se trata de unas plantas que, según las autoras, han llamado la atención por su alta diversidad y enorme riqueza económica, nutricional

y de recursos genéticos. Muchas son ampliamente cultivadas para la producción y comercialización de sus frutos (*Passiflora edulis* f. *flavicarpa* Sims, maracuyá amarillo, *Passiflora ligularis* Juss, granadilla, *Passiflora edulis edulis*, gulupa, y *Passiflora mollissima* Kunth, curuba, entre otras) o como plantas ornamentales por la variedad de estructuras y colores de sus flores de vivos colores. Un número significativo de ellas se utilizan en la medicina tradicional de muchos países para tratar la ansiedad, el insomnio, la histeria, la epilepsia, los espasmos, el dolor, como vermífugo, antiespasmódico, diurético y emético.

El interés radica en dar a conocer algunas de las *Passiflora* que cohabitan en un enclave de bosque húmedo tropical en transición, ubicado en las estribaciones occidentales del volcán Nevado del Ruiz y la quebrada Lumbí, entre las cordilleras Central y Occidental de los Andes colombianos, en la parte más septentrional del valle del Alto Magdalena, concretamente en el distrito de la ciudad de San Sebastián de Mariquita. La acción de distintos factores bioclimáticos propios del territorio colombiano ha proporcionado los requerimientos ideales que demandan las especies de *Passiflora* para prosperar por lo cual Colombia y, en particular, los departamentos de Antioquia y Tolima, es el “favorito” de las pasifloras.

La belleza de forma y color de las flores de las passifloras, la valoración de estas como la flor perfecta, nos ha llamado la atención para hacer un epílogo en donde llamamos la atención sobre el valor estético de las passifloras como un componente sumergido en las prácticas sociales del comer y beber, sobre aspectos culturales y políticos como el estado de profanación del Bosque de Mariquita, y la necesidad de terminar la investigación básica para determinar las potencialidades económicas de dichas passifloras, en especial de “la passiflora mariquitensis”, la preferida del sabio José Celestino Mutis.

En la parte final de este Boletín aparecen los trabajos de reseñas, conmemoraciones, noticias de actividades y homenajes. En este sentido, empezamos con el artículo del Doctor Alberto Santofimio Botero sobre Rafael Núñez y sus aportes de este estadista a la reconstitución del estado colombiano, para conmemorar los 130 años de la muerte del estratega político. Igualmente, la juiciosa reseña de Alberto Núñez Tello sobre el artículo del doctor Cesar Augusto Velandia Silva, sobre la Arqueología y

la exploración de los asentamientos prehispánicos en la vereda del Alto de Toche. Además, la entrevista al maestro Armando Martínez Berrio con motivo de su exposición en la sala Darío Jiménez, de la Universidad del Tolima. Finalmente, las noticias sobre los eventos que ha realizado la Academia de Historia del Tolima, principalmente en el marco del seminario de evaluación y prospección del Compendio de Historia de Ibagué, realizado quincenalmente en el auditorio de la Biblioteca Darío Echandía del Banco de la República, desde el año 2023. Por último, los homenajes al Doctor Armando Gutiérrez Quintero, expresidente de nuestra Academia entre los años 2004 y 2008, fallecido el 14 de septiembre de este año, aquilatan el contenido de este número del Boletín de nuestra Academia de Historia del Tolima.

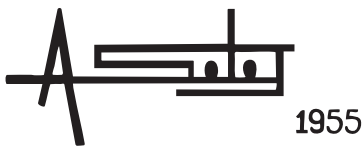


# Alberto Soto Jiménez

## Una revisión a quince años de su partida.

Delante de un gran caballo blanco, que le da la cara a un enorme sol que amenaza derretir las nieves del volcán nevado, se alza la figura ciclópea de un hombre semidesnudo de largos brazos extendidos que lleva una guitarra y una red, al lado de un río que, al contrario de las enormes figuras, apenas ha sido perceptible para los miles de transeúntes que a diario pasan por el que fuera el Café Grano de Oro, el más famoso tertuliadero de Ibagué.

Elaborado con recortes de baldosas de colores, El hombre y el paisaje tolimense, durante setenta años ha sido punto de referencia del entorno urbano que crece y se transforma a su alrededor mientras su imagen inamovible, que contiene los mismos elementos cantados por el bunde de Castilla, entre azules, verdes y amarillos, se fija, de manera indeleble, generación tras generación, en la memoria colectiva de la ciudad; imagen monumental que hace tiempos parece de propiedad pública como es la aspiración última de todo aquel que elabora un mural para el deleite ciudadano. Su autor era un joven ibaguereño que, con menos de 30 años, ya sacudía la escena artística local con sus retratos y murales, decoraba con vitrales modernos las iglesias e impulsaba la creación de la Escuela de Bellas Artes en la naciente Universidad del Tolima.





Autorretrato, óleo sobre tabla, 1955

De ancestros antioqueños Alberto Soto Jiménez, el autor de ese mural, había nacido en Ibagué en 1927 y descubierto de manera temprana su vocación por la pintura en Medellín, adonde la familia se había trasladado. Allí pasó fugazmente por el Instituto de Bellas Artes, siendo

discípulo en 1943 de Eladio Vélez (1897-1867) y Pedro Nel Gómez (1899-1984), al igual que sus amigos y compañeros de generación Camilo Isaza (1928- 2002) y León Posada (1923-2010), todos ellos notables acuarelistas con los cuales Soto compartió pasión y conocimientos, además de sus primeras exposiciones. A los 20 años ya era asistente de Pedro Nel Gómez en la elaboración de un mural y a los 23 realizó su primera muestra individual con una selección de acuarelas, en el Museo Zea de Medellín, (actualmente Museo de Antioquia); y aunque Gómez lo presentaba como su alumno, Soto siempre se consideró un pintor autodidacta. Posteriormente viajó dos años por Europa, donde se encontraba estudiando Isaza. A su regreso participa en un Salón de Tejicondor en Medellín y, en el Primer Salón de Pintores Tolimenses en 1953 y hace su segunda individual en las Galerías de Arte Leo Matiz en Bogotá, allí había hecho sus dos primeras individuales su joven amigo Fernando Botero (1932-2023).

A partir de 1954, junto a Marco Ospina (1912- 1983), y los tolimenses Darío Jiménez (1919- 1980), Mardoqueo Montaña (1922-2006) y Julio Fajardo (1910-1979), hace parte del equipo de artistas que diseñaban los vitrales que eran elaborados en el taller Vitrales CIDAG, para los proyectos del arquitecto Juvenal Moya (1921- 1958), quien inspirado en el brasilero Oscar Niemeyer inauguraría la arquitectura religiosa moderna en Colombia<sup>2</sup>. Diferentes fuentes afirman que Soto diseñó más de



2.600 metros cuadrados de vitrales, incluyendo los del Colegio San Simón en Ibagué, el Instituto de Formación y Orientación Social de Cundinamarca,

<sup>2</sup> Tibaduiza Cordero, José Reinaldo. *Arquitectura religiosa moderna: Tres obras de Juvenal Moya Cadena en espacios de educación*. Universidad Nacional De Colombia, Facultad de Artes, Bogotá, Colombia, 2015. Pág. 55

la Universidad de San Buenaventura y el Colegio Virrey Solís en Bogotá así como varias iglesias en Pereira y algunas residencias privadas<sup>3</sup>.

Hacia 1955 lo encontramos en Ibagué supervisando la instalación de sus vitrales para la capilla del Colegio San Simón, joya patrimonial de Juvenal Moya, haciendo el conocido mural del Café Grano de Oro y uniéndose a los tolimenses Jorge Elías Triana (1921- 1999), Julio Fajardo y Mardoqueo Montaña en los esfuerzos por conseguir la apertura de una Escuela de Bellas Artes, hecho que logran convenciendo al gobernador civil y militar, el coronel Cesar Augusto Cuellar Velandia, en octubre de ese año<sup>4</sup>.

Y aunque Soto era el más joven de todos, sería el primer coordinador de la Escuela, que pronto haría parte de la Universidad del Tolima<sup>5</sup>. Soto se encarga de conseguir el local en un caserón del centro, los caballetes y materiales, comenzando a dar clases hacia abril del año siguiente. El programa pronto traería profesores que se sumarían al talento local y a partir de 1959 tendría un pensum adscrito a la Escuela de Bellas Artes de



3 Pardo Rodríguez, Carlos Orlando. Pintores del Tolima siglo XX, Pijao Editores, Ibagué, 1997

4 Decreto No. 1236 del 18 de octubre de 1955. Creación de "La Escuela de Cultura y Bellas Artes" como dependencia del Instituto de Antropología e Historia. Asigna una partida presupuestal de treinta mil pesos. Con el Decreto No. 199 de enero 31 de 1956 se anexa a la Universidad del Tolima la "Escuela de Bellas Artes"

5 Giraldo Pérez, Sonia. La Universidad del Tolima: los años de su institucionalización (1945-1962). hacia una discusión sobre la universidad y el currículo. Universidad Santo Tomás, Bogotá 2015. Pág.156-157

la Universidad Nacional, junto a un programa que promovía terminar los estudios en Bogotá, y un intercambio de profesores que permitió a Soto regresar a Bogotá donde fue profesor de la Nacional durante 7 años. Entre sus alumnos destacan los también tolimenses Edilberto Calderón (1940) y Carlos Granada (1933-2015)

La ferviente actividad de Soto Jiménez durante este periodo lo lleva a participar con sus naturalezas muertas del X Salón de Artistas Nacionales en 1957, evento que no se celebraba desde hacía cinco años, hecho que repite en el XII Salón Nacional del 59<sup>6</sup>. Ese año realiza una nueva exposición individual en el Museo Zea de Medellín y gana el segundo premio del Salón de Pintores Colombianos en Ibagué. Dos años más tarde recibirá una mención en el mismo certamen.

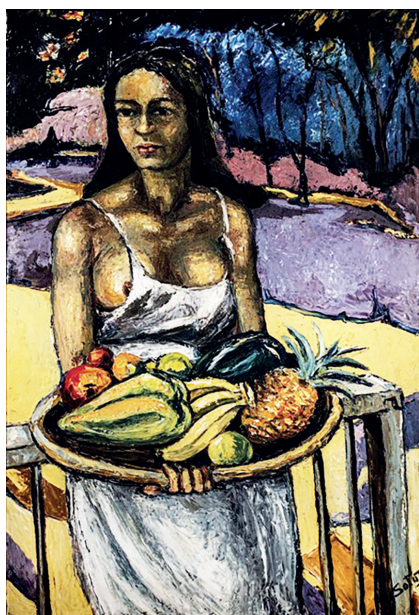
Parte de la obra de Soto en estos primeros años, cuando se sale de los temas habituales de la época, paisajes, bodegones, desnudos y retratos, tiene una cierta inclinación hacia asuntos sociales, que la acerca a trabajos de Fajardo, Triana y Pedro Nel Gómez, como: Maternidad, Campesino, Cartelera y Campesina con frutas; todas de finales de los cincuenta. Sin embargo, en lo pictórico y estilístico, denota una influencia de lo que se ha denominado la Escuela de París, una heterodoxa reunión de pintores de la primera mitad del siglo XX que, incluyendo al Picasso juvenil, navegaban entre el posimpresionismo y el expresionismo, tendencias que inquietarán abiertamente a Soto hasta el final de su vida.

En la dura contienda política entre liberales y conservadores que comienza en los años cuarenta y concluye con la llegada de la dictadura del general Rojas Pinilla, los intelectuales liberales vieron con buenos ojos a los artistas que por cercanía con México o Moscú denotaban una clara inclinación de izquierda, como era el caso de Jorge Elías Triana, Ignacio Gómez Jaramillo, Marco Opina, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Luis Fernando Robles, Alipio Jaramillo y el mismo Alberto Soto Jiménez, entre otros. Artistas que, siendo vetados por los gobiernos conservadores, fueron de cierta manera protegidos durante la dictadura. Comenzando el periodo del Frente Nacional, con la posición beligerante de Marta Traba y los ataques desde la OEA en Washington a todo arte nacionalista, estos

---

6 50 años Salón Nacional de Artistas, Colcultura, 1990. Pág. 280-281

artistas pierden el apoyo del establecimiento que pondrá sus energías en la consolidación de un arte moderno apolítico con artistas como Obregón, Grau, Botero, Villamizar y Negret, relegando a los otros a un extraño ostracismo, aunque la influencia de la abstracción y la modernidad tocaba por igual también a los artistas rojos. En este periodo Soto Jiménez tiene obras que podemos relacionar con trabajos contemporáneos de Botero, Grau u Obregón, como Nocturno 1 de 1959 o Ciego y Plata del 61 en las que se percibe una búsqueda de geometrización y de síntesis de las formas.



Campesina con frutas, 100x70 cm,  
 óleo sobre tabla, 1958



Campesino, 100x50 cm, óleo sobre lienzo, 1959

Acuarelas y dibujos de Italia y Grecia fechados en 1962, dan testimonio de un viaje por Europa, que realizó, al menos parcialmente, en compañía de Pedro Nel Gómez, y quizás por esa confrontación entre el viejo y el nuevo orden, es que asume la dirección de la nueva etapa de la Galería del Café El Automático, emblemático tertuliadero del centro de Bogotá,

que será reinaugurada el 14 de abril con una muestra de su obra junto a la de sus amigos Marco Ospina y Pedro Nel Gómez<sup>7</sup>. Allí participa en otras colectivas al lado de Marco Ospina, Enrique Grau (1920-2004), Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), el mismo Pedro Nel, y hará individuales de Astrid Álvarez (1933) y Jesús Niño Botía (1928- 2008), entre otros<sup>8</sup>.

Desde 1963 hasta 1972, muestra su trabajo principalmente fuera de Colombia, periplo recogido por Carlos Orlando Pardo en conversaciones con Soto Jiménez para el libro *Pintores del Tolima siglo XX*, datos que actualmente están en la plataforma *Tolima Total*<sup>9</sup>.



Partenón, 60x40 cm, acuarela sobre papel, 1962

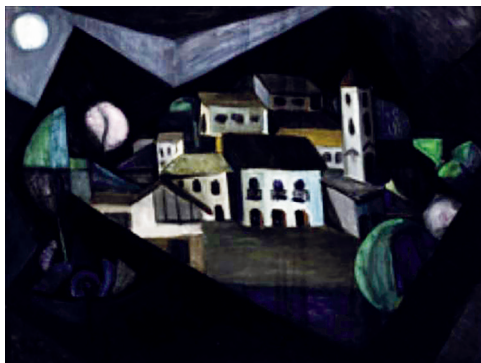
De acuerdo con ellos regresa a Europa en 1965 para exponer en La casa de la amistad en Moscú y en la Galerie V lidicich de Checoslovaquia,

- 
- 7 Sobre las exposiciones de reinauguración de *El Automático* En Carmen Ortega Ricaurte, *Diccionario de artistas colombianos. Biografías de Ospina y Pedro Nel Gómez*, Plaza y Janes, 1979, Bogotá
- 8 Cerón, Carolina. Gutiérrez Montes, Natalia. Ruiz, José. *Por las galerías. Atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá, 1940-2018*. Ideartes, 2020, pág. 307
- 9 *Tolima total*, página Web Soto Jiménez. <https://tolimatotal.com/soto-alberto/soto-alberto> Consultado septiembre 2023

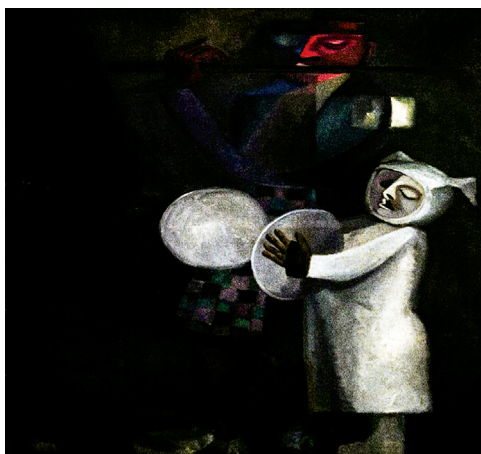
donde recibe una mención y “su Exposición de Acuarelas ha viajado por las galerías de Bellas Artes en México en 1963, la Acosta de San Salvador en 1966, la Feria Internacional de Lima en Perú en 1969, la Galería Central de San José de Costa Rica en 1971 y la Galería Colombia de Panamá en 1972”. En 1968 realiza una individual en la III Feria Internacional del Salvador<sup>10</sup> y en 1971 lo encontramos en México exponiendo sus óleos en la Galería Torres Bodedet de Guadalajara y participando de una Bienal internacional al año siguiente, momento en que también expone sus óleos en la Galería Las Américas en San Juan de Puerto Rico<sup>11</sup>.

Desafortunadamente, de ese prolífico periodo internacional no conocemos casi piezas en el archivo conservado por sus hijos, pero el óleo “Monturas 1” de 1972, que denota cercanía al trabajo de Obregón y Botero de finales de los cincuenta y a su vez influencia del español Antoni Clavé, permite suponer que debió acercarse por momentos al modernismo.

Aunque fue declarado fuera de concurso en un salón regional de la Gobernación del Tolima en 1976, afectado por la trágica pérdida de su hijo mayor en 1974, se mantiene prácticamente alejado de la pintura durante



Nocturno 1, 100x50 cm, óleo sobre

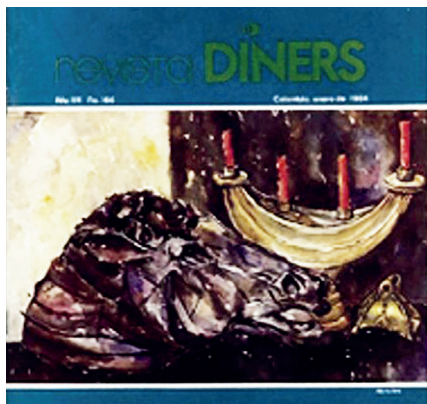


Ciego y plata, 100x180 cm, óleo sobre lienzo, 1961

<sup>10</sup> Palomo, Jorge. Arte Salvadoreño, Cronología de las Artes Visuales de El Salvador, Tomo II: 1950-1989. MARTE, San Salvador, 2017, pág. 85 <https://issuu.com/jorgepalomo/docs/palomo-tomoi/1>

<sup>11</sup> Algunos de los lugares y fechas de estas exposiciones no se pudieron confirmar durante esta investigación. La galería Central de San José de Costa Rica aparece como galería estatal desde 1977 y en la investigación de Jorge Palomo sobre arte Salvadoreño no aparece la galería Acosta por ejemplo. Los hijos del pintor incluso creen que pudieron ser más exposiciones de acuerdo con información de memoria oral que tienen.

una década y vuelve a ella por la insistencia de coleccionistas y amigos que logran que retome los pinceles para hacer un mural en la clínica Cardio Infantil de Bogotá. Durante esos años alejado de la pintura tiene una destacada labor como decorador de interiores de pabellones feriales e importantes residencias privadas.



Aseo, 160x110 cm, óleo sobre lienzo, 1984



Una nota del periódico El Espectador de enero de 1984 anuncia la próxima muestra de Soto en la Galería Diners de Bogotá, luego de 22 años de no exponer en Colombia<sup>12</sup>; y el escritor y crítico Mario Rivero dedica la carátula y las páginas centrales de la Revista Diners a elogiar su obra, que califica de realista, distanciándola del hiperrealismo de desnudos de “Playboy”, en una clara alusión a Darío Morales que exponía en el Museo de Arte Moderno, y en la que dedica buena parte del texto a descalificar el arte abstracto, que considera alejado de la comprensión del público<sup>13</sup>.

Este aclamado retorno de Soto a la pintura, acompañado de una prolija actividad de exposiciones dentro y fuera de Colombia, coincide

12 Garzón, Miguel. Lo que pasa en la Cultura. El espectador, Domingo 19 de enero de 1984, Bogotá

13 Rivero, Mario. Revista Diners. Enero 1984, Bogotá

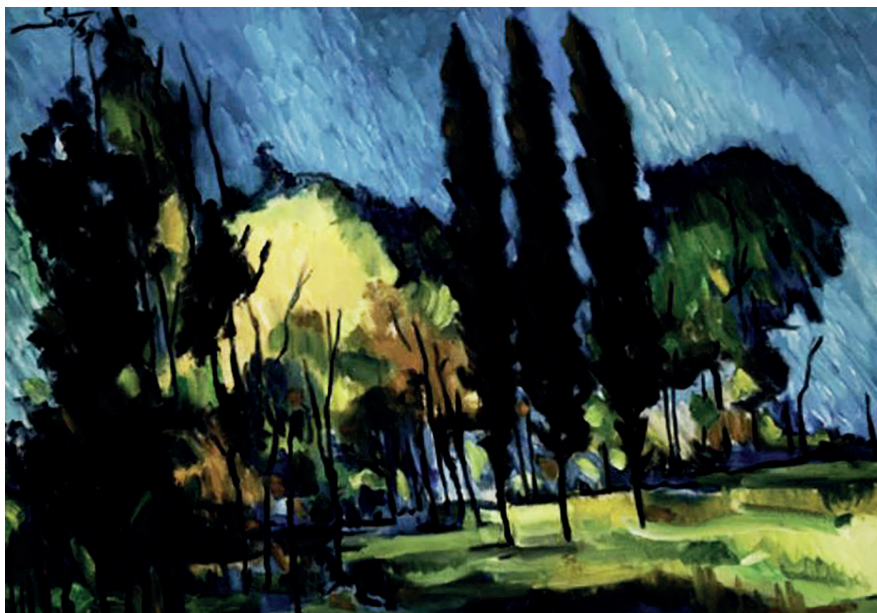
nacionalmente con la muerte de la crítica de arte Marta Traba en el accidente de Barajas en noviembre de 1983, y al examinar el proceso de varios artistas de esa misma generación, que por diferentes motivos habían sufrido los ataques y el ostracismo de la poderosa crítica Argentina, como Jorge Elías Triana o Gonzalo Ariza, entre otros, vemos cómo también ellos toman un segundo aire, tienen un decenio fecundo y un regreso exitoso al mundo de las galerías y las exposiciones. Además, es muy notorio que lo hagan con temas y formas de pintar que Marta Traba y otros críticos habían menospreciado desde finales de los años cincuenta, en apoyo de la abstracción, el arte pop, un realismo radical y el incipiente arte conceptual de aquel entonces.



Pareja 7, 150x100 cm, óleo sobre lienzo, 1997

Sin embargo, también corresponde a lo que acontecía en la escena internacional tras el sonoro éxito de la pintura en la VII Documenta de Kassel de 1982 en la cual la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo

alemán marcaron un decidido retorno a la figuración, con la libertad formal que había aflorado tras décadas de apoyo institucional americano al arte abstracto. Teniendo en cuenta, como afirma la crítica española Natalia Alonso Arduengo, que entre los “objetivos principales de los neoexpresionistas estaba la reafirmación de la tradición figurativa<sup>14</sup>”. Se comprende el segundo aire que tomaron artistas locales que fueron beneficiados con esta nueva lectura del momento como los tolimenses Darío Jiménez, Jorge Elías Triana y por supuesto Alberto Soto Jiménez, quienes hicieron importantes muestras los siguientes años<sup>15</sup>.



Cipreses, 100x70 cm, óleo sobre lienzo, 1997

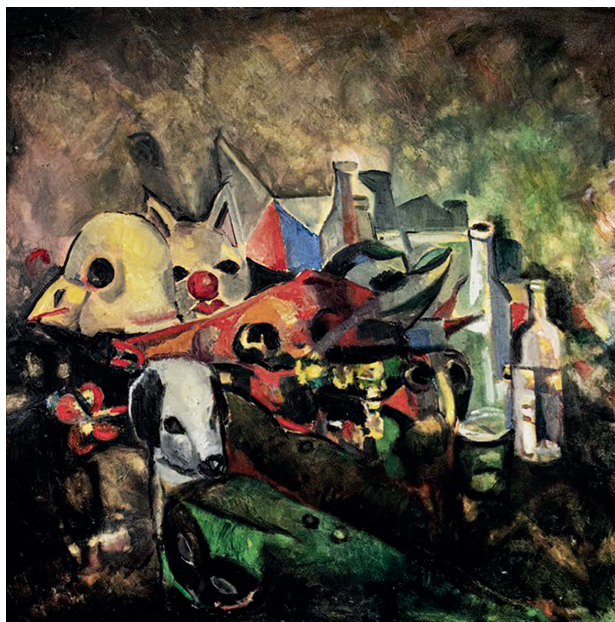
A partir del retorno a la pintura en la década de los ochenta, vemos un trabajo que lo podríamos definir como el “Estilo Soto”, anclado en una figuración de vago naturalismo, lejos de compromisos sociales y políticos, donde su expresionismo, con un color cocinado en gamas altas, utiliza

14 Alonso Arduengo, Natalia. Neoexpresionismo alemán. 21 de abril de 2014. Entrada de Blog consultado el 10 de octubre de 2023, en: <https://conelarteenlostalones.blogspot.com/2014/04/>

15 Triana hizo retrospectivas en el Museo Nacional 1983, Museo de Arte Moderno de Bogotá 1986 y Museo de Arte Moderno de Cartagena 1989. Darío Jiménez fallecido en 1980, retrospectiva itinerante entre 1986 y 87 en la Luis Ángel Arango, Museo de Arte Moderno de Bogotá y la Tertulia de Cali definido como “auténtico neoexpresionista” de acuerdo al texto curatorial de Carolina Ponce de León.

pautas formales iniciadas en tiempos de Cézanne y del posimpresionismo. Estilo que tuvo acogida comercial durante unos años, principalmente con bodegones y paisajes, pero que lo distanciaron definitivamente de las corrientes dominantes del arte colombiano de finales del siglo pasado. Es llamativa la cercanía que existe con la pintura de temas similares de Jorge Elías Triana del mismo periodo, siendo tolimeses ambos creadores. La atemporalidad de los trabajos de estas décadas no niega las cualidades plásticas que podemos encontrar en algunas de las obras.

En 1985 hace parte de una colectiva en el Kulturkreis Torhaus de Hamburgo, con pintores alemanes de estética similar, y en abril del 86 está en las Jornadas Iberoamericanas de Franckfurt en el Institut für Stadtgeschichte im Karmeliterkloster. Participa dos años después en el XX Salón Internacional de Agosto de la Fundación Alzate Avendaño, que tuvo por título “Homenaje al Bodegón”. En 1994 decide abrir su propia galería de arte en una finca en La Calera, a las afueras de Bogotá, que mantendrá durante 10 años. En la década del noventa expone regularmente en las muestras de los aniversarios de Ibagué, es publicado en los libros de Forma y Color Colombia y en Pintores del Tolima.



Carnaval, 100x100 cm, óleo sobre lienzo, 1990



Platanitos, 120x90 cm, óleo sobre lienzo, 2002

Siglo XX de Pijao Editores y en 1998 es condecorado por la Alcaldía de Ibagué con la orden Andrés López de Galarza, por sus aportes a la plástica local, mostrando 65 obras en la Biblioteca Soledad Rengifo.<sup>15</sup> Comenzando el nuevo siglo tiene una individual en la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, la poeta Maruja Viera escribe una nota elogiosa para su muestra en la Galería de la Cámara de Comercio de Bogotá del 2001 y participa en otras colectivas hasta su fallecimiento en agosto de 2008. Aunque la fecha de nacimiento, 1927, y la actividad de los años iniciales lo colocan en medio de esa generación “que no volverá a repetirse” de la que hablaba Maruja Vieira en el catálogo de su exposición en la Cámara de Comercio, y que va de Alejandro Obregón y Enrique Grau, ambos de 1920, a Fernando Botero nacido en 1932, artistas con los que expone y tiene una cierta amistad en los años cincuenta, tan definitivos para la consolidación del arte moderno en Colombia; la cercanía personal con Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez y demás artistas de la generación anterior, influenciada por el muralismo mexicano, así como por sus propias inclinaciones plásticas y políticas, hacen que desde mediados de los años

sesenta se distancia del grupo que bajo el ala de José Gómez Sicre desde la OEA definió el arte latinoamericano del siglo XX y cuya sombra cubrió a muchos artistas durante décadas.



Cócora, 120x100 cm, óleo sobre lienzo, 1990

Sin embargo, la luz multicolor que desde los vitrales de Soto Jiménez de la iglesia del San Simón recorre las suaves curvas de la potente arquitectura modernista de Juvenal Moya, los logros de la Escuela de Bellas Artes, que funcionaría de 1956 a 1978 y los alumnos que escribieron importantes páginas de la historia del Arte Nacional, le justifican un lugar preferente en el arte regional y el reconocimiento perenne que le hicimos desde el Museo de Arte del Tolima con su retrospectiva en el 2023, celebrando los veinte años de existencia del Museo.

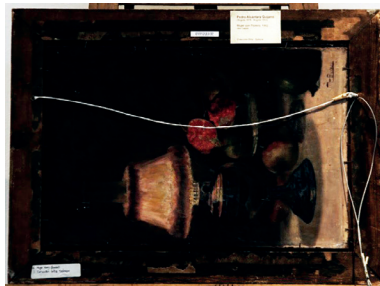
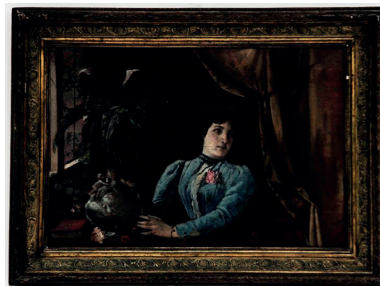
DARÍO ORTIZ ROBLEDO  
Ciudad de México, octubre 2023

# Luz Artificial.

## Iluminando a Marieta Botero

Por: Darío Ortiz Robledo

Entre las colecciones que resguarda el Museo de Arte del Tolima, se encuentra una curiosa pieza que está pintada por ambas caras. Por una cara es una obra preciosista al estilo de los tableautines españoles, franceses e italianos en boga desde mediados del siglo XIX, firmada en 1902 por Pedro Alcántara Quijano (1878-1953); que representa una mujer con un florero, iluminada por la luz natural de una ventana, en una composición de marcada influencia iconográfica flamenca del siglo XVII según modelos de Veermer. Por la otra cara vemos una naturaleza muerta iluminada por la luz artificial de una lámpara de factura más impresionista, firmada en 1911 por M.T. Botero<sup>16</sup>; que se ha identificado como María Teresa Botero Restrepo, llamada Marieta Botero. Siendo la obra más antigua firmada por una mujer colombiana que resguarda el Museo de Arte del Tolima.



Cara y envés de la obra en su estado original

<sup>16</sup> Marieta se encuentra varias veces como sobre nombre de las María Teresas

La atribución a Marieta Botero de esta obra, luego de varios años de investigación, se hizo pública en la exposición “Ellas x Ellos” que estuvo exhibida entre abril y junio de 2022, y dada la originalidad de la pieza creo que podríamos pensar que se llame “Luz artificial” por el lado de Marieta Botero y “Luz natural” por el lado de Pedro A. Quijano.

Cómo dos autores diferentes llegan a pintar sobre la misma superficie, uno detrás del otro con varios años de distancia, es un misterio del cual toda respuesta queda en el campo de la especulación. Sin embargo, lo evidente son las diferentes concepciones estéticas separadas por menos de una década. Por un lado, Quijano de 24 años, pinta con tonos marrones y cocinados, cercanos a la manera española, que había aprendido en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá con los pintores españoles Enrique Recio Gil y Luis de Llanos; y en cambio Botero, con alrededor de 25 años, pinta por el otro lado con una gama más alta de colores fuertes, diríamos primarios, representando un bodegón nocturno iluminado por la luz de una lámpara de Queroseno. Él mira hacia el pasado con su pintura, ella hacia el presente en momentos que soplaban nuevos vientos en la pintura colombiana, influenciada por artistas que recién llegaban de Europa impregnados de impresionismo, pintura al aire libre y búsqueda de efectos de luz como Ricardo Acevedo Bernal (1867- 1935), Andrés de Santamaría (1860-1945) y Ricardo Borrero Álvarez (1874-1931)

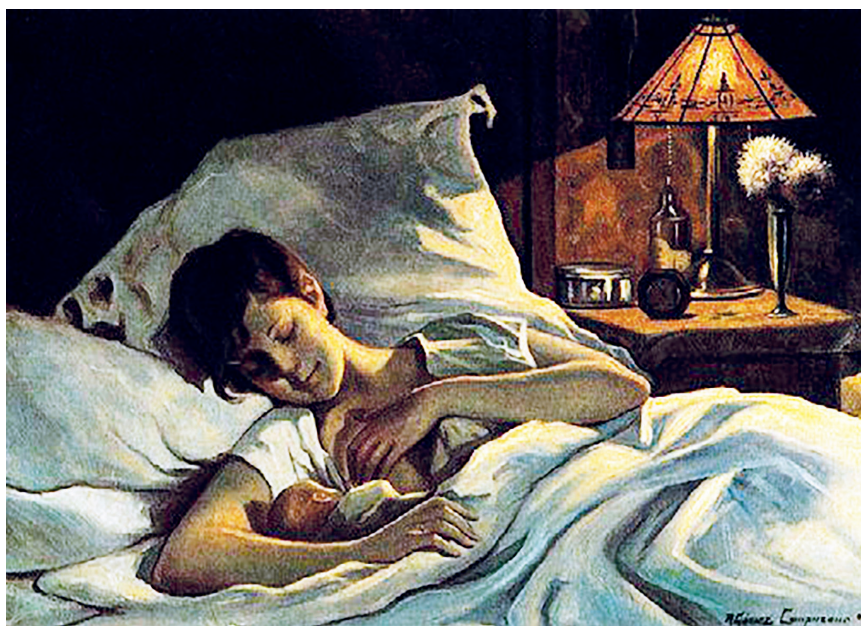


Francisco Antonio Cano, Confidencias 1901

Ricardo Acevedo Bernal, Rosa Biester a dos luces, 1905



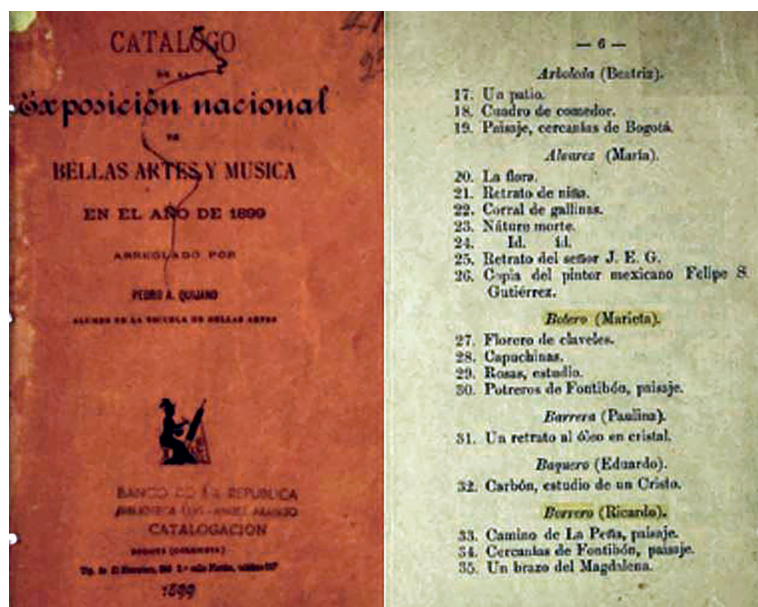
El tratar de pintar del natural la cálida luz artificial de la época, tan diferente de la fría luz natural que entraba a los estudios de los pintores, fue un reto que enfrentaron también otros artistas colombianos del periodo, como Ricardo Acevedo Bernal en el “Retrato de su esposa Rosa Biester de Acevedo a dos luces” de 1905 o Francisco Antonio Cano (1865- 1935) en su obra “Confidencias” de 1901. Luego de la obra de Marieta podemos citar los trabajos de Ricardo Gómez Campuzano (1891-1981) “Madre joven” de 1929 o “Luz artificial” de 1934, así como el retrato al pastel de “Rosita” pintado por Acevedo Bernal en los años 20.



Ricardo Gómez Campuzano, Madre joven 1929

De todas formas, al igual que en la obra “Confidencias” de Cano, Marieta pinta una lámpara de queroseno que, inventada a mediados del siglo XIX, se había popularizado en Colombia hacia la década de 1880. Aunque vale la pena aclarar que a partir de 1900 con la creación de la central hidroeléctrica “El Charquito”, aprovechando la caída del Salto del Tequendama, la sociedad de los hermanos Samper Brush estaban ofreciendo paulatinamente alumbrado domiciliario en la capital.

La relación entre Pedro A. Quijano y Marieta Botero como pintores finiseculares, va más allá de esa curiosa pieza. La primera referencia que hallamos de Marieta Botero la encontramos en el catálogo de la exposición de Bellas Artes e 1899, elaborado por Quijano siendo estudiante de la Escuela, donde Marieta aparece exponiendo cuatro obras<sup>17</sup>, tres cuadros de flores y un paisaje de Fontibón, ella luego será su alumna y posteriormente su colega como profesores de la Escuela de Bellas Artes.



Para 1899 Marieta no era más que una joven adolescente que comenzaba a pintar, ya que había nacido a mediados de la década de 1880 en Medellín, donde posiblemente recibió sus primeras clases de arte. Recordemos que entre otros profesores allí daba clases a domicilio Francisco Antonio Cano. Marieta, una de las 10 hijas del matrimonio entre don Baltasar Botero y María Teresa Restrepo<sup>18</sup>, pese a su juventud fue una de las

17 Quijano, Pedro Alcántara. Catálogo de la exposición Nacional de Bellas Artes y Música en el año de 1899. Tipografía de El Mensajero, Bogotá, 1899. Pág. 6

18 De los once hijos del matrimonio Botero-Restrepo, de familias de estirpe antioqueña, aparecen nacidos en Medellín dos de ellos, lo que permite inferir que María Teresa también nació allí. No es clara la fecha de nacimiento de Marieta Botero, los investigadores del Museo Nacional en dos publicaciones diferentes le dan fechas distintas. En "Hace 50 años... el fallecimiento del pintor Delio Ramírez Beltrán (7 de noviembre de 1968)" afirma que nace en 1900, pero en "Piezas en Diálogo, Julio a octubre de 2019" sugiere que ha nacido cerca de 1885, siendo esta última más probable por su temprana aparición en el salón de 1899

mujeres que recibió mención honorífica por parte del jurado calificador, según nos cuenta el crítico Albar en su texto sobre el salón<sup>19</sup>.

Tras esa precoz aparición, la siguiente noticia que tenemos de ella la ubica como condiscípula de Ricardo Gómez Campuzano en la Escuela de Bellas Artes. Campuzano según diversas biografías, estudia en la Escuela de Bellas Artes entre 1910-1914. Se sabe que fue alumno de Andrés de Santamaría, Ricardo Acevedo Bernal, Ricardo Moros Urbina (1865-1942), Ricardo Borrero Álvarez (1874-1913), Roberto Páramo (1859-1939), Eugenio Peña (1860-1944) y Francisco Antonio Cano (1865-1935) quien dio clases en la Escuela desde 1910 y hasta 1933. Dicen en sus libros que Gómez Campuzano fue condiscípulo de Domingo Moreno Otero (1882-1948), Miguel Díaz Vargas (1886-1926), Coriolano Leudo (1886- 1957) y Marieta Botero. Lo que permite inferir cuales pudieron ser los condiscípulos y maestros de Marieta, teniendo presente que en ese momento la mayoría de las clases eran separadas entre hombres y mujeres.



19 Medardo Rivas, Bogotá 1899. Pág. 38

Según el decreto 879 de 1911, Rosa Ponce de Portocarrero, destacada artista reconocida desde la exposición de 1886 en la cual recibió un premio, es nombrada profesora de estudio de la Figura Humana y María Cárdenas Piñeros de paisajes y flores, en la sección de señoritas de la Escuela de Bellas Artes, pudiendo ser ellas profesoras de Marieta.

No se menciona como maestro de Campuzano a Pedro A. Quijano, sin embargo, este fue profesor de la escuela desde 1907 y al menos hasta 1931. Por lo cual es posible que la tabla que conserva el Museo de Arte del Tolima, la haya hecho Marieta como alumna de Quijano, quien también daba clases a domicilio. Por la edad de la modelo de Quijano reflejada en dicha obra, hasta podríamos pensar que la modelo sería una joven Marieta de 1902.

Andrés de Santamaría, estaba vinculado desde 1904 a la Escuela de Bellas Artes y en 1910 es el encargado de organizar la Exposición Nacional del Bellas Artes o exposición del centenario de la independencia, que definirá lo que se ha denominado “La generación del Centenario”, en la cual el historiador Guillermo Hernández de Alba incluye a Marieta Botero como única mujer, aunque ella no aparece en el catálogo de dicha exposición. Al lado de los arriba citados profesores y condiscípulos de Gómez Campuzano, Hernández de Alba incluye también en la Generación del Centenario a Jesús María Zamora, Eugenio Peña, José María Portocarrero, Eugenio Zerda y a Pablo Rocha<sup>20</sup>. Andrés de Santamaría, posible profesor de Marieta, renuncia a la dirección de la Escuela en 1911 casualmente el mismo año de “Luz Artificial”.

Después de un largo silencio de información, volvemos a encontrarla participando en la Exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1929, organizada por Gómez Campuzano como director. En dicha exposición, realizada en el Pabellón de Bellas Artes del Parque de la Independencia en Bogotá, expuso al lado de Carolina Cárdenas, Frinea Cortés, Lucrecia Forero Salcedo, Hena Rodríguez y Josefina Albarraçín (por citar algunas de las mujeres participantes, (se expusieron cerca de 300 obras)<sup>21</sup>. Josefina

---

20 Hernández de Alba, Guillermo. En Narración de la Vida de un pintor Feliz. Página Web de Villegas Editores consultada en abril de 2022.

21 Villegas Gómez, Gustavo Adolfo. Autonomía y distinción, el gusto artístico en Colombia 1880-1960. Tesis para optar al título de doctor en artes. Universidad de Antioquia, Medellín 2014. Pág. 302-303

Albarracín y Hena Rodríguez, quienes fueran alumnas de Marieta, luego harían parte del movimiento Bachué. Allí fue premiado en dibujo el entonces estudiante Luis Pinto Maldonado (1912-1997).

Bajo la dirección de Gómez Campuzano y desaparecida hacía años la sección de señoritas, Marieta es nombrada profesora de la Escuela de Bellas Artes, siendo una de las primeras mujeres en recibir ese honor junto a Lucía de Bernal, profesora de dibujo a pluma en 1929, y las mencionadas Rosa Ponce de Portocarrero y María Cárdenas Piñeros. Allí aún dictaban clase sus profesores Quijano y Cano, así como su condiscípulo Moreno Otero<sup>22</sup>.



Lirios, 26x22 cm, Acuarela sobre papel, sin fecha

En diciembre del año siguiente y junto a la reconocida artista Rosa Ponce de Portocarrero, organizan la Sección de Arte y Antigüedades de la

22 Ferro Peláez, Sergio Alejandro. La Escuela Nacional de Bellas Artes 1920-1940, Idartes, Bogotá 2017, pág. 169

Exposición de Cultura Femenina que tuvo lugar en el Pabellón Central del Parque de la Independencia, en forma simultánea con el Cuarto Congreso Internacional Femenino realizado en Bogotá, del 16 al 28 de diciembre de 1930<sup>23</sup>. Los anteriores congresos se habían realizado en Buenos Aires en 1928, Santiago de Chile en 1925 y Buenos Aires en 1910.

Luis Pinto Maldonado, quien fuera alumno de Marieta y de Francisco Antono Cano, así como asistente del maestro en sus años finales, la menciona en sus memorias en la Casa taller de Cano en 1932 en Bogotá, donde ella posiblemente trabajaba colaborándole al maestro y allí mismo, en 1935 Marieta elabora un manuscrito, propiedad de los herederos de Pinto Maldonado, que recoge las últimas palabras de Cano, que muere el 11 de mayo de 1935.



Orquídeas, 25x33 cm, óleo sobre papel, sin fecha

La labor docente de Marieta continuará como profesora de la Escuela-taller del sur a partir de 1936<sup>24</sup> y en 1940, con sus obras “La niña de la naranja” y “Flores de cinea”, es una de las 15 mujeres entre los 93 participantes del I Salón Anual de Artistas Colombianos, junto a Débora Arango,

23 Inauguración de exposición de Cultura Femenina, en *El Tiempo*, 18 de diciembre de 1930, Bogotá pág. 14-15

24 Decreto número 128 de abril 28 de 1936, de la Alcaldía de Bogotá

Margarita Holguín y Caro, Inés Acevedo Biester, Blanca Sinisterra y las escultoras Josefina Albarracín y Hena Rodríguez, quienes fueron premiadas con medalla de plata y bronce respectivamente. Marieta volvería a participar con un cuadro de flores en el V Salón Anual de Artistas Colombianos en 1944.

Marieta Botero, de quien es tan difícil hoy en día encontrar datos y obras, hace parte de la que posiblemente es la lista de las primeras artistas colombianas en participar de una feria de arte internacional, al ser de los artistas colombianos seleccionados para exponer en Macy's Latin American Fair and Art Gallery, realizada en Nueva York en 1942. Allí al lado de los conocidos Luis Alberto Acuña, Ignacio Gómez Jaramillo, Ricardo Gómez Campuzano, Rómulo Roza, Marco Ospina y Julio Fajardo, entre otros, exponen Marieta Botero, Alicia Cajiao, Inés Acevedo, Hena Rodríguez, Josefina Albarracín y Teresa Cuervo Borda.

| Colombia Artists       | Title of Artwork                    | Medium     | Price   |
|------------------------|-------------------------------------|------------|---------|
| Abril, Julie           | Indio de Sibudey                    | Wood       | \$298   |
| Acevedo Bister, Inés   | Virgen Campesina                    | Tempera    | \$249   |
| Acuña, Luis Alberto    | El vaquero                          | Oil        | \$249   |
|                        | La espigadora                       | Oil        | \$249   |
| Albarracín, Josefina   | Campesino                           | Wood       | \$1689  |
|                        | Cabeza de muchacho                  | Stone      | \$798   |
| Arenas, Betancourt, A. | La minera                           | Wood       | \$249   |
| Ariza, Gonzalo         | Rio                                 | Oil        | \$249   |
|                        | Roca                                | Oil        | \$249   |
| Barba, Ramón           | Un guerrillero                      | Wood       | \$2199  |
|                        | Jacob el mendigo                    | Wood       | \$2199  |
| Botero, Marieta        | Fuente de pueblo                    | Oil        | \$79.75 |
|                        | Paisaje                             | Oil        | \$49.75 |
| Cajiao, Alicia         | Vacaloca, fiesta popular            | Oil        | \$249   |
|                        | Vendedoras                          | Oil        | \$249   |
| Correa, Carlos         | Retrato del Dr. C. Uribe Piedrahita | Oil        | \$749   |
|                        | La hermandad de la caridad          | Watercolor | \$289   |
|                        | La diosa de los sinafanes           | Watercolor | \$149   |
| Cuervo Borda, Teresa   | India con la batea                  | Oil        | \$449   |
|                        | Indita                              | Oil        | \$449   |

|                     |                     |     |        |
|---------------------|---------------------|-----|--------|
| Díaz Vargas, Miguel | Frutas del trópico  | Oil | \$1399 |
|                     | Vendedores de ollas | Oil | \$1399 |
| Farjardo, Julie     | Mercado de Pueblo   | Oil | \$149  |
|                     | Llanos del Tolima   | Oil | \$149  |
| Gómez Campusano, R. | Misa en la hacienda | Oil | \$889  |
|                     | Rancho              | Oil | \$449  |
|                     | Campesino sabanero  | Oil | \$449  |
| Gómez Jaramillo, I. | Madre en el trópico | Oil | \$289  |
|                     | Caballo             | Oil | \$229  |

En el catálogo de esa exposición se puede ver algo muy curioso a ojos de hoy en día, que los artistas colombianos más cotizados de la exhibición: Ramón Barba (que era español), Josefina Albarracín (alumna de Barba y de Marieta), Miguel Díaz Vargas, Ricardo Gómez Campuzano, Santiago Martínez Delgado y Segio Trujillo Mantegnat, tenían allí obras de precio mucho más elevado que los ya famosos mexicanos, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, el brasilero Cândido Portinari, la cubana Amelia Peláez y el guatemalteco Carlos Mérida, quienes actualmente alcanzan cifras altas, incomparables con dichos artistas nuestros. En el mismo catálogo se aprecia que los artistas más cotizados del evento son: el Argentino Cupertino del Campo (1873-1967), médico, precursor del impresionismo rioplatense, hoy sólo conocido por especialistas; y la escultora brasilera María Martins (1894-1973), rescatada del olvido recientemente, con ambas obras en \$4999 dólares. Sin embargo, la pintura más económica de la muestra es un paisaje de la colombiana Marieta Botero<sup>25</sup>; \$49 dólares.

Cultura Carlos Arturo Gómez Peña, del pequeño pueblo de Santa Rosa de Viterbo en Boyacá, haciendo parte de la colección de pinturas de José del Cármen Hernández, a quien Marieta dedica un boceto de regular dibujo de El sermón de la montaña, con el nombre de “Boyacá” en su parte posterior. En la colección Hernández se encuentra acompañada por los artistas notables de su tiempo: Ricardo Borrero Álvarez, Ricardo Acevedo Bernal, Coriolano Leudo, Eugenio Peña, Rafael Tavera, Óscar Rodríguez

25 Ulloa Herrera, Olga. The U.S. state, the private sector and modern art in South America 1940-1943. George Mason University in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy Cultural Studies. Págs. 299, 493 y siguientes

Naranjo, Roberto Páramo, Marco Tobón Mejía, Luis Ángel Rengifo, Délio Ramírez, Ramón Barba y José Domingo Rodríguez, entre otros<sup>26</sup>.



El sermón de la montaña (anverso y reverso), 35x25 cm, óleo sobre lienzo, sin fecha

Las pocas obras que identificamos actualmente de Marieta Botero, dos de figura humana, una de ellas religiosa, tres paisajes y ocho naturalezas muertas, siete de ellas con flores, enmarcan su producción dentro de temas que fueron habituales en exposiciones y salones en las últimas décadas del siglo XIX y las primera mitad del siglo XX, basados algunos en el trabajo del natural, bien sea pintando paisajes al aire libre, como lo hacía Elena Largacha, Margarita Holguín y Caro o Rosa Ponce de Portocarrero, ésta última según testimonio de José Asunción Silva, o con los modelos frente al caballete en el estudio. Cabe recordar que la habilidad de Cano para representar naturalmente las flores fue un tema que marcó a varios de sus alumnos y contemporáneos como Borrero Álvarez y Rodríguez Naranjo, entre otros, de acuerdo a diversos testimonios de la época. Influencia de la que no escapa Marieta. Las pinturas de flores eran tan populares que llegaron incluso a ser una categoría dentro de los premios de las grandes

<sup>26</sup> Avella González, Neil Edwin Mauricio. Las colecciones de la casa Carlos Arturo Torres Peña. Aproximación a su contexto histórico y valor patrimonial. Título a optar: Magister en Estética e Historia del Arte. Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá (sin fecha). De este documento tomamos las imágenes de las obras: El sermón de la montaña, lirios y Orquídeas

exposiciones de la Escuela, ganado por Cano en 1899, justificando el interés que pudieran tener en ellas pintoras como Marieta Botero, Margarita Holguín y Caro o Juanita Kopp, entre muchas otras. Sin negar, por supuesto, las dificultades que tenían las artistas de ese periodo para trabajar, estudiar e interpretar la figura humana en toda su dimensión, por los rigores de la moral conservadora de la época y el papel que muchos querían que siguiera representando pese a los notorios cambios de la sociedad desde finales del siglo pasado.

La pieza Quijano-Botero que motivó para nosotros el redescubrimiento de su autora, entró a formar parte de las colecciones salvaguardadas en el Museo de Arte del Tolima desde su exposición inaugural el 20 de diciembre de 2003 y había sido adquirida un par de años antes como un Quijano y un anónimo M.T. Botero, a un conocido anticuario bogotano por 4.5 millones de pesos. A la luz de los nuevos datos, confirmada su atribución, y en momentos en que es imprescindible una revisión completa de la producción femenina dentro del arte colombiano, esta obra sin par en las colecciones públicas colombianas, muestra por un lado el rigor y la academia de influencia española impartida con esmero durante los primeros años de la Escuela de Bellas Artes en las últimas décadas del siglo XIX, mientras por el otro parece celebrar el advenimiento de un siglo de transformaciones, tanto en la forma de ver la pintura como en la posición de la mujer en el mundo de las artes plásticas.

Daño Ortiz Robledo  
Ciudad de México, abril 2023



Sala de la colección Permanente, Museo de Arte del Tolima 224

# La Pintura como Testigo: Historia, violencia y cultura desde el bogotazo hasta la pintura tolimense

Por, Sara Cortes Prieto, historiadora, Universidad del Tolima

## Introducción

La pintura, como expresión artística, ha sido a lo largo de la historia no solo una forma de la creación estética, sino también un vehículo para documentar, interpretar y reflexionar sobre los eventos más significativos de la humanidad. Más allá de su valor visual, las obras pictóricas pueden ser vistas como crónicas silenciosas que capturan los momentos de transición, conflicto y transformación de las sociedades. A través del uso de colores, formas y símbolos, los artistas han sido capaces de comunicar narrativas que a menudo trascienden las palabras, brindando a los espectadores no solo una visión estética, sino también una comprensión profunda del contexto histórico y cultural en el que estas obras fueron creadas.

En tal sentido, la pintura puede considerarse una fuente documental valiosa para la historia, ya que ofrece una perspectiva única sobre este tipo de conocimiento del pasado. En sociedades donde la tradición oral y la iconografía han sido fundamentales para la preservación de la memoria colectiva, los artistas han plasmado en lienzos los sucesos más trascendentales de sus épocas, desde la majestuosidad de las coronaciones reales hasta los horrores de la guerra, la opresión y la violencia. Así, la pintura no solo refleja el espíritu de su tiempo, sino que también actúa como un testimonio duradero que puede ser analizado por las diferentes generaciones, incluyendo a las de otras culturas, para comprender mejor las complejidades de los eventos pasados.

Uno de los hechos más influyentes en la historia contemporánea de Colombia fue el Bogotazo, ocurrido el 9 de abril de 1948. Este suceso, desencadenado por el asesinato del líder político liberal Jorge Eliécer Gaitán, marcó un punto de inflexión en la historia del país, dando inicio a una ola de violencia y caos que sacudió a la nación entera. La muerte de Gaitán

provocó una revuelta popular en Bogotá que se extendió rápidamente a otras partes del país, sumiendo a Colombia en una etapa crítica que se conoce como “La Violencia”.

El impacto del Bogotazo no solo fue inmediato, sino que también dejó una huella profunda y duradera en la sociedad colombiana, influyendo en la política, la cultura y las expresiones artísticas del país. Los artistas colombianos, muchos de ellos testigos directos de la violencia, se vieron impulsados a captar la magnitud del caos y el sufrimiento que presenciaron. A través de sus obras, buscaron expresar el dolor, la incertidumbre y la desesperanza que envolvieron al país durante este periodo turbulento.

La pintura, en este contexto, se convirtió en un medio poderoso para procesar y comunicar las experiencias individuales y colectivas de la Violencia que siguió al Bogotazo. Artistas como Alejandro Obregón y Débora Arango, entre otros, utilizaron su arte para criticar la brutalidad de la violencia y para cuestionar las estructuras de poder que la perpetuaron. Sus obras, llenas de simbolismo y emoción, ofrecen una ventana única para entender cómo el Bogotazo no solo transformó la vida política del país, sino también su paisaje cultural.

El departamento del Tolima, ubicado en el corazón de Colombia, es una región con una profunda y rica tradición cultural, donde la pintura ha ocupado un lugar destacado como forma de expresión artística. A lo largo de los años el Tolima ha sido cuna de numerosos artistas cuya obra ha capturado la esencia de la vida en la región, sus paisajes, su gente y, de manera notable, su historia. La pintura tolimense, influenciada tanto por las corrientes artísticas nacionales como por las tradiciones locales, ha sabido mantener una identidad única, donde convergen la naturaleza, la cultura indígena y los temas sociales.

En el contexto de la historia reciente de Colombia, pintores tolimenses como Carlos Granada Arango han encontrado en su arte una forma de abordar y representar los desafíos y las tragedias que han marcado la vida en su región y en el país. La violencia, tanto la histórica como la contemporánea, ha dejado una marca imborrable en la memoria colectiva de Tolima, y esto se refleja en las obras de sus artistas. A través de la pintura, los artistas han explorado la intersección entre la historia, la violencia y la cultura, creando obras que no sólo son estéticamente impactantes, sino

que también sirven como documentos visuales de los tiempos en los que fueron creadas.

El presente artículo se propone explorar cómo la pintura ha reflejado y documentado la violencia en Colombia desde el Bogotazo y cómo esta temática se ha manifestado en la cultura pictórica del Tolima. Se analizará cómo los artistas tolimeses han utilizado su arte para abordar los efectos de la violencia en sus comunidades, y cómo sus obras contribuyen a una mejor comprensión de la historia reciente de Colombia. Por medio del estudio de pinturas específicas y el contexto en el que fueron creadas, se buscará demostrar que la pintura tolimese no solo es un reflejo de la realidad, sino también una herramienta poderosa para preservar la memoria y fomentar la reflexión sobre el pasado y el presente de Colombia.

### **La pintura como fuente histórica**

Para realizar un análisis pertinente de las pinturas hay que tener en cuenta que las imágenes representan la realidad desde la perspectiva del artista; esta perspectiva está permeada por sus emociones y por la manera en la que vive los acontecimientos, ya sea como espectadora y/o espectador directo o indirecto de una situación concreta. Sin embargo, esta perspectiva del artista no supone que lo que se evidencia en cada una de sus obras sea menos verídico. La cuestión está en cómo cada uno de los artistas le da un manejo significativo a la obra dependiendo de sus intenciones, de qué manera le quiere llevar el mensaje al espectador y por medio de qué técnica se quiere lograr este cometido, dando lugar a lo que se conoce como iconografía. Según Enrique La Fuente Ferrari (2001), la iconografía “intenta leer correctamente la representación misma y proponer su explicación adecuada. De esta lectura pasamos a su profundización, según las circunstancias de lugar y tiempo, según las creencias, supuestos y contextos consabidos dentro de una religión, de una ideología, una época, una cultura”<sup>27</sup>.

En el caso de La Violencia, muchas de las obras no retratan la situación violenta que experimentó el país después del Bogotazo en su totalidad, sino que buscan exhibir cuales son las consecuencias de esta situación y cómo

---

27 La Fuente Ferrari, “Prólogo” a Estudios sobre iconología, 20

esto afectó a la población colombiana en general, dejando de por medio un vestigio histórico con el cual se puede lograr hacer un análisis de las situaciones violentas durante la Violencia; esto supone que una imagen es una visión que ha sido recreada o reproducida.

Es una apariencia, o un conjunto de apariencias, que ha sido separada del lugar y el tiempo en que apareció por primera vez y que se ha preservado durante unos momentos o unos siglos. Toda imagen incorpora un modo de ver. (...) Sin embargo, aunque toda imagen incorpora un modo de ver, nuestra percepción o apreciación de una imagen también depende de nuestro propio modo de ver<sup>28</sup>.

En este trabajo haremos una descripción de una serie de elementos de las pinturas seleccionadas, tales como nombre de la autora o autor, título, técnica, entre otros, de modo que podamos argumentar porqué estas pinturas son las indicadas para los propósitos de este artículo.

Elementos de la teoría de la imagen permiten entender la relación que existe entre las fuentes escritas y las fuentes iconográficas, ya que por medio de elementos morfológicos, dinámicos, escalares y la composición de la imagen, unidos a las fuentes escritas, posibilitan hacer una lectura de la imagen. Reconocer el nivel de realidad de la imagen y de la memoria icónica que posee y su significación, tal cual como lo describe Panofsky (1979), como premisas de nuestra indagación, habilita la comprensión de la obra de arte, en la cual “la forma no puede separarse del contenido; la distribución del color y las líneas, la luz y la sombra, los volúmenes y los planos, por delicados que sean como espectáculo visual, deben entenderse también como algo que comporta un significado que sobrepasa lo visual”<sup>29</sup>.

Para comprender como el autor y el espectador de la obra interpretan el mundo que los rodea y así darle significado a lo que la imagen está exponiendo, un análisis de este tipo lo que logra es inferir la intención comunicativa con que se hizo la obra y darle coherencia a esta misma, se entiende entonces “la concepción de la imagen como un recurso complejo, repleto de artefactos multi semióticos que se articulan estratégicamente

---

28 John Berger et al., *Modos de ver* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016), 9-10

29 Erwin Panofsky, *El significado de las artes visuales* (Madrid: Alianza Forma, 1979), 168

con el fin único de concretar un mensaje, y, por ende, una situación comunicativa”<sup>30</sup>.

Panofsky es el fundamento parcial de una teoría de la interpretación, ilustrada con sencillos ejemplos de cómo el observador utiliza distintos planos para lograr un grado de interpretación. Lo primero es una interpretación elemental, descriptiva, fáctica, pero además empática; que según Panofsky es la reacción sensible del sujeto ante el hecho que se presenta o sucede frente a él<sup>31</sup>.

De acuerdo a lo anterior, el arte como lenguaje plantea una ideología; por ende, el tema que haya seleccionado el artista refleja o representa sus imaginarios<sup>32</sup>. Así, para hacer una buena observación de la o las obras, hay que prestar importancia a componentes como el color, las texturas, la intensidad, gama cromática, los puntos de interés en el recorrido visual y otros símbolos que conforman lo que el artista pretende comunicar, además de los significados ausentes; es decir, no presentes dentro de la obra.

Aquí el desafío consiste en evidenciar las maneras en que los contextos políticos, económico, social, cultural e ideológico se expresan y se particularizan en un documento individual. Dicho, en otros términos, se trata de probar la historicidad de un documento, de destacar lo que en él pertenece a una época, a un momento circunstanciado susceptible de ser fechado con base en su contenido—variaciones, escenas, personajes-. De esta manera, el documento se analiza como un síntoma, como un arquetipo de los contextos que posibilitaron su aparición y que se condensan en este de una forma peculiar (...) Lo que se busca es documentar de manera exhaustiva las coyunturas históricas en el momento de la producción del documento original<sup>33</sup>.

La práctica del análisis de las pinturas requiere, según Didi-Huberman (2011), no reducirlas a un mero acontecimiento del pasado, pues las imágenes son dialécticas, se chocan y se desparraman todos los tiempos

---

30 Hernán Canobbi, “Análisis semiótico-textual de la imagen como recurso comunicativo y de aprendizaje” (Memoria de título, Universidad del Bío-Bío, 2008), 101.

31 La Fuente Ferrarí, “Prólogo” a Estudios sobre iconología, 21

32 Jocelyn Létourneau, La caja de herramientas del joven investigador (Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009) 118 Los valores culturales, es decir el sistema implícito de representaciones en que ha sido emplazado el objeto, en pocas palabras, el imaginario con que este se halla investido, que puede ser el de un sistema social, una ideología, normas y códigos, ritos y costumbres, creencias y fiestas, etc

33 Létourneau, La caja de herramientas, 101.

con los cuales está hecha la historia. Por ende, la imagen tiene más de una memoria de la que se le mira a simple vista.

Didi-Huberman al hablar de imagen dialéctica hace una referencia directa a la definición que le confiere Walter Benjamín<sup>34</sup>. La imagen es dialéctica porque no es portadora de un sentido por sí sola, ni es algo que él o la historiadora le otorga a gusto propio, sino que ese proviene del choque entre la imagen física que viene hacia nosotros desde el pasado y la lectura temporal del presente que realice el historiador a esta.

Asimismo, para comprender a fondo lo que pretenden expresar los autores de las pinturas es importante tener en cuenta como lo menciona Didi-Huberman<sup>35</sup>, que se debe plantear la cuestión histórica y crítica de las relaciones que conforman la existencia de la pintura, de estas relaciones la más fundamental debe ser la relación de semejanza<sup>36</sup>. Este trabajo estudiará las semejanzas entre las distintas pinturas que se emplean para lograr desentrañar su historia y entender las alegorías de las que hace uso.

Para entender mejor las pinturas, conviene considerar la indexicalidad<sup>37</sup>; es decir, la referencia a las manifestaciones propias del tiempo en el que se realizó la obra y por medio de las cuales se hace un ejercicio de la memoria de manera indirecta. Lo primero es la relación física del artista con el escenario de la violencia, las imágenes de la violencia divulgadas en medios de comunicación, tales como periódicos y, por último, ver y entender la intervención estética de los artistas frente al conflicto.

## El bogotazo y su impacto en la pintura colombiana

Jorge Eliécer Gaitán fue uno de los políticos más populares en Colombia durante la primera mitad del siglo 20; fué ministro, alcalde de Bogotá,

34 Benjamín, 2005, p. 465. "solo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas".

35 Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011), 101

36 Georges Didi-Huberman, "De semejanza a semejanza". *Instantes y azares escrituras nietzscheanas*, n.º11 (2012): 309, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4416321> La semejanza separa: crea la relación, pero no la unidad. Crea la relación para ahuecarla mejor. Divide al ser. Impone la separación en el momento mismo en que propone el contacto.

37 "El concepto de indexicalidad fue propuesto por Rosalind Krauss a principios de la década de 1970... se habla de obras que enfatizan la presencia de "signos indécicos" tales como huellas y rastros (entre otras manifestaciones físicas), de objetos o estructuras con los que los artistas habían interactuado durante su elaboración. Por lo tanto, estos no buscaban expresar o representar una realidad, sino presentar indicios y señales que aludían a ella". (Malgón-Kurka 2008)

miembro y presidente de la Cámara de Representantes. Durante su candidatura presidencial en 1946 recibió gran apoyo de sus seguidores, denominados “gaitanistas”, debido a su defensa del pueblo.

Además, hasta cuando era el único candidato a la presidencia por parte del Partido Liberal recibió más apoyo en medio de la crisis político que estaba sufriendo el país a causa de la guerra que existía entre los partidos liberal y conservador. Por unos meses Gaitán fue la figura de cambio que tanto esperaba la sociedad del momento.

A causa de lo anterior, el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 desencadenó uno de los eventos que más ha marcado la historia de la violencia en Colombia. Al ser Bogotá, la ciudad en la cual ocurrió el asesinato, fue la primera en experimentar una revuelta violenta en la cual se llevaron a cabo saqueos, incendios, destrucción de la propiedad pública y una serie de matanzas que dejaron a Bogotá sumida en la destrucción, este evento es conocido como el Bogotazo, a raíz de este se desencadenó la época de la violencia bipartidista que sería el inicio de más de 50 años de violencia en la mayor parte del territorio colombiano.

El centro de la capital fue saqueado e incendiado, al igual que los de Barranquilla e Ibagué. En las ciudades de Barrancabermeja y El Líbano se organizaron comunas que lograron suplantar los poderes locales durante varios días. Los gaitanistas bogotanos lincharon al asesino del jefe liberal y, con machetes y armas de fuego, intentaron llegar al Palacio Presidencial. Allí fueron rechazados por el Ejército. Nunca se sabrá con certeza cuántos ciudadanos cayeron en los sangrientos enfrentamientos, pero las fotos publicadas por la prensa revelan que fueron más de mil, cifra que algunos analistas elevan a cinco mil<sup>38</sup>.

Debido a estos eventos algunos artistas colombianos decidieron dejar plasmado lo que sucedió el 9 de abril con el fin de denunciar el asesinato de Gaitán y los eventos ocurridos después de este suceso, como lo son las obras *Tranvía incendiado* de Enrique Grau, *9 de abril* de Alipio Jaramillo que según (Badawi 2019):

---

38 Medina, Álvaro. “Arte y violencia colombiana en la segunda mitad del siglo XX”. En *Arte y violencia en Colombia desde 1948*, coordinado por Museo de Arte Moderno de Bogotá (Bogotá: Norma, 1999), 14

Estas obras inauguraron una nueva etapa en el arte colombiano, signada por las referencias recurrentes a la violencia política y social; un interés plástico, documental, testimonial, histórico, sociológico e incluso militante, que se convertiría en la línea indeleble de nuestra pintura, escultura, dibujo, grabado, instalación, video, performance y teatro<sup>39</sup>.

A las anteriores pinturas también se le une Masacre del 9 de abril de Débora Arango, en específico estas 3 obras dejan en evidencia el horror, el terror, la violencia, las masacres y la desesperanza en la que se sumergió Bogotá y que con el paso de los días se fue extendiendo por el territorio colombiano y en especial las zonas rurales del país a causa de las confrontaciones entre los militantes del Partido Liberal contra los militantes del Partido conservador.

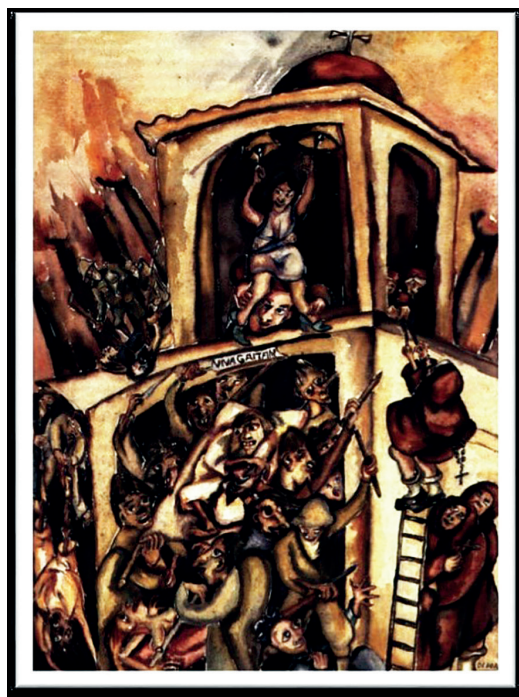


Figura 1 Arango, Débora. Masacre del 9 de abril [acuarela, 77 x 57 cm]. Museo de Arte Moderno, Medellín. 1948

39 Badawi, Historia urgente, 163

El cuadro de Débora Arango ha sido uno de los más crudos en mostrar el Bogotazo; en él no se ve un panorama similar al de las dos pinturas anteriores. Esta pintura no proyecta exactamente lo que sucedió aquel día, pues lo que busca es reflejar el caos y la desesperación que se vivieron, la aglomeración de personas armadas es una muestra de ello. La pintura muestra como escenario principal una iglesia, y su campanario, donde una mujer con ropa reveladora. Según Schuster<sup>40</sup>, en algunas declaraciones de Arango respecto del cuadro, la mujer parece ser una prostituta, como una combatiente más.

Por otro lado, en la pintura se pueden ver alguno de los seguidores de Gaitán arrastrando su cuerpo, al mismo tiempo se pueden ver unas monjas tratando de esconderse del desorden que se ha generado como la disputa entre liberales y conservadores armados, mientras el ejército se dedica a reprimir a la población. La pintura está compuesta por estos distintos personajes a los cuales se les puede atribuir cada una de las partes del conflicto, esta pintura es como tal “una obra beligerante que clama por un cambio político y que resume, en una sola imagen, la corta y violenta historia republicana de Colombia”<sup>41</sup>.

Los años siguientes al Bogotazo representaron para el país una época en la cual el actor principal de la sociedad colombiana fue la Violencia, esto debido a que desde 1946 que quedó en la presidencia Mariano Ospina Pérez candidato del Partido Conservador se llevó a cabo una gran intimidación en distintas partes del país hacia los seguidores del Partido Liberal, quienes tenían una mayor preferencia electoral, estas persecuciones son conocidas como la violencia bipartidista. Un ejemplo de estos ataques a los liberales fueron los incendios del 6 de septiembre de 1952 en los cuales manifestante enemigos del liberalismo incendiaron los edificios de El Tiempo y El Espectador además de las residencias de Alfonso López Pumarejo y Carlos Lleras Restrepo cabezas del Partido Liberal.

Después de la muerte de Gaitán, esas disputas aumentaron a niveles insostenibles, por lo cual desde los años 50 y en adelante Colombia se vio

---

40 Sven Schuster. “Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria”. Revista de estudios colombianos, (2011): 37. [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC\\_37-38\\_SvenSchuster.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf)

41 Badawi, Historia urgente, 164

marcada por distintas contiendas políticas como lo fueron el “golpe de Opinión” de Gustavo Rojas Pinilla o el conflicto armado interno que se dio debido al Frente Nacional entre otros, estos sucesos perjudicaron la mayor parte de la población colombiana y en específico las zonas rurales.

Si bien la misma Débora, en una entrevista con María Cristina Laverde, llegó a afirmar que no se interesaba por los temas políticos, reconocía que los eventos sucedidos durante el periodo de la Violencia o durante la dictadura de Rojas Pinilla, no le eran ajenos ya que estos afectaban su vida, de una u otra manera y, por ello se inmiscuían dentro de sus obras. Además, afirma que los artistas tienen la responsabilidad y el compromiso con la sociedad de denunciar y mostrar lo que sucede con el entorno que los rodea. Para ella el arte es una interpretación de la realidad que le permite llegar a la veracidad de los eventos y mostrar desde el arte, lo que a simple vista no se puede apreciar. Arango se destacó como una de las artistas que mostró la realidad del país desde una perspectiva más cruda para romper con las costumbres y normas de la época mediante una intención crítica, directa, bien fuese a alguna situación o a ciertos personajes.

Por otra parte, Alejandro Obregón fue uno de los artistas que enjuició estéticamente, los eventos violentos que se vivieron en el país desde el Bogotazo. Obras suyas como: *Masacre 10 de abril*, *Homenaje al estudiante muerto*, *Homenaje a Camilo*, *Muerte a la bestia humana*, son una denuncia política, como lo veremos más adelante. *Velorio*, por ejemplo representa el cuerpo fragmentado de un joven rodeado de elementos que hacen parte de algún tipo de ceremonia religiosa o un ritual, como lo son flores, frutas, el cuerpo acostado sobre una mesa. La imagen trata de perturbar la tranquilidad del espectador al tener el color rojo como color principal. Esta pintura hace referencia en particular a la época en la cual durante la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla (1953 – 1957) se llevó a cabo la matanza de estudiantes el 8 de junio de 1954 quienes estaban conmemorando en la Universidad Nacional el asesinato de Gonzalo Bravo, a manos de oficiales de la guardia presidencial en 1929. Según el diario *El Tiempo* de 1957, que reconstruyó los hechos, a esta conmemoración llegó la policía militar abriendo fuego contra los estudiantes dejando muerto a Uriel Gutiérrez y otros 11 estudiantes más que se dirigieron al palacio presidencial a protestar por la muerte del primero.

Doce personas murieron y cerca de cincuenta resultaron heridas aquel día. Lo que había comenzado como una protesta pacífica hacia el palacio presidencial en contra de la muerte de Uriel Gutiérrez terminó por convertirse en un baño de sangre. Todo fue caos y confusión. Solo se escucharon las ráfagas disparadas por los militares que habían llegado al lugar para acordonar la zona<sup>42</sup>.



Figura 3 Obregón, Alejandro. *Violencia* [óleo sobre tela, 155,5 x 187,55 cm]. Colección de Arte del Banco de la República. 1962

Obregón no pintó el cuadro *Violencia* a partir de un caso, sino su lectura de una serie de análisis muy serios sobre la magnitud de los acontecimientos que ensangrentaban a Colombia desde 1947. La pintura *Violencia* es una obra que responde a un conjunto de lienzos que Alejandro Obregón en los cuales protesta a conciencia contra la incivildad característica de una época que no ha concluido todavía<sup>43</sup>. Esta es una de las pinturas más reconocidas alrededor del tema de la violencia en Colombia donde se

42 Steven Navarrete Cardona, “60 años de una tragedia estudiantil”, *El Espectador*, 9 de junio 2014, [<https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/60-anos-de-una-tragedia-estudiantil-article-497368/>]

43 Álvaro Medina. “Violencia: Alejandro Obregón”. *Credencial Historia*, n.º111 (1999): <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111>

puede apreciar a una mujer que yace muerta en estado de embarazo; esta representación del cuerpo de la mujer se puede entender como un paisaje montañoso que además por los colores fríos que posee la imagen denotan la ausencia de vida. Esta mujer representa la tierra, la desigualdad, la pobreza y la violencia en la cual ha estado sumergido el país desde la guerra bipartidista, “con expresiva sobriedad, el cadáver de una mujer se funde al paisaje en esta tela, como si su brutal asesinato hiciera parte de nuestra geografía”<sup>44</sup>.

Marta Traba hace una interpretación muy eficaz del gestualismo en la pintura en Colombia de los años 50, mezclado con el arte abstracto y la pintura de acción. Este estilo sirvió para sacar el arte colombiano de la “incultura plástica” en la cual estaba sumergido, dotándolo de plena conciencia del arte moderno y en consecuencia darle sentido al oficio del artista. Uno de los exponentes de esta tendencia fue Obregón quien se destacó por “representar la realidad según las infracciones de un orden poético y las licencias de un orden gestual, Obregón utilizó admirablemente la libertad de forma y contenido que le facilitaba el arte moderno”<sup>45</sup>.

La década de los 50 fue el periodo más intenso de la Violencia política en Colombia, por las disputas entre Liberales, Conservadores y también por la lucha anti comunista del Estado, y estos partidos.

De lo anterior resultó el Frente Nacional como una forma de reducir la violencia y evitar que esta se extendiera por todo el territorio colombiano; entre tanto, la juventud del país con tendencias de izquierda buscaba hacer cambios estructurales como lo menciona Adriana Peña:

Los deseos de modernidad por parte del clero joven y en los integrantes de grupos rebeldes, demuestra claramente cómo la juventud de aquel entonces estaba dispuesta no solo a invertir el orden establecido por los grupos políticos tradicionales y la Iglesia, sino también a generar cambios de mentalidad que de alguna u otra manera reestructuraran la sociedad que había sido mutilada por la violencia de los años 50<sup>46</sup>.

---

44 Medina, “Violencia”

45 Traba, *Historia abierta*, 193

46 Adriana Peña, “Comprometidos y testimoniales: dos posturas artísticas en Colombia durante los años sesenta” (Tesis de pregrado, Pontificia Universidad Javeriana, 2010), 24.

Dentro de estos cambios también se encontraba el arte; desde los años 50 se empezó a ver un avance mucho más importante en la tendencia de la pintura moderna, como forma de resistencia a la represión que estaba experimentando el país, y que a su vez ayudó al arte a florecer como una forma de protesta. La pintura fue un desahogo que dejó visibilizó y concientizó al público sobre la coyuntura. Como lo expresa Felipe Cardona, “Sin trauma no hay oficio, detrás de toda iniciativa artística sería hay una historia marcada por la incertidumbre y el afán de enfrentar algún tipo de tiranía. No es gratuito que los artistas más contundentes se den en tiempos violentos”<sup>47</sup>.

Este tipo de expresión artística evoluciona en lo que se conoce como la Nueva Figuración que se desprende de la pintura figurativa y abstracta. Esta busca renovar la anterior tendencia aportándole protagonismo a la figura humana por medio del expresionismo. Es lo que se empieza a ver en la pintura colombiana para los años 60, respecto a los acontecimientos propios de la violencia bipartidista, frente a los cuales los artistas empezaron tomar distancia del orden establecido.

El nuevo arte figurativo que se desarrolló en Colombia en los años sesenta se convirtió en testigo de los acontecimientos de la modernidad. Se trata de un lenguaje en donde el tratamiento de la figura humana se da con un alto grado de distorsión, se expone la condición humana individual y colectiva, se rescata la figuración y se introduce una suerte de compromiso político<sup>48</sup>.

Esta nueva generación de artistas se destacó por romper con el orden que aún estaba impreso en las generaciones anteriores, las cuales a pesar de haber salido del canon establecido seguían pintando con la tradición del “hidalguismo”, como lo define Marta Traba. La nueva generación de artistas con diferencia de antecesores como Obregón y Gómez Jaramillo, quienes eran “oficialistas” y tuvieron de su lado a la prensa, los nuevos artistas de esta década no eran sumisos frente a las instituciones y su arte se basaba en mostrar la realidad que los rodeaba sin tapujos y sin embellecerla, “Ya no se trataban de las pinturas discretas, pero de denuncia de

---

47 Felipe Cardona, “Los colores del drama: la pintura colombiana en los tiempos de la dictadura”, *Revista Nova et Vetera* 3, n.º 29 (2017): <https://urosario.edu.co/static/revista-nova-et-vetera/Vol-3-Ed29>

48 Alejandra Cabezas, “La obra de Norman Mejía en los años sesenta: orígenes de la nueva figuración en Colombia” (Monografía de grado, Universidad de los Andes, 2018), 31

Obregón. Se trataba de pinturas revolucionarias, con títulos poéticos que se contradecían al encontrarse con los cuerpos destrozados y los colores trágicos de sus obras”<sup>49</sup>.

Fue una década crucial para que las artes. La pintura asume una postura crítica de denuncia, protesta y crítica al gobierno respecto del ambiente político. La década de los 60 se caracterizó por hacer arte comprometido y arte testimonial, dos formas de expresión que buscaban concientizar al espectador y manifestar las problemáticas sociales y políticas, como lo menciona Adriana Peña:

Se entiende como arte comprometido, toda expresión artística que, absorbiendo las características del presente, expone la realidad con el objetivo de denunciar a través de un estilo personal y auténtico. Por esto, el artista comprometido toma una posición política sin la necesidad de pertenecer a un grupo o movimiento político, y asume un deber social con el fin de proclamar su condición de representante del pueblo, porque considera que su obra concientiza al espectador. De igual manera, se concibió arte testimonial como un instrumento y una manifestación artística, que reconoce en el artista un testigo histórico cuyo objetivo es crear una obra con valores estéticos<sup>50</sup>.

Así como iba cambiando el ambiente sociopolítico del país, también cambiaba la manera en la que se desarrollaba la pintura. Para los años 70 el conflicto armado en Colombia se convirtió en una lucha revolucionaria, debido al establecimiento de guerrillas durante la década de los 60 y principios de los 70 como las FARC, el ELN o el M-19; estas fueron guerrillas revolucionarias influenciadas por la Revolución Cubana, esta situación hizo que el gobierno se enfrentará a un nuevo enemigo que ponía en riesgo su forma de asumir la democracia. El primero de estos grupos guerrilleros estaba conformado por campesinos liberales que habían sido víctimas de la época de La Violencia, se formaron además con ideologías comunistas. En cambio, las otras estaban formadas por cuadros urbanos y de clase media, sobre todo universitarios. Estas guerrillas no fueron solo un producto de la historia colombiana; surgen en el marco de las luchas de liberación latinoamericanas, alimentadas por la tensión EE.UU.-Unión Soviética de

---

49 Cabezas, “La obra de Norman Mejía”, 31

50 Peña, “Comprometidos y testimoniales”, 15

la Guerra Fría. Son una guerrilla comunista, de inspiración marxista-leninista”<sup>51</sup>.

La influencia revolucionaria no solo incidió a la creación de grupos insurgentes, sino que también a los artistas, estos simpatizaron con la idea de hacerle frente a las ideas imperialistas y a la represión de los gobiernos; de tal manera que los artistas resultaron muy controvertidos, ya que empezaron a dar mensajes mucho más directos en contra del gobierno y la situación general por la que estaba pasando el país.

## La cultura tolimense y la pintura

A modo de referencia también es necesario reconocer el trabajo de distintos artistas tolimenses que, aunque su enfoque no está en la pintura, le han aportado mucho a la cultura del departamento por medio de su arte. Algunos de estos artistas han dejado un legado importante como lo es Jairo Barragán Arias (Naide) quien por medio de sus caricaturas llegó a aparecer en el New York Times y a ganar el periodismo.

Este artista, por medio de la ironía y el humor, se convirtió, en palabras de Daniel Samper Pizano, en “uno de los más imaginativos humoristas gráficos que conociera Colombia en la segunda mitad del siglo 20”<sup>52</sup>.

También encontramos a Carlos Emilio Campos (Campitos), quien por medio del teatro ofreció comedias que, a través de la sátira política y social, definió una era en Colombia, marcando un antes y un después en el panorama cultural del país, ya que esta era una época marcada por la represión y la violencia y lo que buscaba Campos era proponer un performance diferente a lo tradicional que representara la realidad del país por medio de la comedia. Debido a esta situación se vio enfrentado a un exilio voluntario llevándolo a hacerse un nombre y marcar la historia por medio de su arte a países como Estados Unidos y Argentina.

51 Natalio Cosoy, “¿Por qué empezó y qué pasó en la guerra de más de 50 años que desangró a Colombia?”, BBC News Mundo, 24 de agosto, 2016. [https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37181413]

52 Carlos Pardo, Protagonistas del Tolima siglo XX. Las más importantes personalidades del Tolima desde 1900 hasta 1995 (Ibagué: Pijao Editores, 1995), 82

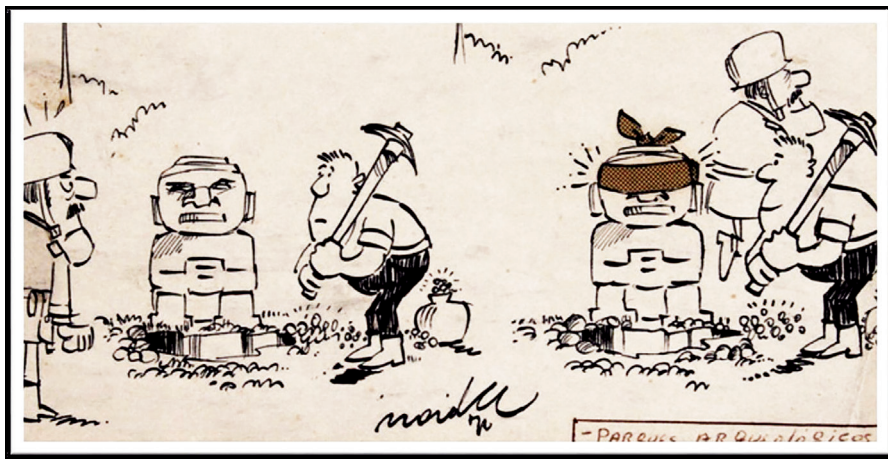


Figura 6 Barragán, Jairo. Parques Arqueológicos [Tinta sobre papel, 9 x 20 cm].  
Biblioteca Luis Ángel Arango, archivo Cabarico. 1970

Sus piezas teatrales, si bien es cierto se circunscribieron al ambiente local colombiano, tuvieron mordacidad sobre los asuntos públicos, particular interés por la crítica político-social más que una intención artística, y dramatizan, como las obras de Luis Enrique Osorio, conflictos entre los partidos tradicionales, muestran el tema de la violencia que azotaba al país, y se constituyen en documentos testimoniales de un período de nuestra historia<sup>53</sup>.

Ahora bien, el Tolima, es un departamento que destaca por su diversidad geográfica y cultural, desde las montañas del Parque Nacional Natural Los Nevados hasta los valles cálidos y fértiles del río Magdalena, el Tolima ofrece una gran variedad de paisajes que han influido profundamente en la vida

53 Carlos Pardo, *Protagonistas del Tolima siglo XX. Las más importantes personalidades del Tolima desde 1900 hasta 1995* (Ibagué: Pijao Editores, 1995), 158. La figura 7: está tomada del Estreno de Juan Tenorio Jaramillo...yo, parodia de la obra de José Zorrilla. Las escenas centrales se referían a los sucesos del 9 de abril: saqueos, incendios, etcétera. La figura 8 está tomada de la revista humorística y de sátira política "La Gata Golosa". Publicada por: Campitos y Hernando Vega Escobar.



Figura 7 "Campitos". Obra de teatro 194831

y en las manifestaciones culturales de sus habitantes. Esta región ha sido históricamente un crisol de culturas, donde se mezclan influencias indígenas, españolas y africanas, creando una identidad cultural rica y multifacética.



Figura 8 Caratula de revista "La Gata Golosa".  
Biblioteca Luis Ángel Arango. 1964

La cultura tolimense se expresa en una variedad de formas, siendo la música uno de los pilares más representativos, el bambuco y el sanjuanero son géneros musicales tradicionales que, junto con el Festival Folclórico Colombiano, celebrado anualmente en Ibagué, la capital del departamento, reflejan la importancia del folclor en la vida diaria de los tolimenses. Este festival no solo celebra la música, sino también la danza, los trajes típicos y las costumbres ancestrales, convirtiéndose en un espacio de preservación y difusión de la identidad cultural tolimense y son un reflejo de la historia y las tradiciones que han sido transmitidas de generación en generación

Sin embargo, más allá de estas manifestaciones culturales populares, el Tolima tiene una rica tradición en las artes visuales, particularmente en la pintura. La pintura en Tolima ha sido un medio para expresar su identidad cultural, así como para documentar y reflexionar sobre los eventos históricos que han marcado la vida de sus habitantes. Esta tradición pictórica ha evolucionado, absorbiendo influencias de corrientes artísticas nacionales e internacionales, manteniendo un fuerte anclaje en las realidades locales.

Los artistas tolimenses han sabido construir una identidad visual propia, que refleja tanto las bellezas naturales de la región como las complejidades de la vida social y política, desde las primeras expresiones de arte religioso durante la colonia hasta las propuestas más contemporáneas, la pintura en Tolima ha evolucionado de manera dinámica, adaptándose a los cambios históricos y sociales. Uno de los aspectos más destacados de la pintura tolimense es su capacidad para capturar la esencia de la vida cotidiana en la región. Los pintores han documentado con gran detalle las escenas rurales, las festividades tradicionales y los paisajes que definen a Tolima, en este sentido, la pintura ha funcionado como una forma de preservación de la memoria colectiva, permitiendo que las futuras generaciones puedan conectarse con sus raíces culturales.

Darío Ortiz Robledo (Ibagué,1968), es uno de los pintores más reconocidos del Tolima; su obra ha sido fundamental para la proyección de la pintura tolimense en el ámbito nacional e internacional. Ortiz ha desarrollado una carrera prolífica, caracterizada por una profunda exploración de temas relacionados con la identidad cultural, la historia y la modernidad. Su obra se distingue por un enfoque que mezcla elementos del arte clásico con una visión crítica del mundo contemporáneo.



Figura 4 Ortiz Robledo, Darío. La colombiana [óleo sobre lienzo, 160 x 190 cm].  
Duque Arano Galería. 2019

En la serie “Paisajes del Tolima”, Ortiz Robledo utiliza una paleta de colores vibrantes para representar la diversidad geográfica y la belleza natural de la región, desde los majestuosos nevados hasta los fértiles valles del Magdalena, y cuestiona el impacto del desarrollo y la modernidad en estos paisajes. Según Álvaro Medina, “la obra de Ortiz Robledo es un testimonio visual de la transformación cultural en el Tolima, reflejando tanto las continuidades como las rupturas en la historia de la región”<sup>54</sup>.

Otro pintor tolimense que ha dejado una huella significativa es Efraín Contreras (Honda, Tolima, 1950). Contreras ha dedicado gran parte de su carrera a representar la vida rural en la región. Sus pinturas se caracterizan

54 Álvaro Medina. Historia del Arte en Colombia (Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995), 245

por una afinada atención a los detalles, retratando escenas de la vida cotidiana campesina con un realismo que evoca momentos del ciclo agrícola y las fiestas locales, en su belleza y dureza, mostrando la conexión profunda entre los habitantes de Tolima y su entorno natural.

El trabajo de Contreras no solo es una celebración de la cultura campesina, sino también una reflexión sobre los desafíos que enfrentan las comunidades rurales en Tolima, las pinturas de Contreras documentan la resiliencia de estos pueblos frente a las dificultades económicas, las inclemencias del clima y, en muchos casos, la violencia. Como señala Carlos Valencia, “las pinturas de Contreras son más que meros paisajes; son crónicas visuales que narran la vida y las luchas de las comunidades rurales en el Tolima”<sup>55</sup>.

Las obras de Ortiz Robledo y Contreras reflejan una profunda conexión con la región y sus gentes, sin embargo, también muestran cómo los artistas tolimenses han sabido adaptar su arte a las realidades cambiantes, integrando nuevas influencias y perspectivas, pero siempre manteniendo un firme anclaje en su identidad cultural.



Figura 5 Ortiz Robledo, Darío. Kiwi'k [óleo sobre lienzo, 130 x 160 cm]. Duque Arano Galería. 2024

55 Carlos Valencia. El Arte de la Violencia en Colombia (Bogotá: Editorial ABC, 2000), 112

## Historia y violencia en la pintura tolimense

La historia de Tolima, al igual que la de muchas regiones de Colombia, está marcada por episodios de conflicto y violencia, siendo “La Violencia” (1948-1962) uno de los periodos más oscuros en la memoria colectiva del país. Este conflicto, que surgió como resultado de tensiones políticas y sociales entre liberales y conservadores, tuvo un impacto devastador en Tolima, donde las luchas armadas y las masacres dejaron una profunda cicatriz en la sociedad, en este contexto, la pintura tolimense se convirtió en un medio esencial para documentar y reflexionar sobre los horrores vividos durante este periodo.

La representación de la violencia en la pintura tolimense no solo captura la brutalidad de los enfrentamientos, sino que también se convierte en un testimonio de la resiliencia y la capacidad de resistencia de su gente. En un panorama general del país, donde el arte ha sido utilizado como una herramienta para procesar el trauma y mantener viva la memoria histórica, la pintura tolimense destaca por su enfoque en la vida cotidiana y las tradiciones locales, presentando una visión íntima y profundamente enraizada de los efectos de la violencia. Así, la tradición pictórica en Tolima no solo preserva la belleza y la identidad cultural de la región, sino que también confronta los desafíos históricos, ofreciendo una reflexión crítica y necesaria sobre el pasado violento de Colombia.

Un gran exponente Tolimense sobre este tema es Carlos Granada Arango, cuya obra ha trascendido tanto en el ámbito regional como nacional, su arte se caracteriza por una profunda conexión con las raíces culturales de su tierra, capturando en sus pinturas la esencia y la identidad de la región, además de ser un cronista visual de la cultura tolimense, ha explorado profundamente los temas de la violencia en Colombia a través de su obra. Sus pinturas no sólo capturan la belleza de los paisajes y tradiciones de su tierra natal, sino que también abordan de manera crítica y emotiva las heridas dejadas por los conflictos armados que han marcado la historia del país.

Granada Arango utiliza su arte como una herramienta para denunciar la violencia y para recordar a las víctimas, sus lienzos, cargados de simbolismo y dolor, relatan historias de desarraigo, sufrimiento y resistencia. A través de una expresión artística que mezcla el realismo con el

expresionismo, sus obras sobre la violencia en Colombia reflejan tanto la desolación como la esperanza, invitando al espectador a reflexionar sobre las complejas realidades sociales que han afectado al país, de este modo, Carlos Granada Arango se posiciona como un artista comprometido con la memoria histórica colombiana.

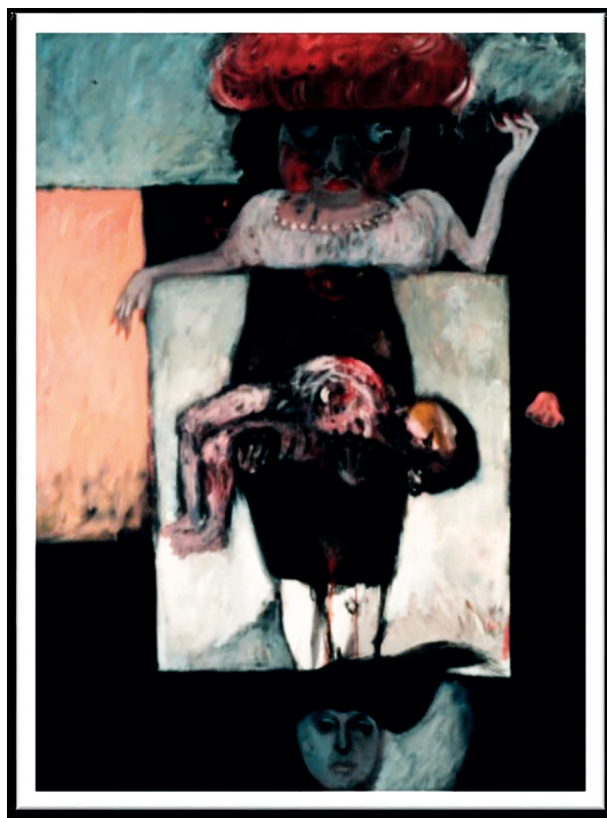


Figura 9 Granada Arango, Carlos. Angustia [óleo sobre tela, 200 x 150 cm].  
Banco de la República, Bogotá 1970

Un ejemplo de ellos es su obra Angustia lo que se observa son 3 mujeres distintas formando un solo cuerpo que carga a un niño muerto en sus brazos, al igual que en pinturas pasadas los colores oscuros y el rojo son los más presentes mostrando cómo la violencia desangra al país y lo deja sin vida o esperanza alguna. Al hacer uso de 3 mujeres distintas puede dar al espectador una idea de cómo el conflicto armado afecta a los diferentes

contextos sociales. Según Malgón-Kurka (2008), la mujer de la parte superior representa las clases sociales altas y la indiferencia de estas por la violencia en la que está envuelta el país, mientras la mujer del medio que carga el niño muerto, está sin cabeza insinuando que fue decapitada y su cabeza es la tercera parte de la obra, dejando un reflejo así del dolor y sufrimiento que vive la mayor parte del país a raíz de la violencia.



Figura 10 Granada Arango, Carlos. Serie El color de la vida - El color de la muerte [óleo sobre tela, 150 x 200 cm]. Banco de la República, Bogotá 1975

En el artículo de Darío Ruiz Gómez “El color de la vida, el color de la muerte”, publicado en un folleto editado por el Museo de Arte Moderno de Bogotá con motivo de la exposición homónima del pintor Carlos Granada en mayo de 1976, hace un análisis crítico de la complicada recepción que tuvo su obra pictórica en el ámbito nacional, donde su

producción era calificada como inmoral, inapropiada y obscena. Lo que hace Ruiz Gómez dentro de este artículo es destacar la obra de Granada por su capacidad para “incomodar”, desafiar y exponer los miedos de una sociedad conservadora. La violencia como manifestación visual de la historia colombiana, refleja la represión y opresión económica que Granada experimentó como ciudadano, artista y ser humano. Es una crítica a la censura social sobre su obra, a la incapacidad de la sociedad para verse a sí misma en algo que había etiquetado como “maldito”<sup>56</sup>.

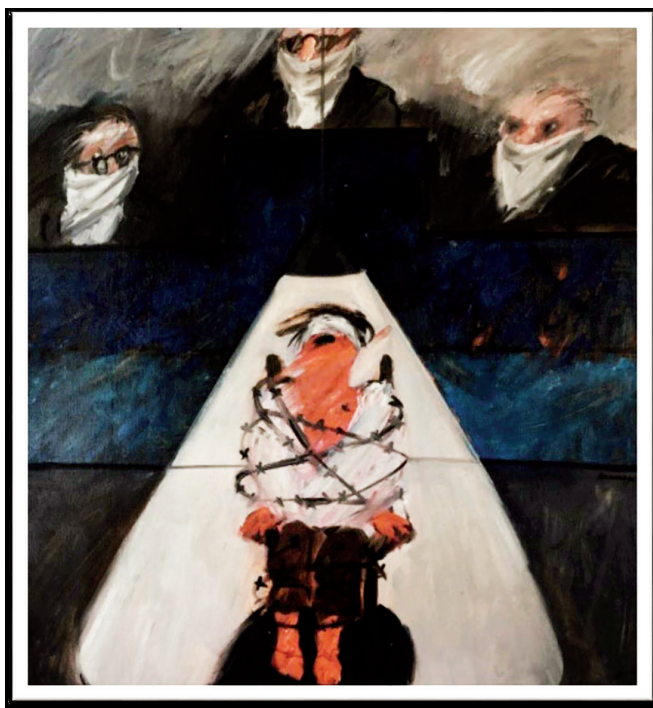


Figura 11 Granada Arango, Carlos. Serie El color de la vida - El color de la muerte [óleo sobre tela]. Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1975

Es indiscutible entonces, el afán de Granada por mostrar mediante sus obras su pensamiento antisistema, y su molestia hacia cualquier forma de autoridad y/o represión, ya que él quería reconocer y acoger su libertad y la libertad de la sociedad colombiana que había estado sumida en una

56 Darío Ruiz Gómez. El color de la vida, el color de la muerte, Bogotá: Museo Arte Moderno de Bogotá, 1976

larga época de violencia, represión social. Dentro de sus obras muestra su compromiso por denunciar y alzar la voz frente a las injusticias sociales, no solo con lo referente a la violencia, sino que sus obras son reflejan sus ideales de manera muy clara al enfrentar todo aquello que la sociedad a denominado como “tabú”, por ello sus obras están llenas de todo aquello que se ve como inmoral, inapropiado y obsceno, esto lo hace con el fin de hacer una dura crítica a la hipocresía que rodea los distintos aspectos de la sociedad.

El legado de la pintura tolimense, en particular a través de la obra de Carlos Granada Arango, nos ofrece una profunda meditación sobre la historia violenta de Colombia y su impacto en la sociedad. Granada Arango, con su estilo inconfundible y su compromiso con la verdad, nos obliga a confrontar las realidades más oscuras de nuestra historia, mostrando cómo el arte puede ser un espejo incómodo pero necesario para una sociedad

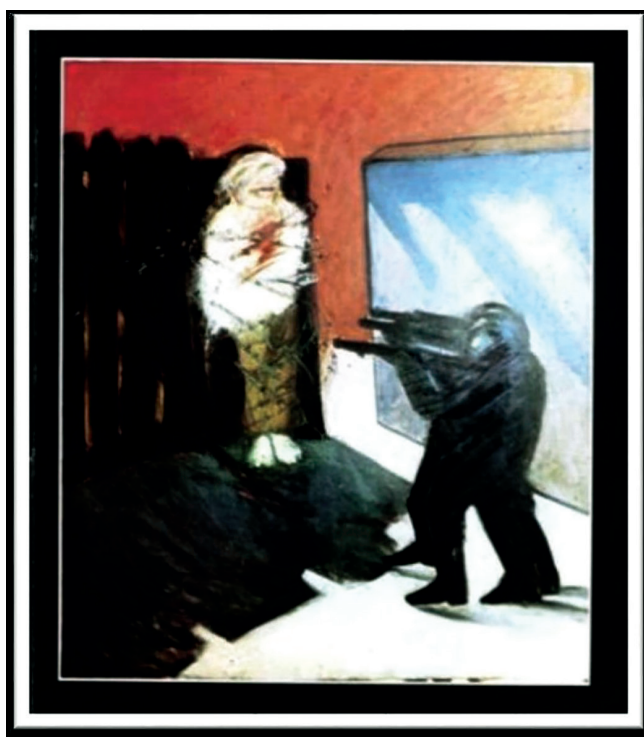


Figura 12 Granada Arango, Carlos. Serie El color de la vida - El color de la muerte [óleo sobre tela]. Museo de Arte Moderno de Bogotá. 1975

que lucha por reconciliarse con su pasado. Su trabajo no solo preserva la memoria de los horrores vividos, sino que también desafía las normas establecidas, criticando la hipocresía y las injusticias que aún persisten. De esta manera, la pintura tolimense, lejos de ser solo una representación de la belleza y la cultura regional, se convierte en un vehículo poderoso para la reflexión y la resistencia frente a la violencia y la opresión.

## Conclusión

La pintura tolimense, ha desempeñado un papel crucial en la documentación y reflexión sobre la historia de Colombia, en particular, de la Violencia y las violencias que han marcado su pasado reciente. Ha capturado la esencia de la vida en el Tolima, y ofrece una visión crítica y profunda de los eventos que han moldeado la realidad colombiana.

El legado de artistas como Carlos Granada Arango es un testimonio del poder de la pintura como crónica de la historia, en tanto representa los paisajes y la vida cotidiana de su tierra natal, las tragedias y desafíos de la violencia. Granada Arango, ha logrado representar la complejidad de la violencia en Colombia, sus efectos en las víctimas directas, y en la estructura social y cultural de comunidades enteras.

El Bogotazo de 1948, un evento crucial en la historia de Colombia, desencadenó un periodo de violencia conocido como “La Violencia”; también dejó una huella imborrable en la memoria colectiva del país. Es un periodo de turbulencia representado en las obras de numerosos artistas colombianos, que procesan y expresan el dolor, la incertidumbre y la desesperanza. En el Tolima, estas obras exploran la intersección entre la historia nacional y la experiencia local, ofreciendo así una visión singular de la cultura tolimense.

Las pinturas de Granada Arango, cargadas de simbolismo y emoción, capturan la devastación de la violencia, y evocan la resistencia y resiliencia de las comunidades que la han sufrido. Su obra refleja la capacidad del arte para hacer memoria y documentar la historia, para ofrecer un espacio de reflexión crítica. Es una fuente histórica invaluable, para preservar la memoria colectiva, entender y cuestionar el pasado.

La pintura tolimense se ha desarrollado en constante interacción con las influencias externas, sin perder su fuerte anclaje en las realidades locales. Artistas como Darío Ortiz Robledo y Efraín Contreras han proyectado esta tradición pictórica más allá de las fronteras regionales. Ortiz Robledo, con su serie “Paisajes del Tolima”, celebra la riqueza natural de la región mientras cuestiona el impacto de la modernidad en sus paisajes. Contreras, por su parte, documenta la vida rural con un realismo que evoca tanto la belleza como la dureza de la existencia campesina, destacando la resiliencia de las comunidades rurales frente a los desafíos económicos, climáticos y sociales.

La contribución de artistas como Jairo Barragán Arias (Naide) y Carlos Emilio Campos (Campitos), enriquecieron la cultura tolimense a través de la ironía, el humor y la crítica social a través de otros géneros.

La tradición pictórica tolimense es una invitación a las futuras generaciones para comprender y cuestionar su pasado, en un esfuerzo por construir un futuro más justo y pacífico.

### **Nota al margen**

Para profundizar los artículos de Darío Ortiz Robledo y Sara Cortés Prieto, hemos aprovechado la exposición del pintor tolimense Armando Martínez Berrio en la sala Darío Jiménez de la Universidad del Tolima, para hacerle una entrevista que aparece en la sección de reseñas.

## Bibliografía

- Álvarez, Álvaro. "Violencia: Alejandro Obregón." *Credencial Historia* n.º 111 (1999). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111>.
- Álvarez, Álvaro. *Historia del Arte en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995, 245.
- Badawi, Halim. *Historia urgente del arte en Colombia, dos siglos de arte en el país*. Bogotá : Planeta , 2019.
- BBC News Mundo. Bogotá, 2016
- Berger, John, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis. *Modos de ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2016.
- Cardona, Felipe. "Los colores del drama: la pintura colombiana en los tiempos de la dictadura." *Revista Nova et Vetera* 3, n.º 29 (2017). <https://urosario.edu.co/static/revista-nova-et-vetera/Vol-3-Ed29/>.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2011, 101.
- Didi-Huberman, Georges. "De semejanza a semejanza." *Instantes y azares escrituras nietzscheanas* n.º 11 (2012): 309 <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4416321>.
- La Fuente Ferrari, Enrique. "Prólogo" a *Estudios sobre iconología*, coordinado por Erwin Panofsky, 7-31. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Laverde, María Cristina. "Una pintora proscrita." En *Así hablan los artistas*, coordinado por María Cristina Laverde y Álvaro Rojas de la Espriella. Bogotá: Universidad Central, 1986, 85.
- Létourneau, Jocelyn. *La caja de herramientas del joven investigador*. Medellín: La Carreta Editores E.U., 2009, 101.
- Malgón-Kurka, Margarita. "Dos lenguajes contrastantes en el arte colombiano: nueva figuración e indexicalidad, en el contexto de la problemática sociopolítica de las décadas de 1960 y 1980." *Revista de Estudios Sociales*, n.º 31 (2008): 16- 33. <https://doi.org/10.7440/res31.2008.01>
- Medina, Álvaro. "Violencia: Alejandro Obregón." *Credencial Historia* n.º 111 (1999). <https://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-111>.
- Medina, Álvaro. *Historia del Arte en Colombia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 1995, 245.
- Panofsky, Erwin. *El significado de las artes visuales*. Madrid: Alianza Forma, 1979, 168.
- Pardo, Carlos. *Protagonistas del Tolima siglo XX. Las más importantes personalidades del Tolima desde 1900 hasta 1995*. Ibagué: Pijao Editores, 1995, 82.
- Ruiz Gómez, Darío. *El color de la vida, el color de la muerte*. Bogotá: Museo Arte Moderno de Bogotá, 1976.

- Schuster, Sven. "Arte y violencia: la obra de Débora Arango como lugar de memoria." *Revista de estudios colombianos* 37 (2011): [páginas específicas si están disponibles]. [https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC\\_37-38\\_SvenSchuster.pdf](https://colombianistas.org/wp-content/themes/pleasant/REC/REC%2037-38/Ensayos/7.REC_37-38_SvenSchuster.pdf).
- Steven Navarrete Cardona. "60 años de una tragedia estudiantil." *El Espectador*, 9 de junio de 2014. <https://www.elespectador.com/colombia/mas-regiones/60-anos-de-una-tragedia-estudiantil-article-497368/>.
- Traba, Marta. *Historia abierta*. [Editorial no proporcionada], 193.
- Valencia, Carlos. *El Arte de la Violencia en Colombia*. Bogotá: Editorial ABC, 2000, 112



# Historicidad de los festejos de San Juan y San Pedro en el Tolima (Desde la época virreinal hasta la institucionalización de las fiestas)

Por: **Leonardo Ángel**<sup>57</sup>

Miembro Correspondiente Academia de Historia del Tolima.

## Abstract

The purpose of this article is to approach the chronological historical development of one of the oldest festivals in our country: San Juan and San Pedro. The use of primary sources, oral tradition stories and Dr. Bernardo Tovar Zambrano's historiographic studies are key and elemental to understand, in part, the origin of our Tolima idiosyncrasy. With the arrival of Hispanic traditions to the New World and the rites of the pre-Hispanic native peoples, multiple folkloric manifestations developed, building the cultural knowledge of the territory over the centuries.

## Resumen

El presente artículo tiene como objeto acercarnos al desarrollo histórico cronológico de una de las fiestas más antiguas de nuestro país: el San Juan y el San Pedro. El uso de fuentes primarias, relatos orales y los estudios historiográficos de la obra del doctor Bernardo Tovar Zambrano, son claves y elementales para comprender, en parte, el origen de nuestra idiosincrasia tolimense. Con la llegada de las tradiciones hispánicas al Nuevo Mundo y los ritos de los pueblos originarios prehispánicos, se desarrollaron múltiples manifestaciones folclóricas, construyendo con el paso de los siglos los saberes culturales del territorio.

**Palabras claves:** tradición, idiosincrasia, transculturación y patrimonio.

...Es cuando llega el San Juan y la alegría de San Pedro,  
se olvidan todas las penas, con los sin sabores y sus desengaños  
y entre noches de alegría, todo el Tolima permanece en pie...

---

<sup>57</sup> Historiador y Gestor Patrimonial, U. del Magdalena. Miembro de las Academias de Historia del Huila, Tolima y Cundinamarca. Docente de área de ciencias sociales, Colegio Santo Domingo Billingüe.

## Introducción

El mundo de las fiestas en Colombia es amplio, diverso y complejo, toda una amalgama de expresiones multiculturales que responden a contextos históricos y antropológicos en determinados territorios. Según el doctor Marcos González Pérez, en Colombia existen o se escenifican cada año alrededor de 4.030 fiestas de diversa tipología<sup>58</sup> (religiosas, de Nación, carnavales, etc.), cada una originada, construida y transformada desde el elemento de la identidad regional.

El territorio que hoy comprende el departamento del Tolima fue testigo del desarrollo de su idiosincrasia entorno a las fiestas de San Juan y San Pedro a través de los siglos, pero que varía internamente de acuerdo al aspecto geográfico de su misma región. La formación de su identidad solo es comprensible desde el proceso de transculturación<sup>59</sup> acaecido durante la época de la Conquista y, posteriormente, en el periodo Virreinal, de modo que, para el infortunio de los investigadores, las fuentes primarias hasta ahora encontradas son limitadas, dificultando obtener una visión amplia y profunda sobre el tema, por lo que aún queda en el éter innumerables inquietudes entorno a las cosmogonías y panteones divinos del valle del Alto Magdalena, etc.

Por ende, la presente síntesis u objeto a estudiar tiene cuatro parámetros, que nos orientarán a delimitar la lectura, a saber:

1. Un límite geográfico.
2. Un límite temporal.
3. Despejamiento del hecho histórico frente a falsos históricos.
4. Una sencilla reflexión historiográfica siguiendo un posible tiempo cronológico de las fuentes con base a las investigaciones ya abordadas por el doctor Bernardo Tovar Zambrano.
5. Debo dejar claro que en este escrito no trataremos a profundidad los elementos que enarbolan o configuran las dinámicas de las fiestas de San Juan y San Pedro, limitándonos a solo mencionarlos.

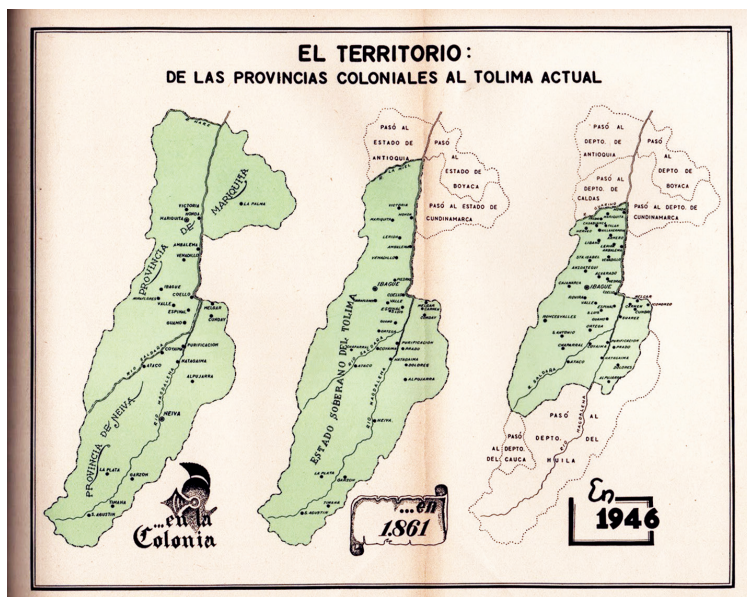
---

58 González Pérez, M. (2019). Las desviaciones de una fiesta de nación: el 7 de agosto en Colombia. XIX Congreso Colombiano de Historia. Armenia

59 Ver concepto en: <https://dle.rae.es/transculturaci%C3%B3n>

## De Provincia a Estado y luego a Departamento

Hablar del territorio del actual departamento del Tolima es primero reconocer que aquel no ha sido el mismo desde el inicio de la empresa de la Conquista. Su geografía y cartografía ha sido transformada por los devenires de la estructuración política – administrativa de quienes han regido el poder en el territorio.



Es por ello que iniciaremos nuestro objeto de estudio ubicándonos en la entidad territorial que se conoció como Provincia de Mariquita a partir de 1551, que abarcaba desde el sur por el río Saldaña, subiendo por el río Magdalena hacia la fracción occidental de Cundinamarca y parte del actual departamento de Caldas. Esta división territorial que rigió en el Virreinato duraría hasta la primera mitad del siglo XIX, en la que la Provincia de Mariquita es anexada a Cundinamarca en 1857 hasta que aquella es erigida junto a la Provincia de Neiva en lo que se conoció como el Estado Soberano del Tolima a partir del 12 de abril de 1861. Posteriormente, con el fin de los Estados Unidos de Colombia, a partir de 1886, el Estado Soberano del Tolima pasa a ser departamento del Tolima y vuelve a ser fraccionado en

1905 para dar inicio al departamento del Huila, cuyos límites geográficos de ambos vuelven a cambiar, muy distintos a como inició siendo Provincia.

Ahora bien, es general decir o escuchar que las fiestas de San Juan y San Pedro son identidad del departamento del Tolima, no obstante, hay que aclarar que no en todo el Tolima tiene el arraigo de dicha festividad, pues el San Juan y el San Pedro no se celebra con el mismo jolgorio en aquellos municipios de climas fríos como se festeja en aquellos de tierra caliente o las costumbres son disímiles entre aquellos pueblos calentanos ubicados a lo largo del río Magdalena y los que están entre la cordillera Central. Así tenemos la claridad que nuestras fiestas sampedrinas tienen mayor arraigo en lo que siglos atrás se conocía como los *Llanos de San Juan*. Incluso me atrevería a discernir si la fiesta en Ibagué tiene el mismo arraigo tradicional e inmemorial como los hay en los poblados del Valle del Magdalena, dícese de: Natagaima, Chaparral, Flandes, Coyaima, Guamo, Purificación, Saldaña, Alpujarra, El Espinal, Ataco, entre otros.

En ese orden de ideas, el objeto de estudio no puede ser en todo el Tolima por las razones anteriormente expuestas, sino en aquellos territorios cálidos, en los que el proceso de transculturación desarrollado en el mestizaje, se llevó a cabo para formar, en parte, la idiosincrasia del hoy pueblo tolimense.

## **Desde la Conquista hasta la institucionalización de las Fiestas**

Este es otro punto que debe quedar claro y ser concreto: la reflexión cronológica tiene como punto de partida desde la llegada de los españoles hasta la primera mitad del siglo XX, momento en el cual se oficializan las celebraciones (limitándose aquella, incluso solo a Ibagué) en lo que se conoce hoy en día como el *Reinado Nacional del Folclor*, lo que el profesor Bernardo Tovar señala como la regionalización de las fiestas, a finales del decenio de los cincuenta. Prácticamente estamos indicando cuatro siglos de proceso histórico de las fiestas de San Juan y San Pedro a lo largo del valle del río Magdalena. Por ende, en este escrito no nos ocuparemos en hacer un rastreo arqueológico erudito de la festividad desde la aparición, expansión y consolidación del cristianismo (siglos I al IV), pasando luego por la cristianización de las festividades paganas (siglos V al VIII) cuyos

fundamentos cosmogónicos giraban a los solsticios de verano e invierno en los pueblos del hemisferio norte y su posterior sincretismo con el santoral del catolicismo<sup>60</sup>.

### La historicidad de nuestras fiestas vs. los falsos históricos

Es evidente que muchos elementos que conforman nuestra historia nacional, regional y local está entretejida por los relatos o fuentes orales, alimentados por la imaginación, la ficción y cierta fantasía que, a la hora de contrastar con fuentes primarias o de archivo, dista mucho del hecho histórico en sí. Es por ello que es necesario aclarar ciertos aspectos históricos, que lamentablemente algunos medios de comunicación o divulgadores de la historia siguen equívocamente difundiendo, sin consultar fuentes o análisis historiográficos actualizados.

Un claro ejemplo reciente de ello, es la desatinada información histórica realizada por la señora Diana Uribe a través de un podcast, publicado el 5 de abril del 2021, titulado *Un viaje por el Tolima grande*, en el que es necesario subrayar algunos puntos imprecisos, a saber:



1.º en el minuto 14:48 la señora Uribe afirma: «tomamos la celebración de los pueblos originarios con el contenido cristiano y montamos una

60 Para una adecuada profundización y especialización del objeto de estudio, se recomienda la obra del profesor Bernardo Tovar Zambrano, quien despeja inquietudes o las carencias de este texto.

fiesta...», con respecto a este punto no puede informarse a la ligera, así tan fácil. El proceso de sincretismo religioso entre lo indígena e hispano fue largo, abarcando un proceso de aproximadamente tres siglos, no se dio de la noche a la mañana. Puntualmente, en la región del Alto Magdalena el desarrollo de la expresión religiosa por parte de los indígenas en torno a la fiesta de San Juan, tenía un trasfondo de triquiñuela hacia la Iglesia de modo que, hasta mediados del siglo XVIII había una costumbre particular, a continuación, cito:

Vino a Natagaima un cura nuevo, y el primer año observó que cada mes hacían los indios fiesta a San Juan Bautista, y después a la tarde se hacía procesión, y sacaban en ella en unas andas al santo, que era de cuerpo entero, y lo paseaban por todo el pueblo. Tenía pues este cura a un indio sacristán, que era muy bueno. Preguntóle un día el cura por qué los indios de toda aquella provincia eran tan devotos sólo de San Juan y no de los otros santos que tenían también en la iglesia. El indio le respondió: Padre, tú no lo entiendes; ellos no hacen la fiesta a San Juan Bautista, sino a otro santo que tienen escondido dentro del cuerpo de San Juan Bautista. Envía un día a toda la gente a trabajar al monte, y nos quedaremos aquí los dos solos, y yo te lo enseñaré. Proporcionó el cura la ocasión, y ya que se hallaron los dos solos en el pueblo, fueron a la iglesia, y el indio bajó al santo de su capilla, y sacándole una estaquilla que tenía disimulada, sacó medio cuerpo arriba medio cuerpo del santo, y en una concavidad que dentro tenía halló que tenía un ídolo escondido, y díjole el indio: A este otro santo es el que veneran y hacen las fiestas los indios [...]. Maravillas de la Naturaleza, tomo II, cap. 5.º Fray Juan de Santa Gertrudis, 1756.

2.º en el minuto 15:30 y ss, Diana Uribe comienza a hacer referencia sobre el *Tolima Grande* como región, específicamente estaríamos haciendo mención del Estado Soberano del Tolima (1861-1886), dando a entender o infiriendo que la festividad tiene su origen desde ese momento, lo que omitiría y restaría relevancia a aproximadamente dos a tres siglos atrás de historia y gestación de la idiosincrasia tolimense alrededor de la fiesta de San Juan y San Pedro en las provincias de Neiva y Mariquita, al respecto cito:

No siendo decorosa a los clérigos la arriesgada diversión de correr públicamente dentro ni fuera del pueblo, caballos en los días de San Juan, San Pedro, mandamos al cura no se mezcle en ellas... Ilmo. Ángel Valverde y Bustamante, 1751.

En varias fiestas del año, como son San Juan, San Pedro, y otros Santos, con quienes tienen especial devoción en esta Provincia, se experimenta que los que representan mayor devoción hacen en sus casas altares para su celebración, de esto resultan que forman fandangos y otros divertimentos... Pbro. Isidro Palencia, 1755.

El mulero quería ir a su casa, no solo para remudar algunas mulas que flaqueaban, sino también para que parásemos por la fiesta de San Juan, que las celebraban con toros y caballos [...] hacen muchos altares en las calles; se previenen mucha comida y botijas de chicha; con los toros y caballos se comenten muchos absurdos. Allí estuve 3 días... Maravillas de la Naturaleza, tomo I, cap. 4.º Fray Juan de Santa Gertrudis, 1756.

Ahora bien, según el profesor e historiador Bernardo Tovar Zambrano en su obra «Diversión, Devoción y Deseo, Historia de las Fiestas de San Juan», explica que durante el Virreinato era de estricta observancia la festividad de ambos santos, por lo que se celebraba no solo en la Provincia de Mariquita, sino también en la de Neiva, Popayán, Santa Fe de Antioquia, Cartagena de Indias, Tunja, Pamplona, Santafé, etc. por lo que la transculturación entre las raíces hispanas e indígenas se entrelazaron poco a poco, perdurando solo en aquella primera y segunda hasta formar el legado patrimonial fiestero que hoy conocemos. A continuación, cito entorno a la fiesta en Bogotá:

*Las fiestas de San Juan y de San Pedro hacían parte de las festividades religiosas que la Iglesia, desde los primeros tiempos coloniales, había determinado como de obligatoria observancia [...]. Las características con las cuales se empezó a celebrar la fiesta de San Juan en Santafé de Bogotá y que habría de acompañarla durante varios siglos hacían referencia, entre otros aspectos, a las diversiones relacionadas con los caballos y las corridas.*

*La celebración santafereña del San Juan con cabalgatas y corridas de toros (San Victorino, Egipto, San Diego, Chapinero), paralelo a ellas, también era costumbre de hacer en las casas altares de San Juan Bautista, frente a los cuales la gente bailaba: «y en la pieza donde se ponía el altar para dar culto al santo, hacían por la noche bailes, que en el lenguaje vulgar llaman ‘chirriaderas’ (pelea de gallos)».*

*La población se reunía en las casas, en las estancias, y en las ventas para «descabezar gallos, comer bien, beber mucha chicha y bailar» (la comida festiva*

consistía en «patas de puerco, sobrebarriga asada, cabezas de cordero, hígado sancochado, papas guiadas con cebolla, ají y tomate, chunchullo y otros allegados»). La concurrencia era especialmente numerosa en la Calle de la Carrera donde en el día, en medio de constantes gritos de la gente, los caballeros de la alta sociedad apostaban carreras de caballos.



Baile de campesinos (sabana de Bogotá). Torres Méndez, Ramón Aguatinta. 26 x 33 cm, color

En 1880 se decía que la fiesta de San Pedro se había celebrado «con numerosísima concurrencia en todos los paseos y varias corridas» (periódico El Pasatiempo); En 1887 el periódico El Telegrama informaba que la fiesta de San Pedro había estado muy bulliciosa, sobre todo en los alrededores de la ciudad, y «especialmente en Chapinero en donde hubo muchas comidas, ventas sobre el prado. Vimos muchas amazonas y caballeros en alegres cabalgatas que recorrían las calles de la ciudad...»

Así pues, la fiesta de San Juan constituía una celebración a la cual se dedicaba con entusiasmo la población de Santafé, que durante la época de la Colonia esta festividad estuvo en auge en la capital del Virreinato de La Nueva Granada;

celebración tan notoria que se prolongaría durante la mayor parte del siglo XIX y fue perdiéndose a finales de la centuria.

Tovar Zambrano, B. (2010). *Diversión, devoción y deseo: historia de las Fiestas de San Juan*. La Carreta Editores.

Con aquello concluimos también que, nadie o ningún territorio se puede atribuir el ser el lugar de origen o nacimiento de las fiestas de San Juan y San Pedro, ni en Neiva, ni en La Plata, ni en Natagaima ni mucho menos en El Espinal, pues la celebración religiosa se festejaba a la par en todos los territorios de la monarquía hispánica.

En el minuto 24:54 menciona que el sanjuanero es un baile, reduciendo la melodía solo a ello: un baile. No, el *Sanjuanero Huilense* no es solo una danza que se expresa a través de una coreografía, el baile se originó tres o cuatro decenios posteriores a la creación de las magistrales notas, incluso el baile surgió como un añadido que enaltecería la melodía, dándole su carácter comercial a nivel nacional y que, para el infortunio del folclore, se estilizaría al punto de estar actualmente perdiendo su esencia original, quizá por responder a las tendencias del mundo contemporáneo (perspectiva filosófica de la cultura).

En el minuto 25:49 dice que hay un *Sanjuanero Huilense* y un *Sanjuanero Tolimense*, y en este punto hay que señalar algo indispensable: el *Sanjuanero Huilense* (llamado primero *Joropo Huilense* por Anselmo Durán Plazas en 1936), fue el **primero en su género** y el **padre** de los demás temas sanjuaneros que surgirían en los años siguientes y se basarían en su composición rítmica como: *El Contrabandista* de Cantalicio Rojas, *Matachín* de Aurora Arbeláez de Navarro, *El Barcino* de Jorge Villamil, *El Sanjuanero Tolimense* de José I. Camacho, entre muchos otros. Tal es la relevancia de estas piezas musicales que, al beber o tener como fuentes el bambuco, la rajaleña y el bambuco fiestero, son las joyas melódicas folclóricas destacadas durante el mes de junio.

En el minuto 30:33 y ss, comienza a hablar de alboradas tanto en Neiva (15 de junio ¿?) como en Ibagué (21 de junio), la razón de la primera es porque nace el departamento del Huila, cuestión que no se explica de dónde saca tal información, añadiendo aún más que para ese día los neivanos hacen procesión de San Juan (con la imagen del santo en andas) por

la ciudad ¿? Pues bien, a saber, que evidentemente el día 15 de junio los huilenses celebran el inicio de vida administrativa del departamento, más no hacen alboradas ese día, y si la hay no tiene correlación alguna con la fiesta de San Juan y de San Pedro. Según las programaciones de ambos festivales folclóricos, desde hace más de cincuenta años, se realizan alboradas para indicar la fecha festiva del 24 de junio y el 29 de junio, desde las cinco de la mañana con bandas y pólvora y, si profundizamos en la historia del jolgorio que se vivía en esos días, desde muchos decenios atrás las personas asistían a misa solemne en la mañana con procesión del santo en andas, se bañaban en las orillas de los ríos o quebradas (pa San Juan), como bien detalla el profesor Tovar Zambrano:

Desde la víspera se oían los gritos con «voz aguardentosa» de «¡iiii San Pedro!» e «¡iiii San Juan!» ... En la madrugada del día de San Juan la gente practicaba el rito de lavar la imagen del santo en algún pozo o quebrada. Durante el día la fiesta se tornaba muy ruidosa y alegre. En toda venta de las afueras de las poblaciones se levantaba el aparato para descabezar los gallos, acompañada la diversión con barriles de chicha, damajuanas de aguardiente, «destemplados tiples», y «zumbido monótono de un tambor ronco, de panderetas y chuchos desapacibles».

Tovar Zambrano, B. (2010). Diversión, devoción y deseo: historia de las Fiestas de San Juan. La Carreta Editores.

Pero nada de lo anterior tiene que ver con la celebración del inicio de la vida administrativa del departamento del Huila, el 15 de junio de 1905 o para la ciudad de Ibagué supuestamente los 21 de junio.

Por otro lado, algunos medios de comunicación e incluso instituciones oficiales son propensas a difundir y confundir con falsos históricos (ver imagen 2 y 3), pues si bien la oficialización de las fiestas no tiene más de 70 años, esto no quiere decir que las celebraciones nacieron en los cincuenta, ya la Academia de Historia del Tolima en conjunto con la Academia Huilense de Historia se han pronunciado desde el rigor historiográfico que la famosa *jura* u obediencia al rey de España de 1790 no fue ninguna legalización de las fiestas de San Juan y San Pedro, es más, la lectura detallada de aquel documento no tiene nada que ver con aquella. Ergo, como se ha deducido, la fiesta es inmemorial.

## Por: Diego Armando Ramírez

Las fiestas de San Juan y San Pedro, también conocidas como las fiestas del Festival Folclórico y del Reinado Nacional de Bambuco, iniciaron hace más de 50 años en honor a San Juan Bautista, santo de la antigua Europa que empezaba a ser también reconocido América.

Por orden del Rey de España Carlos IV, se realizaron diferentes actividades en las que participó el pueblo para el recibimiento de la imagen de San Juan, sin embargo, la celebración de estas fechas era netamente en zonas rurales.

(Le puede interesar: <https://elcronista.co/actualidad/senorita-tolima-la-nueva-virreina-en-el-espinal> )

Pasaron algunos años y en el calendario litúrgico se comenzaron a celebrar las fiestas de San Pedro (Huila y sur y centro del Tolima) con el objetivo de integrar el casco urbano a este festejo caracterizado por cabalgatas, música de vientos y el desfile típico por las calles de la ciudad.

En 1960, según ordenamiento de la dirección de turismo de Huila, se organizó también el Reinado del Bambuco con la participación de conjuntos musicales, danzas folclóricas, carrozas decoradas y candidatas seleccionadas por cada uno de los


Pantallazo tomado de El Cronista

El Festival del Bambuco en San Juan y San Pedro como lo conocemos hoy en día, sin embargo, tiene su origen en 1790 en honor a San Juan Bautista, un "santo" que fue traído a América por la tradición cristiana de la corona española. hace 5 días



 Señal Colombia  
<https://www.señalcolombia.tv/cultura/san-juan-y-san-pedro>

San Juan y San Pedro en Colombia: tradición, música y ...

 Información sobre los fragmentos destacados •  Comentarios

Pantallazo tomado de Señal Colombia-RTVC

Para concluir, este análisis detallado sobre las imprecisiones históricas sobre la fiesta de San Juan y San Pedro, debe de leerse como una crítica constructiva frente a la ligereza con la que se cuenta la historia, los detalles o profundizaciones sí son de suma relevancia, precisamente para no caer en falsos históricos y no seguir entretejiendo construcciones anacrónicas o fuera de contexto. Si bien es cierto, dentro del marco del análisis del discurso es comprensible el lenguaje que se utiliza para que

el relato pueda llegar a muchas personas de manera entretenida y amena, no obstante, aquello no exime de omitir o pasar por alto los detalles que determinan el esclarecimiento de la historiografía.

## **Acercamiento a la historicidad de las fiestas de San Juan y San Pedro**

Como ya se ha subrayado, las fiestas no tienen fecha de inicio, son producto del mestizaje paulatino, constante y fervoroso de nuestros ancestros, que al son de rajaleñas, bambucos fiesteros, sanjuaneros, pólvora, lechona, tamales, chicha, matachines, toros, comparsas campesinas e indígenas, mitos y leyendas, bandas musicales, son la esencia pura de nuestro folclor tolimense.

Es por ello que acercarnos a las fuentes nos encontramos con vestigios de aquellas celebraciones:

Hay bacas cimarronas en gran cantidad que deben ser mas de 80.000 las terneras. Se cojen a manos a carrera de caballos, tienen este valle por partes pelado sin yerba y fue causa de haber tanto ganado que los indios pijaos mataron a la gente de tres ciudades que allí estaban plobadas queran Neyva, Los Angeles, La Plata, las cuales quemaron ... los indios pijaos son señores desto y de muchos frutos y minas de oro y plata que allí hay. Este camino se anda el verano que son dos cada año por San Juan y Navidad.

Con el anterior relato de la segunda mitad del siglo XVI, hay un atisbo de la señalización a la fiesta de San Juan en los territorios de los indios pijaos, de modo que en la época de la Conquista ya existía una distinción al San Juan como medida de tiempo, así también vemos en coherencia la misma referencia en la contabilización de los años fiscales de San Juan a San Juan, así, en 1677 el Corregidor de Nátaga<sup>61</sup>, Losada Sotelo, por ejemplo, informaba que *«para el año que va del San Juan de 1676 al San Juan de 1677 se recaudaron doscientos setenta y nueve pesos en oro de ley como tributo»*, de los indios<sup>62</sup>.

En el transcurrir de la época Virreinal, la fiesta toma entrañable auge sincrético entre españoles e indígenas, desplazando de lugar la celebración

<sup>61</sup> Municipio ubicado en el departamento del Huila.

<sup>62</sup> Archivo del Huila, registro de Timaná. Volumen II.

religiosa que se llevaba a cabo solemnemente en el templo de la urbe a las haciendas, ejemplo de ello en 1684 algunos procuradores del territorio<sup>63</sup>, entre ellos don Francisco de Motta se queja porque los hacendados y sus agregados no asisten a las fiestas de la ciudad, porque prefieren celebrar en sus fundos el San Juan y San Pedro y otras fiestas religiosas como el Corpus Christie, la Semana Santa y la Navidad.

Pero ¿Cómo se celebraba el San Juan y San Pedro durante esta época? Si bien alertamos que no íbamos a profundizar en los elementos que configuraban la festividad más allá de mencionarlos, es preciso subrayar que no se podía entender los festejos sin los toros, los caballos y las descabezadura de gallo, tradición traída por España y que, en el día de aquellos santos, se lidiaban y corrían con el mayor de los jolgorios populares hasta bien entrado el siglo XXI:

*Pero entre todos los que son insignes para lidiar con primor los toros son los indios de Coyaima, Natagaima y Ataco.*

Basilio Vicente de Oviedo (1761)

Cualidades y riquezas del Nuevo Reino de Granada

Imprenta Nacional, 1930, p. 150



El día de San Juan en las tierras calientes<sup>64</sup> (Colombia) Torres Méndez, Ramón  
Aguatinta. 26 x 33 cm, color

63 Rescatado por Jenaro Díaz Jordán.

64 Publicado en: Torres Méndez, Ramón. Álbum de cuadros de costumbres. París, A. De la Rue, 1860, p. 34

Aparte de ello, la fiesta de San Juan estaba acompañada por rituales asociados a los símbolos del agua y el fuego, de modo que en muchas poblaciones durante la aurora del día del santo se organizaban para el baño en el río o quebradas aledañas al lugar de la celebración, así lo retrata en su relato don David Guarín en 1866:

...de mi padre señor San Juan:

Porque ahora se van a bañar: ¿no se sabe que el señor San Juan se baña esta noche en todas las aguas del mundo para bendecirlas?

Me pareció tan extraño oír decir que a esas horas se iban a bañar, que no pude menos que reírme; pero la abuelísima siguió explicándome como era que bailaban hasta media noche y después se iban al baño todos, hombres y mujeres en parranda; que volvían a la madrugada y seguían bailando hasta que amanecía.

En la mañana habían correrías con caballos pero otros más pacíficos vienen con tiples, alfandoques, panderetas, tambora y cantando aquellos bambucos y bundes que solo en tierra caliente se oyen...<sup>65</sup>

Como podemos inferir, del relato también se desprende un elemento clave, esencial e inherente en la celebración del San Juan y el San Pedro: la danza y la música. Para ello en 1868, doña Agripina Samper de Ancizar en su relato *Costumbres Tolimenses* retrata agradablemente que las personas del poblado durante el San Juan:

*Se reunían en parranda para ir a bañarse a pie llevando unos los bizcochos, horchatas i licores; otros la música i los cohetes; música compuesta de violín, clarinete, pandereta i tambora, con la cual después del baño bailan alegrementemente, bajo los árboles.*<sup>66</sup>

Igualmente, en 1879 el señor Bernardino Torres Torrente en su libro *El Viajero Novicio*, da una descripción de la fiesta nocturna de San Juan en Ibagué:

*Grupos de hombres y mujeres rasgando el sonoro tiple i entonando cántigas populares... al compás de la caña o el bambuco; ¡el bambuco!... tu no sabes lo*

65 Guarín, D. (1866). Un día de San Juan en tierra caliente. Museo de cuadros y costumbres, variedades y viajes. Biblioteca Banco Popular. 1970.

66 Davidson H. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Banco de la República. Bogotá, p.124.

*que es el canto del bambuco en estas tierras... es preferible a los mejores trozos de una ópera escogida*<sup>67</sup>

## **La fiesta de San Juan en la villa de San Bartolomé de Honda**

En 1881 el escritor José María Samper Agudelo en su libro *Historia de un Alma* relata minuciosamente, con detalle, cómo se llevaba a cabo la fiesta de San Juan en la *Ciudad de los Puentes*:

Llegó la fiesta de San Juan, San Eloy, San Pedro y San Pablo, -que era asunto para diversión y locura popular del 24 al 30 de junio,-y los hijos de Honda sacaban a lucir (si no a deslucir algunos) todos sus caballos. Hubo gran paseo del Santo que llegó de viaje a la ciudad por la llanura poniente, con gran equipaje de almofrejes y petacas viejas y todo linaje de trastos portátiles y utensilios extravagantes; amén de todo lo obligado: los anuncios de la Magdalena y la los de San Juan, las carreras de caballos a toda hora del día, las horcas y entierros de gallos, las grandes cabalgatas para ir a tomar baños y refrescos, y luego, innumerables bailes más o menos borrascosos, -unos aristocráticos, al son del violines y trompas, flautas y clarinetes, con el inevitable bombo,-y los más, de vihuelas y bandolas, tiples y panderos.

Como la principal diversión consistía en correr por todas las calles en animadísimos grupos, gritando todos: “San Juan! ¡San Juan!” –sin perjuicio de tomar muchos tragos que alegraban demasiado a los jinetes, -o en salir al llano a echar carreras con apuestas, hasta dejar los caballos casa exámenes, no pocas veces ocurrían encuentros terribles y lances muy peligrosos que acarrearían accidentes de consideración. Cosa de trescientas personas andábamos corriendo a caballo por toda la ciudad, y hacia el fin de la tarde nos precipitábamos todos por una de las empinadas cuestas (empedradas por lo general con grandes guijarros graníticos muy lisos) que conducen del barrio del Rosario a los de abajo. En medio del inmenso grupo de jinetes enloquecidos resbalo en la mitad de la cuesta el caballo que montaba mi padre, yéndose de bruces...<sup>68</sup>

67 Davidson H. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Banco de la República. Bogotá, p.370.

68 Samper Agudelo, J. M. (1881). Historia de una Alma. Imprenta de Zalamea Hermanos. Bogotá, pp. 35 y 36.

## La fiesta de San Pedro en El Espinal

Si bien, en la actualidad es una de las fiestas más notorias en el departamento del Tolima y a nivel nacional, alrededor de su historicidad hay varios puntos que se deben de aclarar, libre de apasionamientos y regionalismos que poco aportan a la reflexión historiográfica, a saber:

1. La fiesta de San Pedro en el municipio de El Espinal fue oficializada a partir del 29 de junio de 1881, por el alcalde Sr. Timoteo Ricaurte y Lozano, quien era natal de la vereda Canastos y, desde ese entonces se empezaron a conocer como las *Fiestas Tradicionales de San Pedro en El Espinal*<sup>69</sup>.
2. Antes de esa fiesta, el poblado desde 1755 celebraba las fiestas de Santa Bárbara (4 de diciembre), preparándola desde el mes de octubre<sup>70</sup>, de modo que aquella no tiene ninguna correlación con la fiesta de San Pedro (29 de junio).
3. La fiesta de San Pedro no nació ni se originó en El Espinal, recordemos que en la época Virreinal era una solemnidad de obligatoria observancia en todos los territorios de la monarquía hispánica, por lo tanto, se celebraba por igual en cada una de las provincias de los cuatro virreinos y, para mayor aclaración el pueblo se fundó después de la segunda mitad del siglo XVIII.

Luego de estas consideraciones, podemos ya citar dos fuentes sobre la celebración del San Juan y el San Pedro en El Espinal, teniendo como base un elemento primordial que ha caracterizado esta población por decenios: su banda de vientos, testimonio de ello lo da el semanario *El Espectador* del 27 de junio de 1872, publicación editada en el Guamo, capital del entonces Estado Soberano del Tolima, refiriéndose a la fiesta de San Juan de dicho año, el citado semanario informa que:

*A la madrugada del 24, un golpe de música de la Banda del Espinal, que contratada, acaba de llegar, y al grito de ¡San Juan! Dado por el señor alcalde y su*

69 Abi-Saab, E. (2009). Espinal, su Génesis e Historia Documentada. Bogotá, p. 250.

70 Parroquia del Espinal, octubre 30 de 1793: Francisco Moreno, dice: Le llevé un mensaje a don Clemente Camacho dueño de la hacienda Espinal, de don Francisco Albares del Pino Señor Cura de esta Parroquia en que le hacía saber no consentía se realizara este año las Fiestas Tradicionales de Santa Bárbara en el Espinal.

*comitiva, los habitantes de la ciudad se pusieron en movimiento y reunidos se dirigieron al río*<sup>71</sup>.

Otro vestigio de la fiesta de San Pedro en El Espinal lo encontramos en la novela *Tránsito* de 1886, publicada por Luis Segundo de Silvestre, en la cual nos encontramos con dos escenarios enriquecidos con detalles de distintos ánimos y ambientes, por lo que es un reflejo genuino y *fresco* de la vivencia de la celebración en el pueblo, leamos una parte del relato: Con las referencias de la fiesta de San Juan y San Pedro en Honda y El Espinal, observamos que se trata de una celebración arraigada al río y al fuerte clima caluroso del valle del Magdalena. Ergo, aunque anteriormente ya mencionamos la fiesta de San Juan en Natagaima en el Siglo XVIII, volveremos a ese poblado donde los festejos echaron raíces a lo largo de su historia, tal cual lo expresan varias estrofas de cancioneros tradicionales:

En la misma sintonía, en 1956, Jorge Lozano Bárcenas publica un poema llamado *Viva el San Juan* donde encontramos una descripción de varios de los elementos que estructuran y dinamizan la fiesta en este pueblo, por ejemplo, en su primera estrofa:

*Campesina de ojos lindos  
morena natagaimuna,  
el San Juan está ya próximo  
alista chicha y totuma,  
lechona, aguardiente y vino  
tu caballo y tu montura.*

También una descripción de la fiesta la realiza la compositora Aurora Arbeláez de Navarro con su famoso sanjuanero Matachín, tan arraigado al folclor musical del Huila y el Tolima en los últimos 35 años:

*Los matachines que alegran las fiestas de San Juan,  
todo el mundo goza, con los matachines,  
porque ellos son alma de esta fiesta sin igual...*

La relevancia y trascendencia de las letras de la música folclórica es que nos arrojan innumerables elementos que configuran las dinámicas

---

71 Citado por González Pacheco, H. F. (1986). *Historia de la Música en el Tolima*. Bogotá, p. 50.

de las fiestas de San Juan: gastronomía, pólvora, matachines, trago, fanfarrias, juegos populares como toros, caballos, etc. E, inherentemente la proliferación de compositores que ayudaron a fundamentar la identidad del Tolima a través de la música durante el siglo XX, como los maestros Cantalicio Rojas, Eleuterio Lozano, Gonzalo Sánchez, Aurora Arbeláez de Navarro, Emiliano Lucena, José Ignacio Camacho Toscano, la Banda Sinfónica del Tolima, las bandas municipales con sus bambucos fiesteros, entre otros muchos actores quienes con su inspiración alimentaron la música tradicional.

Y concluyo resaltando la composición del sanjuanero *El Contrabandista*, cuya letra del maestro Cantalicio Rojas evoca el sentir y vivir de la fiesta del Tolima:

### *San Juan en Natagaima*

Entre tanto llegó el San Juan, época de diversión y jarana<sup>72</sup> en los pueblos de las tierras calientes. Mi tío, que tenía por mí el cuidado de padre, me llamó del Espinal con la intención de que no me enrolara en las bacanales de aquellos días; y con gran pena de Endimión y mía pedimos los caballos la víspera del día de San Juan y tomamos la vuelta de Girardot.

Allí pasamos aquel día y los dos siguientes, haciendo torear en la plaza algunos terneros que nos dieron varios porrazos, estropeando varios caballos con carretas brutales y enronqueciéndonos, al estilo del país, con gritos de «¡jiii San Juan!» el primer día, «¡jiii San Eloy!» el segundo, «¡jiii San Juan Cucufato!» el tercero.

[...]

Llegaron a Girardot noticias de que en el Espinal no se había celebrado la fiesta de San Juan; y esto determinó a mi tío a volverme a mandar a aquella población a activar los asuntos de que estaba encargado en ella. Endimión me acompañó, y por el camino iba formando su plan de celebrar la fiesta de San Pedro del mejor modo posible. Apenas llegamos empezó a dar pasos, a fomentar un paseo y baño a la madrugada, suplicio de gallos, cabalgata universal y baile por la noche. Todos estaban dispuestos a divertirse, pero al llegar a aquello de aflojar el dinero, ya se resfriaban y callaban [...] En proyectos irrealizables llegó el día de San Pedro; y como Endimión se había propuesto divertirse a todo trance, mandó ensillar los caballos, convidó a tres o cuatro amigos, y el grupo de jinetes en la plaza del Espinal en vano trataba de mover a las gentes para que montasen a

72 Diversión bulliciosa y alborotada.

acompañarnos [...] La algazara<sup>73</sup> que se levantó en la plaza empezó la fiesta. Endimión pagó las ollas y tinajas por lo que le pidieron; compró el aguardiente que había en el mercado y puso quien lo distribuyese con profusión; contrató todos los licores de una tienda y llevó a beber a cuantos pudo. Una hora después todos estaban locos en el pueblo: los hombres buscaban caballos para ellos y para las señoras, y puede decirse que no se quedó uno solo a pie. A medio día la locura había penetrado hasta en la clase media de aquella sociedad, lo que allí llaman de segunda; y por la tarde el regocijo era general.<sup>74</sup>

Con las referencias de la fiesta de San Juan y San Pedro en Honda y El Espinal, observamos que se trata de una celebración arraigada al río y al fuerte clima caluroso del valle del Magdalena. Ergo, aunque anteriormente ya mencionamos la fiesta de San Juan en Natagaima en el siglo XVIII, volveremos a ese poblado donde los festejos echaron raíces a lo largo de su historia, tal cual lo expresan varias estrofas de cancioneros tradicionales:

*San Juan en Natagaima  
San Pedro en El Espinal,  
son las fiestas más alegres  
que mi Tolima nos da;  
todo el mundo toma trago  
y se pone a parrandiar.*

*La víspera de San Pedro  
se oye duro repicar,  
las bandas con sus bambucos  
alegran el despertar.*

En la misma sintonía, en 1956, Jorge Lozano Bárcenas publica un poema llamado Viva el San Juan donde encontramos una descripción de varios de los elementos que estructuran y dinamizan la fiesta en este pueblo, por ejemplo, en su primera estrofa:

*Campesina de ojos lindos  
morena natagaimuna,*

73 Ruido, gritería de una o de muchas personas juntas, que por lo común nace de alegría.

74 De Segundo, L.S. (1886). Tránsito. El libro total, pp 181 a 188. Disponible en: <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=8180>

*el San Juan está ya próximo  
alista chicha y totuma,  
lechona, aguardiente y vino  
tu caballo y tu montura.*

También una descripción de la fiesta la realiza la compositora Aurora Arbeláez de Navarro con su famoso sanjuanero Matachín, tan arraigado al folclor musical del Huila y el Tolima en los últimos 35 años:

*Los matachines que alegran las fiestas de San Juan,  
todo el mundo goza, con los matachines,  
porque ellos son alma de esta fiesta sin igual...*

La relevancia y trascendencia de las letras de la música folclórica es que nos arrojan innumerables elementos que configuran las dinámicas de las fiestas de San Juan: gastronomía, pólvora, matachines, trago, fanfarrias, juegos populares como toros, caballos, etc. E, inherentemente la proliferación de compositores que ayudaron a fundamentar la identidad del Tolima a través de la música durante el siglo XX, como los maestros Cantalicio Rojas, Eleuterio Lozano, Gonzalo Sánchez, Aurora Arbeláez de Navarro, Emiliano Lucena, José Ignacio Camacho Toscano, la Banda Sinfónica del Tolima, las bandas municipales con sus bambucos fiesteros, entre otros muchos actores quienes con su inspiración alimentaron la música tradicional.

Y concluyo resaltando la composición del sanjuanero El Contrabandista, cuya letra del maestro Cantalicio Rojas evoca el sentir y vivir de la fiesta del Tolima:

*En mi tierra tolimense  
hay una fiesta de honor,  
es la fiesta Sanjuanera  
que celebran con fervor,  
y allá va con la alegría  
Como lo manda mi Dios.*

*Ya tenemos la lechona  
y celebran la reunión,*

*luego cantan el joropo,  
el bambuco y la canción,  
pero la danza la bailan  
parejas de dos en dos.  
[...]*

*El que quiera parrandear  
ha de tener capital,  
una mujer con dos hijos  
y plata para gastar,  
es la fiesta Sanjuanera  
es la fiesta del humor,  
Al son de una guitarra,  
Un tiple y un buen tambor.*

## **Bibliografía.**

- Abi-Saab, E. (2009). Espinal, su Génesis e Historia Documentada. Artes, impresión y acabados.
- Bonil Gómez, K. (2019). *Mariquita*. Revista Credencial Historia. <https://www.revistacredencial.com/historia/temas/mariquita>
- Davidson H. (1970). Diccionario Folklórico de Colombia: música, instrumentos y danzas. Banco de la República.
- De Segundo, L.S. (1886). *Tránsito*. El libro Total. <https://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=8180>
- Díaz Jordán, J. (1960). *Proceso histórico de pueblos y parroquias de la Diócesis de Garzón*. Imprenta Departamental.
- González Pacheco, H. (1986). *Historia de la Música en el Tolima*. Producciones Editoriales.
- González Pérez, M. (2019). *Las desviaciones de una fiesta de nación: el 7 de agosto en Colombia*. XIX Congreso Colombiano de Historia.
- Tovar Zambrano, B. (2010). *Diversión, devoción y deseo Historia de las Fiestas de San Juan*. La Carreta Histórica.
- Samper Agudelo, J. M. (1881). *Historia de una Alma*. Imprenta de Zalamea Hermanos.

- Señal Colombia-RTVC. (2024, junio). *Fiestas de San Juan y San Pedro en Colombia: tradición, música y encuentro*. <https://www.senalcolombia.tv/cultura/san-juan-y-san-pedro-festival-bambuco-historia-importancia>
- El Cronista. (2018, agosto). *Fiestas de San Juan y San Pedro, una mirada histórica*. <https://elcronista.co/actualidad/fiestas-de-san-juan-y-san-pedro-una-mirada-historica>
- Diana Uribe. (2021, 5 de abril). T2E9 – *Un viaje por el Tolima grande*. Diana Uribe.fm. [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=iCdpzN8dxMo&t=1010s>

# Ibagué, Ciudad Musical

Por Humberto Galindo Palma

## Introducción

La declaratoria de Ibagué como ciudad musical, ha permanecido como tópico de un interés histórico que ha ido decantando en generaciones de ibaguereños, una idiosincrasia, una vocación colectiva, y a su vez una aspiración, que amerita su estudio y reconocimiento como fenómeno con gran impacto en la transformación del presente y del futuro de dicha capital.

El tema puede abordarse desde tres tópicos centrales: el primero es la recapitulación sobre su historia local–regional, sobre sus instituciones, certámenes, creadores y gestores, entendiendo que es pertinente hablar una memoria musical de Ibagué asociada al contexto regional del Tolima, con resonancias importantes en el ámbito nacional, como capítulo destacable de la historia de la música en Colombia. El segundo aspecto se refiere en los protagonistas y los escenarios de la música tradicional y popular, que sin duda tiene un arraigo muy importante en la base de la sociedad civil, sobre todo en términos de iniciativas no institucionalizadas de la música, pero que contribuyen a esa apropiación colectiva de identidad ciudadana. Y un tercer aspecto responde a las noticias de la ciudad musical de Ibagué reciente, que desde la musicología actual permiten esbozar una caracterización regional como fenómeno vigente<sup>75</sup>.

Los trabajos analíticos sobre la música popular como objeto de estudio han estado principalmente asociados a las tendencias musicales más tempranas del siglo XX, en su relación con el consumo, con la mediación tecnológica, y su masificación desde un escenario capitalista. Derek Scott en su trabajo sobre las revoluciones culturales de las principales metrópolis del mundo<sup>76</sup>, considera que es en el siglo XIX donde yacen los

75 Esta aproximación es posible a partir de trabajos. Potencial de la industria cultural y creativa de la música en el Tolima: escenarios y perspectivas (Galindo et al. 2016) Caracterización de la música en el Tolima, informe de investigación, (Fundación Salvi, 2021).

76 Derek Scott, *Sounds of the Metropolis: The 19th-Century Popular Music Revolution in London, New York, Paris, and Vienna*. New York (Oxford: Oxford University Press, 2008)

cimientos históricos de los albores de la música popular, estableciendo una perspectiva comparativa entre París, New York y Viena, donde se gesta una revolución de estilos musicales de la época, en su condición de epicentros culturales, que configuran la vida y la práctica musical de los que él reconoce como las grandes capitales musicales del mundo del siglo XIX. Entender cómo, una serie de factores sociopolíticos se conjugan para que se transformen en una práctica distintiva de una ciudad, es el escenario que explica a Ibagué en historia nacional, ligada a la música de manera inevitable.

Advierte Scott, que, con la profesionalización y la comercialización de la música europea, aparece la música impresa y la industria de los pianos, como dos grandes mercados que van a soportar el desarrollo económico de una música masificada que sale de las academias y de pequeñas élites, para ir a un a un segmento mucho más grande la población. Desde el siglo XIX, la formalización del copyright y de regalías por interpretación musical, es decir el fenómeno del pago de impuestos por escuchar la música, fue una de las columnas vertebrales de la economía del entretenimiento y del sostenimiento de la música a nivel transnacional. El otro escenario emergente de la industria cultural a principios de siglo fueron los nuevos mercados para los bienes culturales de la música: las revistas musicales en vivo, los grandes salones de baile, los *Blackface* o *minstrels*, la música del Vaudeville y la Opereta. Cada uno de ellos era un escenario diferente, con públicos y artistas diferentes, que derivarían en una serie de jerarquías y nuevas élites mediadas desde lo estético, pero también desde el poder y desde lo económico, para crear estas identidades y hacer circular la música.

Otro elemento importante que menciona Scott, es el de la música en relación a la moralidad y un nuevo orden social, en el sentido de que a través de muchas de estas industrias se desarrolló una especie de respetabilidad por algunas músicas, versus otras músicas populares que no se consideran tan distinguidas, es decir, una distinción de clases basada en géneros o en tipos de música, que establecen un cambio del orden moral de la música en el escenario privado o en el escenario público.

Esas rupturas, o esas audiencias fragmentadas, son fenómenos que ya están presentes y generan roces entre el *art music* y la música de entretenimiento; es decir, la música sería opuesta a la brillante, introduce una especie de elitismo basado en el gusto musical y en el estatus. Todos esos escenarios son importantes para comprender en adelante lo acontecido musicalmente en nuestro continente, y en Ibagué particularmente.

# Primera Parte

## Antecedentes de la vida musical en Colombia: instituciones, creadores y contexto histórico

En el siglo XIX colombiano, la actividad musical desde los principales centros ciudadanos, tuvo como característica principal el afinamiento de la estética y tradición musical académica europea, a la par con la consolidación de un imaginario de nación. En dicho proceso participaron principalmente músicos formados por la escuela italiana, que para entonces ya se establecía en las principales capitales, como escuela líder indiscutible en conservatorios y en las tempranas agendas de entretenimiento artístico con reconocida práctica social en el mundo. Y es que, en Colombia, antes de la fundación de los conservatorios y las grandes filarmónicas musicales, ya habían venido como entretenimiento social las casas de ópera, de factura principalmente italiana. Eran escenarios musicales de diversión y de entretenimiento, fenómeno que anticipa y explica ya la presencia de los italianos, y su protagonismo en nuestra historia musical.

Entre 1812 y 1886 Colombia sufrió nueve guerras civiles de alcance nacional, catorce guerras menores a de carácter regional, y numerosas revueltas que dieron lugar a la famosa Guerra de los Mil Días. Con dicha guerra, y a raíz de la reclamación Cerruti de 1897, por un incidente político entre Colombia e Italia, se interrumpieron las actividades operísticas, que volverían a resurgir ya entrado el siglo XX con las compañías de Lombardi, Mancini y la compañía de Adolfo Bracale<sup>77</sup> que en alianza de Alfredo Squarretta asumiría la creación de la primera ópera nacional<sup>78</sup>.

77 (Nápoles, 1873; Bogotá, 28 de agosto de 1935). Empresario y violonchelista italiano. Formó parte de la orquesta de una compañía de ópera italiana que recorría los Balcanes en 1890, y también actuó en Egipto, pero decidió probar suerte como empresario en 1895, ofreciendo representaciones en Alejandría (Teatro Alhambra) durante agosto y septiembre, y en El Cairo (Jardines Ezbekieh) durante los dos meses siguientes. En El Cairo se unió a la compañía el joven y aún no famoso Enrico Caruso, que cantó en cinco óperas. Bracale volvió a ser empresario en El Cairo, pero en el teatro Khedivial, mucho más importante, de 1908 a 1912; aquí continuó con su práctica de contratar a jóvenes cantantes destacados (Amelita Galli-Curci, Hipólito Lázaro) antes de que se hicieran famosos. Salomea Krusceniski, Eugenia Burzio, Carmen Melis, Antonio Magini-Coletti y Eugenio Giraltoni también cantaron para él durante estos años. En 1912 representó Aida en las Pirámides. . Bracale, Adolfo Thomas Kaufman en Oxford Music Online Publicado en versión impresa en diciembre de 1992 | Publicado en línea en enero de 2002 | e-ISBN 9781561592630 | DOI: <https://dx.doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0900644>

78 Bermúdez, Historia de la Música en Santafé y Bogotá, 96-97.

La fundación de escuelas de artes y oficios, iniciadas por comunidades religiosas, así como academias y conservatorios en América Latina está documentada desde mediados del siglo XIX, y reafirman su presencia temprana en Bogotá e Ibagué. Las sociedades filarmónicas de Bogotá y Cartagena se fundan en 1846 y 1848, la Academia de Música de Ibagué de 1886, que luego se constituiría como conservatorio en 1906<sup>79</sup>.

No todas las escuelas de música fueron conservatorios como tal, muchas de ellas nacieron como orquestas filarmónicas, y otras se fundaron como academias de bellas artes, en las que la música fue tomando un terreno importante hasta definirse como conservatorios, valga decir, como instituciones acreditadas para la formación profesional de intérpretes para trabajo el artístico.<sup>80</sup>

Tabla 1. Cronología de la fundación de academias de música en Colombia

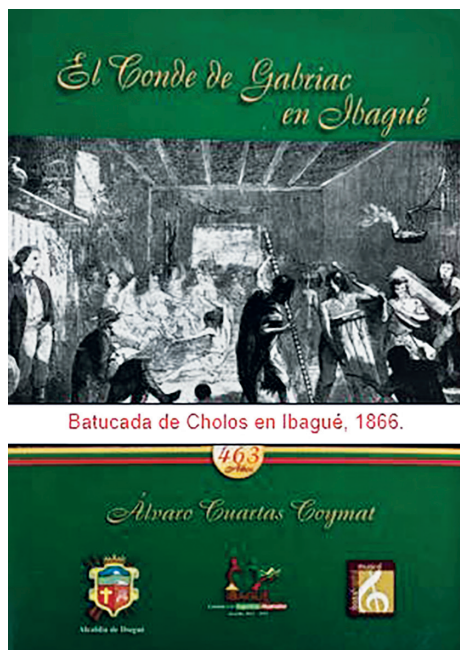
| Año  | Academias   |
|------|---|
| 1882 | Academia Nacional de Música–Conservatorio Nacional de Colombia Bogotá |
| 1886 | Academia de Música de Ibagué  |
| 1906 | Conservatorio del Tolima  |
| 1925 | Conservatorio Municipal de Música, Cartagena                          |
| 1933 | Conservatorio Antonio María Valencia, Cali                            |
| 1938 | Escuela de Bellas Artes, Pasto Nariño.                                |
| 1939 | Conservatorio de Música del Atlántico                                 |
| 1943 | Escuela Bellas Artes, Conservatorio Universidad Caldas                |
| 1949 | Conservatorio de Música Universidad del Cauca                         |
| 1956 | Conservatorio de. música de Tunja                                     |
| 1959 | Conservatorio de Medellín   |

Fuente: elaboración propia.

79 El establecimiento de la formación musical académica en Colombia coincide con la creación de instituciones semejantes en Latinoamérica como las Academias Filarmónicas de las cuales la primera fue fundada en México en 1825. Después de la segunda mitad del siglo XIX muchas de estas académicas elevadas a conservatorios adscritas a los organismos gubernamentales, Así se fundaron los primeros Conservatorios en Brasil, Chile, México, Colombia, Perú y Argentina respectivamente. el Conservatorio de Música de Río de Janeiro en 1841.

80 Cortés,J.(1988) Hacia la formalización de la enseñanza musical en Colombia: La Academia Nacional de Música 1882-1910. Universidad Nacional de Colombia, Tesis de grado.

Es el Conde Alexis Cadoine de Gabriac, quien, de manera temprana en 1886, aporta descripciones específicas sobre Ibagué dentro de una crónica extensa sobre su viaje a Sudamérica. En el texto, la referencia a Ibagué, como una ciudad de música es notoria, destacándose de todo su crónica, al aportar transcripciones musicales e ilustraciones de instrumentos, y constituyéndose en una fuente principal de interés musicológico<sup>81</sup>.



Diferentes certámenes y hechos de la historia de Ibagué trascienden el ámbito local y regional. Uno de ellos, fue el primer Congreso Nacional de la Música realizado en 1936. Tras la guerra civil de los días ocurrida (1899–1902), en 1906 la antigua Orquesta–Escuela, fundada por el ingeniero civil, diplomático y músico, Alberto Castilla sería elevada a nivel de Conservatorio de música Tolima, bajo el auspicio del gobierno de la época. Alberto Castilla, conocedor de las grandes dificultades sociales culturales y económicas que empobrecían a Ibagué, declaró para la ciudad el propósito

81 La crónica del Conde Alexis de Gabriac es posiblemente el texto más antiguo sobre escenas musicales de los lugares visitados por este viajero a mediados del siglo XIX, en los que se incluye Ibagué. Ver en: Cte. de Gabriac, Promenade a Travers L'Amérique du Sud. Nouvelle Grenade, Équateur, Pérou, Brésil (Paris: Michel Lévy Frères, Libraire Éditeurs, 1868)

de convertirla en una “pequeña gran república del arte” a través del cultivo social de la música. Esa visión de Castilla fue un impulso civil importante, que en la actualidad se reivindica como propósito colectivo válido, inculcado a través de varias generaciones.

El Congreso Nacional de la Música realizado en 1936, fue importante para la historia nacional. Alberto Castilla propició en este certamen uno de los momentos más importantes para debatir el pensamiento musical y los procesos que las academias venían construyendo en el país. La iniciativa fue presentada por Castilla a Gustavo Santos, entonces encargado de la dirección Nacional de Bellas Artes. Castilla intentaría desde su posición diplomática colocar al Conservatorio en la agenda de las discusiones que para ese momento enfrentaban a las tres figuras más influyentes de la música nacional: Emilio Murillo, Antonio María Valencia, y Guillermo Uribe Holguín.

El Congreso tuvo connotaciones tan importantes, como que desde allí se definió toda la política nacional para la educación artística. Fue después de este Congreso, y a partir de las propuestas de Daniel Zamudio, que se definió la creación de los orfeones y coros obreros en Colombia, y de allí nació el movimiento coral colombiano. Allí mismo se definió el pensum de la música para las instituciones educativas de todo el país, que tuvo un escenario de conexión con el mundo<sup>82</sup>.

La coordinadora de este congreso fue Isabel Buenaventura, y dentro de las figuras destacadas que vinieron al evento se menciona a Teresa Tanco de Herrera, una de las primeras mujeres reconocidas en la historia de la música nacional, y la única compositora que aparece mencionada en el primer compendio sobre la historia de la mujer en las Artes en Colombia<sup>83</sup>.

Al año siguiente del Primer Congreso<sup>84</sup> (1937), fallece Alberto Castilla y toma la dirección artística del Conservatorio Alfredo Squarretta, a quién

---

82 “El primer Congreso de la Música fue la manifestación de los cambios de época, de las necesidades y de las reformas que iba a afrontar la práctica musical en Colombia desde ese momento”. Fernando Gil Araque, “Congresos Nacionales de la Música 1936-1937”, en *Música, Cultura y Pensamiento*. Vol 1, No. 1 (Ibagué: Conservatorio del Tolima), 25

83 Consejería Presidencial para la política social. “Las Mujeres en la Historia de Colombia”. Tomo III. Mujeres y Cultura. Editorial Norma .1995.

84 En el 2008, Ibagué y el Conservatorio del Tolima, en su calidad de Institución de Educación Superior volvió a celebrar el Congreso Nacional de la Música en su cuarta versión. El segundo y el tercero se habían realizado respectivamente en Medellín y Bogotá. Después de este IV Congreso, el Ministerio de Cultura decide tomar nuevamente el liderazgo convocando a todas las universidades del país. El VII Congreso Nacional de la música, se realizó en octubre de 2023.



Sala Alberto Castilla. Conservatorio de Música del Tolima



Alberto Castilla Buenaventura.

## La Diáspora musical italiana en Ibagué

La sala de conciertos Alberto Castilla, cuyo patrimonio arquitectónico actualmente reconocido como monumento nacional, es un referente de los eslabones que cimientan la historia de la música en Colombia. En la pared

central del escenario de la Sala Alberto Castilla, se pueden observar tres retratos al óleo que corresponden a Alberto Castilla y de los italianos Alfredo Squarcetta y Cesar Augusto Ciociano. Squarcetta que Alberto Castilla mandó a llamar justamente porque cuando convocó el Congreso Nacional de la música, el doctor Santos le advirtió que su Conservatorio debería tener un verdadero peso mundial si quería ser reconocido como institución. Así que la decisión de Castilla fue poner en manos Squarcetta su proyecto cultural. Al año siguiente, 1937 que fallece Alberto Castilla, es Alfredo Squarcetta quien toma la dirección del Conservatorio y en su representación asiste al Segundo Congreso Nacional de la Música, convocado en Medellín.



Alfredo Squarcetta

**Alfredo Squarcetta di Marco (1890- 1964?)** Alfredo Squarcetta nació en Teramo, Italia. Se inició en el piano a los 13 años y estudió música con Nicolás Dati; fue alumno del Oreste Dovici en el Conservatorio de Santa Cecilia de Roma. En el teatro Adriano de Roma dirigió un concierto en presencia de Pietro Mascagni. Squarcetta vino por primera vez a Colombia en 1913, contratado en Roma Por Francisco di Doménico, para conformar una orquesta de acompañamiento de películas mudas que se proyectaban por el Teatro Colombia en Barranquilla y fue el primer italiano que inició la ópera en Colombia en 1931.

**César Augusto Ciociano Mazzola<sup>85</sup> (1899-1951).** César Augusto Ciociano inicia una segunda misión de italianos vinculados al Conservatorio del Tolima. Huyendo de la guerra, y por gestión de Squarcetta, viajó en 1939 directamente desde Génova a Ibagué, en compañía de su hermano Salvatore y su madre María Amalia del Veccio. La historia de César A. Ciociano fue excepcional para su tiempo, y a la vez representativa, de aquellos músicos migrantes de su generación. Siendo italiano nació en Londres, sus padres fueron maestros de ópera. Su juventud transcurrió entre Londres, Austria y Francia. Se graduó como violonchelista del Conservatorio de París y luego regresó a Italia donde conoció varios maestros con quienes perfeccionó su carrera. Viajó al Cairo con la compañía de Ópera en la que actuaba su madre María Amalia, y conformó grupos de música de entretenimiento en su país, antes de embarcarse hacia América como músico de orquesta en un buque transatlántico. Su primer viaje a Suramérica en 1928 fue hacia la Ciudad de Lima donde llegó en medio de una guerra y compuso el himno *Himno Triunfal “Patria Nueva”*, con dedicatoria al Presidente de la República Peruana Augusto B. Leguía.

Posteriormente se estableció en Santiago de Chile donde fue editor de una publicación musical, y se conectó con la música popular latinoamericana, haciendo de ella parte de su obra como compositor.



85 El archivo personal de César A. Ciociano, fue conservado por su esposa Fanny González quien falleció en 2012 en Bogotá, momento en que la Familia generosamente lo dio a conocer y del cual se deriva la tesis de Maestría en Musicología del autor, César A. Ciociano (1899– 1951): un músico italiano en Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2015.

La llegada de Cesar Ciociano a Colombia en 1939 obedece a la invitación extendida por Squarcetta para vincularlo al Conservatorio de Tolima. Allí ejerció como profesor de violonchelo, de armonía superior, composición, contrapunto. Posteriormente fue inspector de cuerdas y aquí empieza a hacer su tercera fase de producción. Su producción musical abarca tres momentos, el primero de música clásica europea, el segundo es música latinoamericana, como tangos, y música popular o comercial, y su tercer periodo es de música colombiana. Es en esta etapa donde aparecen producciones como el *Himno Solemne a la Virgen del Carmen*, en reconocimiento a uno de los certámenes más importantes religiosos del departamento del Tolima.

La *Marcha Triunfal A Mi Reina Amalia* es pieza sinfónica dedicada a una reina de belleza que conoció Ciociano en esta época.

En 1943 un artículo publicado por el semanario “La Opinión” manifestó preocupación ante la presencia de los músicos italianos tildándolos de los “Mussolines Criollos”, y se quejaban de la extranjerización, que creían, podría estar afectando al Conservatorio, alejándolo del pueblo. Si bien la crítica no tuvo una respuesta por parte de la institución, Squarcetta y Ciociano decidieron abandonar temporalmente la institución y la ciudad.

| PROGRAMA                                  |                       |  |
|---|-----------------------|--|
| <b>PRIMERA PARTE</b>                      |                       |  |
| <b>CORO FEMENINO</b>                      |                       |  |
| I. <i>Guabina</i> . . . . .               | ALBERTO CASTILLA      |  |
| (A cuatro voces)                          | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| II. <i>Habanera Tú</i> . . . . .          | E. SÁNCHEZ DE FUENTES |  |
| (A cuatro voces y solistas)               |                       |  |
| <i>Sopranos:</i> Graciela Rodríguez Roa   |                       |  |
| Ligia Bonilla                             |                       |  |
| Beatriz Márquez.                          |                       |  |
| <b>CORO MASCULINO</b>                     |                       |  |
| III. <i>Galerón Llanero</i> . . . . .     | ANÓNIMO               |  |
| (Popular colombiano,                      | A. SQUARCETTA         |  |
| a cuatro voces)                           |                       |  |
| IV. <i>Quiéreme mucho</i> . . . . .       | GONZALO ROE           |  |
| (A cuatro voces y solistas)               | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| <i>Baritono:</i> José Pérez.              |                       |  |
| <i>Tenores:</i> Gonzalo Valencia y        |                       |  |
| Dario Garzón.                             |                       |  |
| <b>SEGUNDA PARTE</b>                      |                       |  |
| <b>COROS MIXTOS</b>                       |                       |  |
| I. <i>El Pescador</i> . . . . .           | P. OREIZ              |  |
| (Guabina Tolimense,                       | DARIO GARZÓN          |  |
| a seis voces)                             | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| II. <i>Amapala</i> . . . . .              | GUILLERMO QUEVEDO     |  |
| (A seis voces y solistas)                 | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| III. <i>Bande</i> . . . . .               | ALBERTO CASTILLA      |  |
| (Popular colombiano,                      | CESAR CIOCIANO        |  |
| a seis y siete voces)                     |                       |  |
| Revisión de A. Squarcetta)                |                       |  |
| IV. <i>Recuérdame</i> . . . . .           | ANÓNIMO               |  |
| (A ocho voces y solistas)                 | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| <i>Sopranos:</i> Graciela Rodríguez Roa.  |                       |  |
| V. <i>Guabina Chiquiquiréña</i> . . . . . | A. URBANEA            |  |
| (Popular colombiano,                      | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| a seis voces)                             |                       |  |
| VI. <i>Guabina Tolimense</i> . . . . .    | ANÓNIMO               |  |
| (Popular colombiano,                      | ALFREDO SQUARCETTA    |  |
| a seis voces)                             |                       |  |
| DIRECTOR: COMENDADOR ALFREDO SQUARCETTA   |                       |  |

## Segunda Parte

### Siglo xx: Panamericanismo musical, la diplomacia cultural desde la música, el coro del Tolima, el bogotazo y el Congreso de la República.

En los años 45 y 50 en el escenario nacional de Colombia se vivía la violencia, en el Internacional no cesaban las repercusiones de la Segunda Guerra Mundial sobre el continente americano, la alternancia política entre los gobiernos de Eduardo Santos, Mariano Ospina Pérez y Laureano Gómez, polarizaron al país, en su postura de aliado estratégico de Estados Unidos, en contra del eje nazi-fascista, teniendo como marco internacional la conferencia Panamericana.

A mediados de 1946 Alfredo Squarcetta llama a Ciociano para que regrese a las aulas del Tolima, con nuevas asignaturas de composición y ballet y emprende una alianza con los directivos del Conservatorio, una campaña de proyección artística a partir de la consolidación de un coro de gran formato, que buscaría su internacionalización y reconocimiento nacional, iniciativa que coincidía, con el décimo aniversario de la muerte de Alberto Castilla y Ciociano compone *La Castellana “un poema sinfónico sobre aires colombianos”*, basado en las obras de Alberto Castilla<sup>86</sup>.

La preparación del Coro del Tolima, incluyó música popular colombiana, obras americanas y repertorio clásico europeo. La producción vinculó al cuerpo del profesorado y alumnos de la institución en pleno, pero también un segmento de la sociedad fue convocado y seleccionado para conformar un coro de 90 integrantes. Su preparación tomó cerca de un año y sus resultados se vieron justo en el momento en que Colombia se desquebrajaba ante la inminente violencia que desencadenó el asesinato del caudillo Jorge Eliecer Gaitán.

---

<sup>86</sup> La obra se tocó por segunda vez en 2014, en la sala Alberto Castilla bajo la dirección de Tatiana Cecilia Arias Camacho Tatiana Cecilia Arias Camacho (Ibagué; 21 de julio de 1975 - Ibagué; 10 de septiembre de 2017) fue heredera de una familia de músicos tolimenses fue la primera niña que soñó con ser directora del Conservatorio del Tolima y suceder a Amina Melendro de Pulecio. La vida no se lo permitió porque murió prematuramente

La agenda de conciertos ocupó las páginas principales de la prensa local como “*El Comercio*” de Ibagué, que con interés registró sus pormenores. Un 13 de marzo de 1948, a un mes de *El Bogotazo*, El Coro del Tolima viajó como invitado especial a la Novena Conferencia Panamericana, y dos meses más tarde, las gestiones de diplomáticas de Conservatorio completaron la invitación al Coro por parte del Gobierno nacional para actuar en el Salón Elíptico del Capitolio Nacional y del Teatro Colón. La imposición de la Orden de Boyacá al Coro del Tolima, y a su directora Amina Melendro de Pulecio por parte del Presidente de la República Mariano Ospina Pérez, sirvió de impulso a las giras por Centroamérica y Estados Unidos es el mismo año.

Para 1950, el Gobernador de entonces había nombrado con un solo decreto<sup>87</sup> la primera nómina más grande de músicos italianos de Colombia, consolidando en esta ciudad, un epicentro nacional de la práctica y audiencias para la música, que era una música internacional pero que también era una música nacional, dado el profundo interés que dedicaron los italianos en nuestros géneros vernáculos, traducidos en arreglos y adaptaciones corales y sinfónicos. En 1959, por gestiones de Amina Melendro el Conservatorio crea el primer bachillerato musical de Colombia, un proyecto pionero que ofrecía una formación musical para niños y de jóvenes respaldado por maestros internacionales.



**Foto 13. 1948. Doña Amina Melendro de Pulecio es condecorada con la cruz de Boyacá. Aparecen, entre otros, Jorge Melendro, Alfonso Vélez Botero, Antonio Piñeros Corpas, Nena Pineda de Tobar, Mariano Melendro, Rafael Parga y Raquel Mejía Escobar**

87 Villegas H. Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, 1962, pp. 132-138.

En 1980 el Conservatorio se declara como institución de Educación Superior de orden Departamental y se fragmenta del antiguo bachillerato, constituido en adelante como Conservatorio de Ibagué, de orden municipal, hoy denominada institución educativa Amina Melendro de Pulecio. Este periodo de rupturas y dificultades interinstitucionales mediadas por el escenario político administrativo, dieron como resultado un nuevo escenario de expansión de la oferta educativa para la iniciación temprana a la música y su profesionalización, convirtiendo a Ibagué en una de las ciudades más pequeñas del país con tan amplia propuesta de educación musical.

### **Los concursos polifónicos internacionales**

La última misión diplomática cultural resultante de la herencia artística italiana, Colombia, fue la creación de los Concursos Polifónicos Internacionales, iniciativa de Amina Melendro que convirtió a Ibagué y al conservatorio en un epicentro nacional y un puente cultural entre Latinoamérica y Europa para la competición de coros aficionados. De esta manera entre 1977 y 1992, los polifónicos recibieron más de 100 coros del mundo, vinculando en su organización a gobernadores, presidentes, embajadores y a la sociedad en su conjunto, dando a Ibagué un nuevo aliento en su histórico esfuerzo por reconocerse como una ciudad musical en Colombia<sup>88</sup>.

Para 1950 el Gobernador de entonces había nombrado con un solo decreto<sup>89</sup> la primera nómina más grande de músicos italianos de Colombia, consolidando en esta ciudad, un epicentro nacional de la práctica y audiencias para la música, que era una música internacional pero que también era una música nacional, dado el profundo interés que dedicaron los italianos en nuestros géneros vernáculos, traducidos en arreglos y adaptaciones corales y sinfónicos.

---

88 El último Concurso Polifónico Internacional “Ciudad de Ibagué” se celebró en 1994, bajo la dirección artística del maestro belga Paul Dury. varias etapas. En Youtube es posible ver la última versión del Coro del Tolima, en la que entre otras participan dos de las personas que hacen parte de diáspora musical femenina tolimense actual, como son Patricia Caicedo y Orfary Gutiérrez. Esta versión del coro que fue dirigida por el profesor Paul Dury, belga, uno de los últimos directores extranjeros que tuvo el Conservatorio.

89 Villegas H. Reseña histórica del Conservatorio del Tolima, 1962.pp. 132-138.



Leonor Buenaventura de Valencia. "La Novia de Ibagué"

Un evento, que denota el referente nacional de reconocimiento a Ibagué como ciudad musical, sucedió bajo el gobierno de Laureano Gómez con la creación en 1951 del Primer concurso Nacional de Música Folclórica<sup>90</sup>. Para el cual fueron seleccionadas solamente dos ciudades Ibagué y Cartagena. Ciociano, en su último año de vida, participó en este Concurso con su *Canción de la Tarde*, un "aire nacional colombiano", que obtuvo el segundo lugar, en tanto que Leonor Buenaventura, su alumna, también participante en el concurso obtuvo el primer lugar con su bambuco *Morir Soñando*.

---

90 Laureano Gómez, presidente de la República de entonces, propuso el Concurso como una manera de exaltar los valores culturales de la Nación en la conmemoración de las fechas patrióticas del 12 de octubre y 11 de noviembre. El decreto, publicado en su totalidad en el semanario Ibaguerño Tribuna Gaitanista, informa entre otros aspectos que dicho concurso tendría dos sedes, una en Cartagena y otra en Ibagué. Galindo H. (2015) César Augusto Ciociano: (1899-1951): un músico italiano en Colombia. Universidad Nacional de Colombia (p.96)

Tabla 2: Profesores y directores italianos del Conservatorio del Tolima, 1951 -1974.

| Nombre                | Cargo  |
|-----------------------|--|
| Elio Solimini         | Canto  |
| Remo Giancola         | Piano  |
| Humberto D'Achiardi   | Inspector nocturno                                       |
| Margherita Nicosia    | Órgano   |
| Clara Saldicco        | Piano e historia de la música                            |
| Carla de Marcello     | Violín   |
| Luigi Frassolati      | Violín   |
| Antonio Testoni       | Violín   |
| Franco Pezzullo       | Clarinete  |
| Lino Mollineli        | Violín   |
| Luigi Santamaría      | Viola  |
| Oscar Faccio          | Violonchelo  |
| Mario Prati           | Contrabajo   |
| Floro Croce           | Oboe   |
| Camilo del Pezzo      | Trompeta   |
| Benedetto Marcello    | Violín   |
| Sollecito Vito        | Flauta   |
| Emilio Nissolino      | Oboe   |
| Rudolfina de Gagliano | Idiomas  |
| Renato Cattani        | Canto  |
| Baldassiare Gagliano  | Canto  |
| Antonio Tattoli       | Violín   |
| Fortunato Carusso     | Flauta   |
| Orfeo Ricciarini      | Trompa   |
| Eitore Cavalli        | Viola  |
| Camilo del Pezzo      | Trompeta   |
| Rolando Bolognesi     | Clarinete  |
| Giovanni Gorni        | Violín y solita  |
| Ljerka de Cavalli     | Balletto   |
| Romano Santi          | Fagot y solita   |
| Nino Bonavolontá      | Director artístico (1951)                                |
| Giuseppe Gagliano     | Director artístico (1955)                                |
| Quarto Testa          | Profesor de violonchelo y director artístico (1960-1974) |

Villegas, pp. 146-155.

En 1959, por gestión de Amina Melendro el Conservatorio crea el primer bachillerato musical de Colombia, un proyecto pionero que ofrecía una formación musical para niños y de jóvenes respaldado por maestros internacionales. 1969 es un año importante para Ibagué, pues se internacionaliza el Coro del Tolima a través de sus giras por América y Europa. Con la creación de los Concursos Polifónicos en 1977, la ciudad fue reconocida por el país como un epicentro de las artes, y considerado por maestros directores de coros, latinoamericanos y europeos como un punto de referencia proyectar su trabajo artístico. En 1980 el Conservatorio se declara como institución de educación superior de carácter Departamental y se separa del antiguo bachillerato musical, constituido en adelante como Conservatorio de Ibagué, de carácter municipal.

Este periodo de rupturas y dificultades interinstitucionales, mediadas por el escenario político administrativo, dieron como resultado una expansión de la oferta educativa para la iniciación temprana y profesionalización musical, convirtiendo a Ibagué en una de las ciudades más pequeñas del país con tan amplia propuesta de educación musical.

Son múltiples las referencias sobre el impacto que los episodios de la academia musical antes descritos pudieron tener en contextos paralelos a la música tradicional tolimese y a las manifestaciones de la música popular. La extensión de sus manifestaciones, exceden los alcances de la presente disertación debido a que implican el análisis de la industria fonográfica y el desarrollo del espectáculo, la circulación la música en la radio tolimese, tema que amerita un tratamiento futuro a profundidad<sup>91</sup>.

---

91 Como puede inferirse del estudio realizado por Helio Fabio Gonzáles en *Historia de la música en el Tolima* (1986), Ibagué irradió y permeó las dinámicas musicales del territorio tolimese, constituyéndose en epicentro para compositores e intérpretes que de alguna manera se interconectaron con los escenarios culturales que esta ciudad les ofrecía para su proyección y consolidación artística.

# Tercera Parte

## Noticias recientes de la ciudad musical de Ibagué: a propósito de una caracterización regional desde la musicología actual

### Antecedentes para una investigación formal de la música en el Tolima.

La revista *Arte*, fundada en 1934 por Alberto Castilla y Manuel Antonio Bonilla como “revista científica, literaria e histórica del Conservatorio Departamental”<sup>92</sup> fue sin duda una de las primeras publicaciones tolimenses con alcance latinoamericano, donde se ventilaron formalmente los temas de la música. Esta publicación serviría de marco a la realización del Primer Congreso Nacional de la Música. Como un segundo referente de la investigación musical regional fue **Héctor Villegas Villegas (1916-1998)** cuyo primer trabajo *Reseña histórica del Conservatorio del Tolima* (1962), sirvió de base a historiadores y autores regionales posteriores para caracterizar el protagonismo y el desarrollo sociocultural musical de Ibagué y el Tolima<sup>93</sup>.

Villegas fue autor de varias obras entre ellas el Anuario Estadístico – Histórico Geográfico de los municipios del Tolima, publicado en 1985 como Testimonio Histórico sobre el Tolima, obra que muestra la preocupación del autor por escribir la historia regional apegado a fuentes documentales archivísticas. Sin ser músico, estuvo fuertemente influenciado por el entorno musical local al punto que la obra aquí citada *La tierra, el hombre y el corazón*, es una colección pionera de edición musical con 27 partituras de canciones del autor musicalizadas por los principales compositores contemporáneos locales y extranjeros establecidos en Ibagué es su momento

92 Castilla & Bonilla, *Revista Arte*, 1934. La revista *Arte* tuvo tres épocas y se mantuvo hasta 1979 bajo la dirección de Amina Melendro. Allí publicaron entre otros Daniel Zamudio, y Misael Devia sobre temas de folclor musical y educación. (Pardo:51. Aquelarre: 99)

93 Del mismo autor es su libro *La tierra, el hombre y el corazón* (Ibagué: s.f.p.9) fue maestro de escuela primaria en 1943 y luego Inspector de Educación, Jefe de la sección de Educación Pública, Vicerrector del Colegio Ismael Perdomo de Cajamarca, Vicerrector del Colegio San Simón, rector del bachillerato nocturno del Conservatorio de Música del Tolima, y Jefe de Estadística y Archivo de la Contraloría Departamental.)

A partir de los años ochenta, las publicaciones sobre música en el Tolima, presentan un crecimiento y diversificación que permiten delinear sus antecedentes. Sin embargo, es pertinente destacar aquí la creación de la revista de investigación *Música, Cultura y Pensamiento*, editada por el Conservatorio del Tolima entre 2009 y 2021, como resultado de la formalización de la investigación musical a nivel superior, y como un medio de divulgación que diera continuidad a lo que en su momento fuera la *Revista Arte*. De acuerdo con el siguiente cuadro, los resultados de los estudios realizados en años recientes sobre las dinámicas del sector musical en la región, revelan que entre 1993 y 2021, se han publicado en Ibagué 62 trabajos académicos de los cuales el 60% se ubican dentro de la línea de Musicología; el 33% tiene afinidad con la línea de Musicología sistemática y el 7% se clasifica dentro de la línea de Músicas populares<sup>94</sup>.

Los estudios de 2016, analizan la formación musical en la región, siendo la mayoría autodidacta, lo que confirma esa vocación natural de querer ser músicos. Le sigue un segmento muy notorio, que revela la vocación histórica de la ciudad por esa vocación. Pero sin duda el fenómeno más notorio es la migración generalizada de los municipios para estudiar música en Ibagué, influenciados por tradición musical o Casas de Cultura.

Tabla 3. División de ramas de investigación desde la Musicología

|          |   |
|----------|---|
| <b>1</b> | <b>Musicología</b>  |
| 1.1      | Historia, música erudita (académica /docta)   |
| 1.2      | Teoría, composición y análisis musical  |
| 1.3      | Didáctica, pedagogía, educación artística musical   |
| 1.4      | Iconografía musical, patrimonio histórico, archivística   |
| <b>2</b> | <b>Musicología Sistemática (comparada)</b>  |
| 2.1      | Etnomusicología, comunidades indo afro americanas, arqueo-música, antropología musical, patrimonio cultural (etnográfico) músicas tradicionales |
| 2.2      | Estudios socioculturales y contextos de las músicas / tradicionales   |
| 2.3      | Acústica, física, cibernética, medicina, psicología, organología, luthería  |

94 Galindo H.; Hernández, A.; Torres, F. (2016) Potencial de la industria cultural y creativa de la música en el Tolima. escenarios y perspectivas. Conservatorio del Tolima- Universidad de Ibagué. Ibagué. Galindo et al. (2021). Las Músicas que somos en el Tolima: caracterización de su identidad regional y expresiones musicales vigentes. Informe de investigación. Fundación Salvi.

|          |  |
|----------|--|
| <b>3</b> | <b>Músicas populares</b>   |
| 3.1      | Músicas urbanas – populares y sus géneros                                  |
| 3.2      | Mas media y circulación musical  |
| 3.3      | Tecnologías y sociología de la música                                      |
| 3.4      | Economía de la música, Derecho, propiedad intelectual e industria cultural |

Fuente: Elaboración propia, 2021

Además de los sectores de la industria música en el Tolima identificados en la siguiente figura, existen otros sectores que son muy interesantes; entre ellos, la creación musical en la cual Ibagué es líder en el ámbito de producción audiovisual, fabricación de instrumentos musicales, actividades de grabación y de producción de sonido actividades de espectáculos.

### **La producción musical tolimensa y diversidad de sus escenarios**

Con los antecedentes ya enunciados, se puede afirmar que Ibagué se destaca por una tradición de compositores con formación en la academia y la escuela de maestros italianos que influyeron sus estilos y técnicas. En dicha tradición, sobresale la herencia familiar de músicos compositores como la Familia Buenaventura, que cuenta con varias generaciones de compositores como Alberto Castilla Buenaventura, Isabel Buenaventura, y el pianista Oscar Buenaventura, figura relevante de su generación sobre la que poco se ha trabajado su vida y obra. Oscar Buenaventura realizó giras por Estados Unidos, Canadá, Holanda por supuesto por Colombia. Se especializó en la Eastman School of Music y en la Berkshire Music Center, estudió con Aarón Copland, con Arthur Schnabel y con Robert Shaw, es decir es una de las figuras más importantes del catálogo de compositores colombianos de su época. De su producción se conserva, un disco larga duración que él mismo realizó con apoyo de la Beneficencia del Tolima<sup>95</sup>.

<sup>95</sup> La Beneficencias del Tolima y la Lotería del Tolima, fueron en la década de los 80, el principal ente financiador de grabaciones de discos en Ibagué, entre ellos de reconocidos duetos y artistas locales.



De esta misma línea surgen las compositoras Leonor Buenaventura y en la actualidad Edna Victoria Boada Valencia, nieta de la anterior. Otra tradición familiar representativa es la de los Camacho que inicia con José Ignacio Camacho Toscano, y se extiende hasta el presente con Germán Camacho Serrano, Florentino Camacho, Tatiana Cecilia Arias Camacho (Q.E.P.D). Una referencia amplia de estos compositores incluye a Roberto Trujillo, Luis Alberto Osorio o Aurelio Lucena, cuyo catálogo contiene obras para banda.

En la generación de compositores tolimenses del ámbito académico de la segunda mitad del siglo XX, se destacan Libardo Barrero, Germán Gutiérrez, y César Augusto Zambrano. En la actual y más reciente generación de compositores formados académicamente como Eugenio Zamora y Estefanía Pardo se revela un panorama estético más cercano al escenario latinoamericano contemporáneo de la música que a las antiguas tradiciones de los compositores regionales tolimenses<sup>96</sup>.

Dentro de los muchos temas que caracterizan a Ibagué como ciudad musical se pone de presente la presencia de colecciones de instrumentos musicales como patrimonio de identidad regional. En este sentido primera

---

<sup>96</sup> Estefanía Pardo Pérez sintetiza a esa nueva generación de músicos ibaguereños. Es compositora para cine televisión y videojuegos Licenciada del Conservatorio del Tolima, graduada de medios audiovisuales en España, y ganadora de concursos en Ucrania, y Estados Unidos. Es becaria en creación musical, estudiante de doctorado en musical actualmente de la Universidad Pontificia Católica en Argentina. Su obra *Metamorfosis*, una Suite andina colombiana fue estrenada en el teatro Tolima en el 2022.

exposición de las colecciones de instrumentos Alfonso Viña Calderón y Mundo Sonoro en el Hotel Ambalá en el Festival Folclórico de 1999, marca el inicio de un proyecto de valoración patrimonial musical que en la actualidad se encuentra tangible en la existencia de dos propuestas lideradas por la Universidad de Ibagué en 2011 como un proyecto museal, y la creación de la casa museo Mundo Sonoro en 2014, respaldada por el grupo Cantatierra, que ofrecen a la ciudad un escenario de integración y compromiso de sus instituciones y actores culturales, para garantizar la formación de públicos en espacios de valoración urbana contemporánea, como son los museos musicales<sup>97</sup>. Dentro de este tema particular estudio vale la pena resaltar el trabajo monográfico sobre los órganos de Ibagué, que revela que el primer órgano que llegó al Tolima en 1950 pasó después a la catedral de Cajamarca donde todavía se conserva, abandonado. También está el órgano de la iglesia Nuestra Señora del Carmen que comprado en 1962 y el órgano de la Catedral de Ibagué, es un órgano Walcker que fue desarrollado por Oskar Binder y traído desde Alemania por monseñor Rubén Salazar<sup>98</sup>.y fue reinaugurado este año 2024. Algunos de esos instrumentos históricos son, un clavecín franco flamenco que encontramos en la en la Facultad de Educación y Artes, y de acuerdo con el profesor Daniel Oviedo es del lutier Jean Francois Chauderge, que es el mismo que construyó los clavecines de la Sala Luis Ángel Arango<sup>99</sup>.

Al presentar a los protagonistas de la música tradicional y popular no es posible deslindar a Ibagué del Tolima y de la historia nacional, para someter en el marco del seminario de la Academia de Historia del Tolima, la inquietud expuesta por el recientemente fallecido periodista e historiador musical Jaime Rico Salazar (1937-2023), acerca de si Pedro Morales Pino, el máximo representante del nacionalismo musical colombiano nació en

---

97 En este sentido, el Sistema de Información de Museos Colombianos SIMCO registra que en la actualidad el país cuenta con cuatro grandes colecciones de instrumentos musicales, dos de las cuales dos se encuentran en Ibagué (Colección Alfonso Viña Calderón y Colección Mundo Sonoro) y dos en Bogotá (La Colección Perdomo Escobar de la Biblioteca Luis Ángel Arango y el Museo Organológico de la Universidad Nacional (Claustro de San Agustín).

98 Forero, N., Gómez, M. A. y Perdomo, J. D. (2019). Dos órganos históricos en Ibagué: aportes para la contextualización de la tradición organística en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 45-62

99 Forero, N., Gómez, M. A. y Perdomo, J. D. (2019). Dos órganos históricos en Ibagué: aportes para la contextualización de la tradición organística en Colombia. *Música, Cultura y Pensamiento*, 8(8), 45-62.

La existencia de instrumentos históricos en Ibagué, como el piano del compositor José Ignacio Camacho Toscano, que lo conserva la familia, el piano de la compositora Leonor Buenaventura de Valencia, actualmente conservado en la Sala de Música Pedro J. Ramos de la Universidad del Tolima convoca a impulsar temas de recuperación de patrimonio cultural.

Ibagué. Con la publicación Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar (2013)<sup>100</sup>, Rico Salazar, hace revelaciones importantes basada en documentos fidedignos, como lo caracterizan sus trabajos, acerca del porqué Pedro Morales Pino fue bautizado en Ibagué, habiendo nacido en Cartago. A partir de su indagación en la Curia Episcopal se hallaron los documentos que confirman dicho bautismo, y argumenta su hipótesis de origen de la siguiente manera:

... el viaje de Cartago Ibagué se hacía primero a caballo o a pie hasta Salento y se gastaba un día completo para llegar a este sitio, en esta población se encontraban los silleteros, esclavos que cargaban a las personas en silletas que se colocaban a la espalda y debían realizar el duro ascenso hasta la cumbre de La Línea, para descender a Ibagué con el pasajero a cuestras, por supuesto, el dueño de los esclavos era el que se ganaba el valor del transporte, otras personas Especialmente los hombres preferían hacer el viaje a caballo, el trayecto se cumplía en tres días y dependía mucho del buen tiempo que hubiera, sí Pedro Morales pino nació en la ciudad de Cartago el día 22 y el 24 ya lo estaban bautizando en Ibagué no tuvo sino el día 23 para recorrer la gran distancia que existe entre las dos poblaciones, de acuerdo con estas circunstancias es completamente imposible que hubiera nacido en Cartago. Pedro nació en Ibagué, allí fue bautizado y muy pequeño fue llevado.” (Rico Salazar, 2013, p.15)



Pedro Morales Pino, el Beethoven Colombiano, nacido en Ibagué

100 Rico Salazar J. (2013) Pedro Morales Pino y la Lira Colombiana con Wills y Escobar. Aires Editores, Medellín.

En otros apartes del mismo documento Jaime Rico confirma la relación de Morales Pino con Ibagué cuando tenía 12 años, y tuvo la oportunidad de participar en un ensayo que se hacía en la orquesta y se memorizó la melodía. al llegar a su casa la practicó en la bandola, y un buen día que estaba ensayando esa pieza, lo escuchó el director de la Orquesta, y se sorprendió por su extraordinaria habilidad que se lo presentó al Señor Sicard Pérez, personaje de grandes recursos económicos, que maravillado con lo que hacía Pedrito le pidió a Doña Bárbara que era la madre de Pedro que lo dejaran colaborar con su educación. Pedro Morales Pino se fue a vivir entonces a Bogotá en 1878 a la casa de Adolfo Sicard y Pérez hermano de señor Sicard. Para ratificar su hipótesis de procedencia, Rico Salazar transcribe a renglón seguido el texto de la partida de nacimiento hallada en la Curia.

“Cómo se puede comprobar en alguna partida de nacimiento por igualdad de texto escrito y dice: José Calisto Ferreira, un cura propio de esta ciudad, certifica en debida forma, que en el libro 19, donde se asientan las partidas de bautismo, de esta santa iglesia a fojas 234 se halla una, a la que la letra dice así: En Ibagué, a 24 de febrero de 1863, yo, el cura párroco bauticé y puse óleo y crisma un niño que nació el 22 del corriente y llamé Pedro José Pascasio. “(Rico Salazar, p.14)<sup>101</sup>

Muchas figuras representativas de la música tradicional tolimense, originarias de distintos municipios, migraron a Ibagué, atraídos por el prestigio de sus instituciones y certámenes musicales, como el Festival Folclórico Colombiano<sup>102</sup>. Entre ellos Cantalicio Rojas González (1896-1974), establecido en esta ciudad en sus últimos años de vida, sobre quien se adelantaron trabajos de recuperación musical por parte del grupo Cantatierra a mediados de los años 80<sup>103</sup>. Por otra parte la presencia femenina en los estudios del folclor regional iniciados por Blanca Álvarez, fueron

101 Explica Jaime Rico, que el primer nombre de Pedro José Pascasio, fue heredado del padre, quién lo abandonó, razón por la que la mamá le quitó el segundo nombre, pero, además, le quitó el segundo apellido porque era Polanco, entonces quedó con el apellido de la mamá y con su segundo apellido que es Pino. En otros apartes se menciona que es hijo natural de Ramón Morales y Bárbara Polanco.

102 El Festival Folclórico Colombiano junto con los Concursos Polifónicos, marca el inicio de uno de los más importantes fenómenos de las industrias creativas en la ciudad como sede de agendas culturales de convocatoria nacional o internacional.

103 Galindo, H. (1993) Memoria de Cantalicio Rojas González (1986-1974). Ibagué. Libro y Disco LP. Trabajo biográfico y antológico musical basado en grabaciones del compositor realizadas en 1973 y conservadas por el médico Manuel Antonio Bonilla, y por hijos del compositor.

materia de estudio con el grupo Cantatierra, a través del trabajo *Mujeres Protagonistas en la Música del Tolima* (Galindo, 2009), que visibilizó desde el enfoque de género las historias de vida de Aurora Arbeláez de Navarro, Leonor Buenaventura e Isabel Chava Rubio<sup>104</sup>, Resumiendo, el tema de género podemos afirmar que en el contexto reciente la mujer tolimense se reafirma en la música como posibilidad de ejercer una carrera profesional de reconocimiento social. La presencia de las mujeres y su intervención en las políticas gubernamentales ha sido clara en el liderazgo y gestión de transformación social ocupando lugares destacables en eventos académicos artísticos y en decisiones de las políticas y culturales de nuestra ciudad<sup>105</sup>.

En la actualidad muchas instituciones participan de la investigación sobre la música: el Conservatorio, la Universidad del Tolima, la Universidad de Ibagué, Universidades de otras ciudades, ONG's, fundaciones, y corporaciones abordan trabajos de investigación, y también personas particulares independientes. Este tipo de investigadores nos permite recordar aquí la presencia de la radio, la cual influyó en el desarrollo de la música en el Tolima. Este estudio por suerte lo realizó el periodista Edgar Antonio Valderrama, quien además fue el creador de los Encuentros de Música Campesinas en todo el Departamento, con el apoyo de la Voz del Tolima.

Las manifestaciones vivas desde el año 2021 en el Tolima, consolidan a Ibagué como un epicentro de producción musical. Un eje de confluencia son sus 26 festivales anuales, como representantes de su generación. En la actualidad un testimonio de esa resistencia contra el olvido es la agrupación Rondalla de Ibagué, integrada por señoras, que de niñas vinieron a cantar con los coros de Leonor Buenaventura y que tuvieron la oportunidad de estar en el Coro del Tolima; hoy desde sus casas continúan haciendo música, al tiempo que sus hijas y nietas o nietos, ya figuran en los circuitos de la música joven ibaguereña.

Resumiendo, el tema de género podemos afirmar que en el contexto reciente la mujer tolimense se reafirma en la música como posibilidad de ejercer una carrera profesional de reconocimiento social. La presencia de las mujeres y su intervención en las políticas gubernamentales ha sido clara

---

104 La investigación fue realizada mediante una beca del Fondo Mixto de Cultura del Tolima y su publicación se realizó en 2009, por parte del Conservatorio del Tolima.

105 Un artículo más reciente sobre este tema puede ser consultado en, Galindo, H. (2023) Presencia Femenina en la Música del Tolima Siglo XX. Revista Ríthmica No. 3 de la Universidad de Nariño. Pasto.

en el liderazgo y gestión de transformación social ocupando lugares destacables en eventos académicos artísticos y en decisiones de las políticas y culturales de nuestra ciudad<sup>106</sup>.

En la actualidad muchas instituciones participan de la investigación sobre la música: el Conservatorio, la Universidad del Tolima, la Universidad de Ibagué, Universidades de otras ciudades, ONG's, fundaciones, y corporaciones abordan trabajos de investigación, y también personas particulares independientes. Este tipo de investigadores nos permite recordar aquí la presencia de la radio, la cual influyó en el desarrollo de la música en el Tolima. Este estudio por suerte lo realizó el periodista Edgar Antonio Valderrama, quien además fue el creador de los Encuentros de Música Campesinas en todo el Departamento, con el apoyo de la Voz del Tolima.

Las manifestaciones vivas desde el año 2021 en el Tolima, consolidan a Ibagué como un epicentro de producción musical. Un eje de confluencia como Vicente Sanchís, Oscar Buenaventura, Cuarto Testa, José Ignacio Camacho, Luis Alberto Osorio y Germán Gutiérrez, entre otros.

A partir de los años ochenta, las publicaciones sobre música en el Tolima, presentan un crecimiento y diversificación que permiten delinear sus antecedentes. Sin embargo, es pertinente destacar aquí la creación de la revista de investigación Música, Cultura y Pensamiento, editada por el Conservatorio del Tolima entre 2009 y 2021, como resultado de la formalización de la investigación musical a nivel superior, y como un medio de divulgación que diera continuidad a lo que en su momento fuera la Revista Arte.



106 Un artículo más reciente sobre este tema puede ser consultado en, Galindo, H. (2023) *Presencia Femenina en la Música del Tolima Siglo XX*. Revista Rithmica No. 3 de la Universidad de Nariño. Pasto.

Gaiteros de San Jacinto -Sexteto "5 más 1" – Ensamble "Trabuco" Grupo Danzas de Armero Cuarteto Über dreiflig Orquesta Sinfónica del Conservatorio del Tolima

**IV CONGRESO NACIONAL DE LA MÚSICA**

Etnomusicología \_ Ciencia y Patrimonio  
Ibagué \_ Tolima

**3 de Junio de 2008**

**INFORMACIÓN:** www.conservatoriodeltolima.edu.co Tel.2618526 Dirección: Calle 9 No. 1 - 18 Ibagué- Tolima

Ana María Ochoa Gautier Columbia University  
Alejandro Mantilla Pulido Director División de Música - Ministerio de Cultura  
Jaime Humberto Quevedo Urrea Centro de Documentación Musical - Ministerio de Cultura  
Leonor Convers - Juan Sebastián Ochoa Universidad Javeriana  
Fernando Gil Araque Universidad EAFIT  
Humberto Galindo Palma Conservatorio del Tolima  
María Eugenia Londoño Universidad de Antioquia  
Ligia Vargas Navarro Universidad del Tolima  
Jorge Sosa Nueva Cultura  
Manuel Antonio Rodríguez Universidad Santo Tomás  
Hugo Candelario González Conservatorio Antonio María Valencia

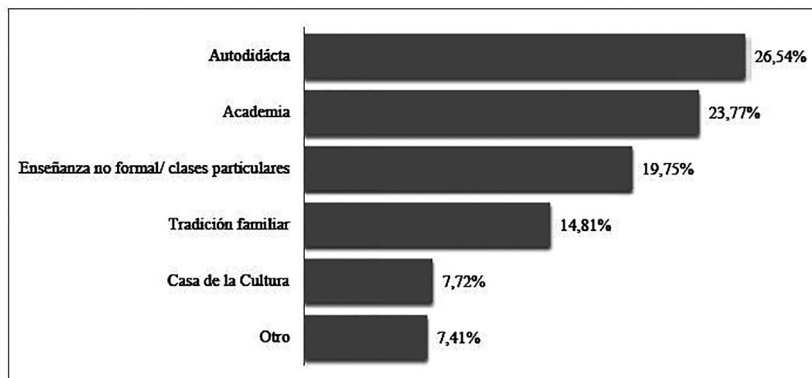
De otra parte, desde un enfoque disciplinar, la definición de líneas investigativas de la musicología, permite profundizar en sus tópicos de acuerdo con la siguiente ramificación.

De acuerdo con el siguiente cuadro, los resultados de los estudios realizados en años recientes sobre las dinámicas del sector musical en la región, revelan que entre 1993 y 2021, se han publicado en Ibagué 62 trabajos académicos de los cuales el 60% se ubican dentro de la línea de Musicología; el 33% tiene afinidad con la línea de Musicología sistemática y el 7% de la línea de Músicas populares<sup>107</sup>.

En los estudios de 2016, que analizan la formación musical en la región, resultó que la mayoría era autodidacta, lo que confirma esa vocación natural de querer ser músicos. Le sigue un segmento muy notorio, que revela la vocación histórica de la ciudad por esa vocación. Pero sin duda el fenómeno más notorio es la migración generalizada desde los municipios para estudiar música en Ibagué, influenciados por la tradición musical o las Casas de Cultura.

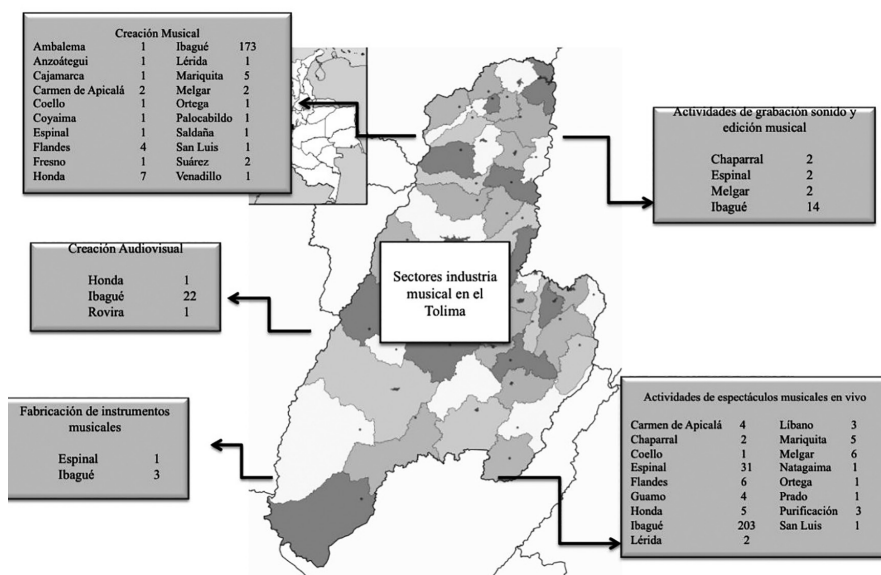
107 Galindo H.; Hernández, A.; Torres, F. (2016) Potencial de la industria cultural y creativa de la música en el Tolima. escenarios y perspectivas. Conservatorio del Tolima- Universidad de Ibagué. Ibagué. Galindo et al. (2021). Las Músicas que somos en el Tolima: caracterización de su identidad regional y expresiones musicales vigentes. Informe de investigación. Fundación Salvi.

Figura 1. Impacto de la formación en músicos de la región



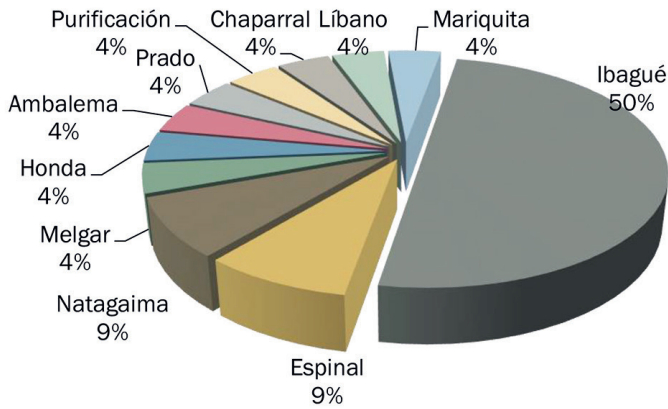
(Galindo, Hernández. & Torres, 2016)

Figura 2. Sectores de la industria cultural musical en el Tolima



(Galindo, Hernández. & Torres, 2016)

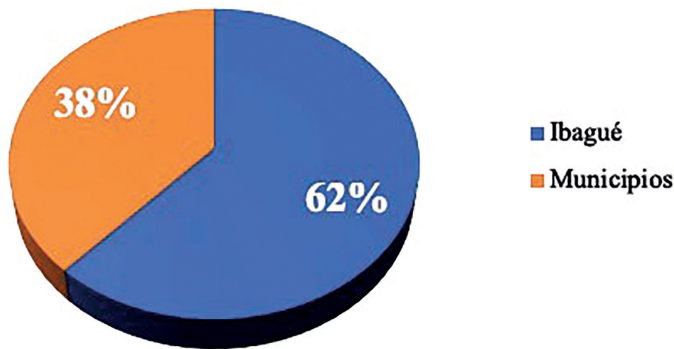
Figura 3. Festivales Musicales en el Tolima



(Galindo, Hernández. & Torres, 2016)

Como fenómeno relevante en el Tolima, se registra el crecimiento reciente en la realización de festivales, de los cuales Ibagué absorbe el 50% del Departamento.

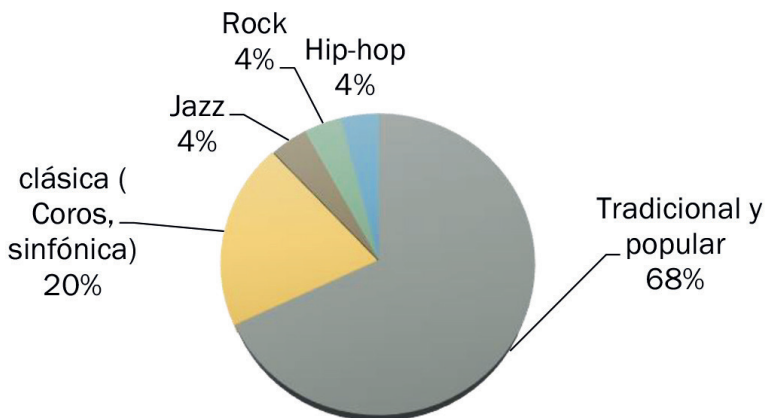
### Procentaje de expresiones musicales activas identificadas entre Ibagué y el Tolima



Dentro de los trabajos más recientes relacionados con la consolidación de un Centro de documentación Musical para el Tolima, a través del Grupo de investigación “Aulos”, del Conservatorio en el 2020, se llevó a cabo el proyecto Centenario de la Música, consistente en recuperar el

archivo fotográfico de la institución, compilando y digitalizando 1700 fotografías, fechadas desde las primeras décadas del siglo XX

Figura 4. Tendencias de géneros musicales en Festivales del Tolima



(Galindo, Hernández. & Torres, 2016)

Figura 5. Afiches de Ibagué Ciudad Rock, Festijazz y Festival Disonarte de Ibagué



Fuente: Elaboración propia.

## Reflexión final.

Ibagué ha construido a lo largo de un siglo, prácticas sostenidas para el cultivo de la música en todas sus manifestaciones, que en la actualidad generan dinámicas sociales de desarrollo profesional, y oferta artística muy diversificada y de alto nivel. La presencia de orquestas sinfónicas, tropicales, grupos de cámara, duetos y solistas, bandas de rock, y escuelas de música son un componente de alta participación, y un atractivo para públicos foráneos que reconocen la identidad musical de esta ciudad. Que son es un testimonio vivo de la memoria colectiva y un patrimonio de identidad cultural, para la construcción del territorio y del tejido social de la ciudad, la región y la Nación.

Ibagué como ciudad creativa, debe fomentar su vocación colectiva de salvaguarda por las tradiciones, los valores y la proyección de la música, e incidir en contextos regionales que contribuyan a una construcción participativa de dicha cultura. Para ello es preciso *armonizar, reevaluar y reapropiar* las iniciativas y logros hasta ahora alcanzados, desde el cultivo social de la música por actores particulares institucionales, para alcanzar, de manera consensuada y participativa, el ideal de una ciudad región o territorio sonoro musical y culturalmente educado.

# Melo: El golpe de 1854 en Ibagué

Por **Hernando Bonilla Mesa**.

El 7 de marzo de 1849, en circunstancias que todavía son objeto de inacabables controversias, fue elegido el general José Hilario López como Presidente de la República, y nadie, en el día de hoy, se atrevería a negar el influjo que tuvieron las Sociedades Democráticas (Sociedad Democrática, más exactamente) en esta polémica votación que se realizó en el historiado Claustro de Santo Domingo de Bogotá.

Estas Sociedades Democráticas estaban constituidas por diferentes grupos de agremiaciones de artesanos, manufactureros y de sectores populares, los que influenciados por las nuevas ideas socialistas de reivindicación socio-económica, provenientes de la agitada Europa de los años cuarenta del siglo XIX, especialmente de Francia, aspiraban a establecer un sistema político-social más igualitario en la distribución de los ejidos y baldíos, como también a que en el intercambio comercial los productos elaborados en el país tuvieran un trato preferencial y protector por parte del gobierno.



José Hilario López

Las Sociedades Democráticas, al apoyar a López esperaban, consecuentemente, que se realizaran los cambios que colmaran sus ideales; por esto, además de la tensión originada por la forma como se eligió al nuevo presidente, también se creó una gran expectativa por la supuesta dinámica reformista que emprendería la administración que se entronizaba.

Pero los hechos, al menos en lo social y económico, demostraron lo contrario, como lo observa Gerardo Molina:

“La pausa decretada por López en los días finales de su administración cuando no quiso aceptar el plan de Murillo Toro sobre la modificación del régimen agrario, debió disminuir la fe del pueblo en los hombres del 7 de marzo. Al ver también que el Congreso se negaba a restablecer el proteccionismo, los artesanos comprendieron que la distribución de fuerzas se había alterado a favor de los estratos mercantiles y de los interesados en seguir importando productos de Europa, muchos de ellos superfluos o de simple ostentación”.

La frustración generada por la administración López hizo crisis en el siguiente gobierno, presidido por el general José María Obando, de simpatías draconianas, quien entraba a gobernar con una nueva Constitución (1853) y con un Congreso adverso de mayoría “liberal gólgota” (librecambista)-conservadora, decidido a implementar una legislación que lesionaba tanto al viejo estamento militar, como también a las anotadas aspiraciones reformistas y proteccionistas de las Sociedades Democráticas.

Éstas se hicieron más poderosas y activas, hasta el punto de captar la simpatía de algunos militares, predominantemente antiguos bolivarianos, entre ellos, y destacadamente, el general José María Melo, quien de hecho se convirtió en el líder del inconformismo y de las reivindicaciones castrenses y artesanales. Y fue así, como el 17 de abril, las Sociedades Democráticas, *la gran mayoría de la facción “draconiana” (socializante) del Partido Liberal*, ciertos sectores populares y el ejército, se sublevaron, y conducidos por Melo le ofrecieron al presidente Obando “el mando supremo para que dirigiera la revolución. Rehusó aceptarlo y Melo, proclamado por el ejército, quedó investido de la dictadura”, palabras de Juan Francisco Ortiz (pariente cercano de Melo) en sus *Reminiscencias*.

Tomada incruentamente Bogotá por los alzados en armas, se unieron inmediatamente liberales gólgotas y conservadores, so capa de conservar

la legitimidad, como siempre lo han hecho cuando consideran comprometido el *status quo*. Por esto, no era extraño ver en ese entonces a acérrimos e irreconciliables enemigos como Mosquera y a su yerno Herrán, viejos conservadores bolivarianos, de brazo con José Hilario López, veterano liberal santanderista, para coordinar y dirigir la ofensiva militar tendiente a recuperar la institucionalidad, con sus privilegios inherentes.

Fue entonces cuando el tradicional notablato político decidió trasladar la sede del gobierno a Ibagué; y cuando digo gobierno, me refiero a las tres ramas del poder público: el Ejecutivo, el Congreso y la Corte Suprema de Justicia. En este punto le cedo la palabra a José María Samper Agudelo, testigo ático de estos acontecimientos, cuando consigna en su *Historia de un alma*: “Jamás ninguna pequeña localidad, entre nosotros, se vio tan colmada de hombres eminentes como Ibagué, con motivo de haberse fijado allí provisionalmente la capital de la república.” Allí se hallaron el señor Obaldía y sus secretarios José María Plata (liberal), Pastor Ospina (conservador) y Ramón Mateus (radical), magistrados como el ilustre José Ignacio de Márquez y Lino de Pombo; miembros eminentes del Congreso, como Mallarino, Gutiérrez Vergara, Fernández Madrid, y Murillo Toro, y viejos veteranos de la independencia, como los generales Ortega y Vélez”.



José María Melo Ortiz. (Apunte de José María Espinosa)

*La Corte Suprema de Justicia y el Congreso deliberaron en el “claustro simoniano”, y el Ejecutivo, en cabeza de José María Obaldía, despachó en el viejo ayuntamiento (donde actualmente se ubica la D.I.A.N.). No sobra reseñar que la rama legislativa sesionaba por segunda vez en Ibagué.*

Como se tenía que encontrar un chivo expiatorio (o “carnero emisario”, como decía Alberto Lleras Camargo) que “pagara los platos rotos”, no se titubeó al escoger al presidente Obando para tal efecto, y al abordar el juicio político de que fue objeto, este ilustre y perseguido colombiano, cederemos la palabra al eximio jurista, hacendista e internacionalista, Aníbal Galindo, quien en sus *Recuerdos históricos* registra: “De regreso del Cauca encontrábase ya instalados en Ibagué todos los altos poderes del Gobierno... Poco después se reunió el Congreso disperso en Bogotá por el golpe del 17 de abril, el cual se ocupó, sin pérdida de tiempo, como del más urgente asunto público, de iniciar la causa contra el presidente General Obando, por su supuesta participación en aquel golpe de estado.



Obra de Darío Ortiz Vidales que ilustra el Tomo I del Compendio de Historia de Ibagué.

La Cámara de Representantes propuso la acusación, y el Senado lo admitió conforme a los trámites prescritos por la Constitución y la ley, con lo cual quedó el presidente desde ese momento legalmente suspenso de sus funciones... Como no hubiera bolas o balotas blancas y negras para hacer conforme a la ley y al reglamento la votación secreta de la acusación, el Secretario de la Cámara, doctor Teodoro Valenzuela, habíase procurado para este acto botones de hueso blancos y negros. Hallábase en la barra de la Cámara, *reunida en la capilla del Colegio San Simón*, el popular, antiguo y queridísimo Cura de Ibagué, doctor Calixto Ferreira, exaltado obandista. Levantóse la sesión; era de noche; lo recuerdo como si hubiera sido ayer: en el momento en que el doctor Valenzuela acababa de echar los botones en un taleguito, penetró hasta él el doctor Ferreira, y arrebatándoselos de la mano dijo: “Quiero guardar estos botones con los cuales se ha consumado esta iniquidad, semejante a los dados con los cuales jugaron los centuriones la túnica de Cristo; y se los llevó”. El subrayado es mío.

No deja de ser una ironía la circunstancia de que todos estos eventos hubiesen ocurrido en Ibagué, urbe a la que Melo estaba afectivamente vinculado desde su niñez, y no sólo familiarmente. Baste decir, como lo resalta José Vicente París Lozano, que en la Escuela de Primeras Letras del Convento de Santo Domingo realizó sus primeros estudios, antes de entregarse de lleno a la causa libertadora, en la que participó hasta su final cubriéndose de gloria. Igualmente, en esta ciudad desarrolló exitosamente actividades empresariales y comerciales, además, desempeño con muy buenos resultados académicos la rectoría del histórico Colegio de San Simón, fundado en el mentado Convento. Además, tanto su padre, Manuel Antonio Melo de la Abadía, como también su abuelo materno, Antonio Ortiz Nagle, fueron funcionarios de este Ayuntamiento en los inicios del siglo XIX.

Derrotado y desterrado Melo, condenado Obando, y enviados prisioneros a morir en la insalubre región de Chagres (Panamá) 150 artesanos, el viejo establecimiento se enseñoreó nuevamente de la República, Bogotá fue restablecida como capital, e Ibagué, por consiguiente, volvió a ser una ciudad de segunda categoría.

No deja de ser una ironía la circunstancia de que todos estos eventos hubiesen ocurrido en Ibagué, urbe a la que Melo estaba afectivamente vinculado desde su niñez, y no sólo familiarmente. conservar la legitimidad,

como siempre lo han hecho cuando consideran comprometido el *status quo*. Por esto, no era extraño ver en ese entonces a acérrimos e irreconciliables enemigos como Mosquera y a su yerno Herrán, viejos conservadores bolivarianos, de brazo con José Hilario López, veterano liberal santandereista, para coordinar y dirigir la ofensiva militar tendiente a recuperar la institucionalidad, con sus privilegios inherentes. Melo Baste decir, como lo resalta José Vicente París Lozano, que en la Escuela de Primeras Letras del Convento de Santo Domingo realizó sus primeros estudios, antes de entregarse de lleno a la causa libertadora, en la que participó hasta su final cubriéndose de gloria. Igualmente, en esta ciudad desarrolló exitosamente actividades empresariales y comerciales, además, desempeño con muy buenos resultados académicos la rectoría del histórico Colegio de San Simón, fundado en el mentado Convento. Además, tanto su padre, Manuel Antonio Melo de la Abadía, como también su abuelo materno, Antonio Ortiz Nagle, fueron funcionarios de este Ayuntamiento en los inicios del siglo XIX.

Derrotado y desterrado Melo, condenado Obando, y enviados prisioneros a morir en la insalubre región de Chagres (Panamá) 150 artesanos, el viejo establecimiento se enseñoreó nuevamente de la República, Bogotá fue restablecida como capital, e Ibagué, por consiguiente, volvió a ser una ciudad de segunda categoría.

Antes de cerrar este capítulo, no sobra hacer una consideración final sobre la “leyenda negra” que la historiografía del establecimiento hilvanó sobre la figura de José María Melo Ortiz. El ibaguereño Venancio Ortiz, al impartir su juicio sobre los eventos acaecidos el 17 de abril de 1854, afirmó: “Fue sólo una audaz dictadura militar entronizada por un tosco soldado”. Henao y Arrubla, sobre el mismo tema, afirmaron que Melo fue apoyado por “casi todos los criminales, los facinerosos más conocidos como tales, los hombres proscritos por la opinión pública, los jugadores abandonados de la suerte, la escoria, en fin, de la sociedad”. Ospina Vásquez se refiere a la “grotesca aventura militar de Melo, que pone fin a la administración inepta de Obando”. Estos y muchos otros conceptos similares fueron artículos de fe para la elaboración de la crónica institucional de este proceloso episodio de nuestra historia. Antes de cerrar este capítulo, no sobra hacer una consideración final sobre la “leyenda negra” que la historiografía del establecimiento hilvanó sobre la figura de José María Melo Ortiz. El ibaguereño

Venancio Ortiz, al impartir su juicio sobre los eventos acaecidos el 17 de abril de 1854, afirmó: “Fue sólo una audaz dictadura militar entronizada por un tosco soldado”. Henao y Arrubla, sobre el mismo tema, afirmaron que Melo fue apoyado por “casi todos los criminales, los facinerosos más conocidos como tales, los hombres proscritos por la opinión pública, los jugadores abandonados de la suerte, la escoria, en fin, de la sociedad”. Ospina Vásquez se refiere a la “grotesca aventura militar de Melo, que pone fin a la administración inepta de Obando”. Estos y muchos otros conceptos similares fueron artículos de fe para la elaboración de la crónica institucional de este proceloso episodio de nuestra historia.

Pero si sus contemporáneos y otros aláteres lo condenaron, la posteridad lo está absolviendo.

En este sentido Gerardo Molina, en 1970, apuntaba: “Por eso, al sobrevivir la dictadura de Melo, mientras los gólgotas hacían causa común con los conservadores para derrocarla en nombre del civilismo y de la pureza republicana; los draconianos la apoyaban u observaban respecto de ella una neutralidad benévola, porque intuían con acierto que con ese alzamiento se abría la posibilidad de que el pueblo sacudiera —esa vez si de verdad— la tutela que pesaba sobre él y se convirtiera en entidad actuante. *El hecho es que el golpe de Melo reclama todavía un estudio desprevenido y una evaluación reparadora, libres de las distorsiones que son propias de la historia oficial*”.

A este respecto, algunos historiadores contemporáneos, como Gustavo Vargas Martínez, Luís Darío Bernal Pinilla, Eduardo Santa L., Enrique Gaviria Liévano, Rodrigo Llano Isaza, Mario Arango Jaramillo y otros, han realizado buena parte de esta justa rectificación histórica. El último de los anteriormente mencionados señala: “Independientemente de cualquier apreciación que se tenga sobre los objetivos políticos de las Sociedades Democráticas, lo cierto es que, a mediados del siglo XIX en un país como Colombia, sin burguesía manufacturera o industrial, los únicos sectores sociales que podían oponerse al librecambio eran los artesanos y la pequeña burguesía comercial. Igualmente, el gobierno de Melo constituye en nuestra historia republicana el único que no ha representado los intereses económicos y políticos de las tradicionales familias, la “aristocracia” criolla, que han manejado el país desde 1819. El único, además, en el que el

pueblo de aquella época, artesanos y trabajadores independientes, ejerció la soberanía popular a través del control del Estado, de los altos cargos públicos, del ejército y de las milicias populares organizadas por las Sociedades Democráticas... El juicio histórico institucional con el general Melo ha sido injusto y apasionado. Se ha calumniado y cubierto de ignominia su vida y personalidad y tendido un manto de olvido sobre su exitosa participación como brillante militar en las batallas que dieron la independencia a la Nueva Granada, Ecuador, Perú y Bolivia. Es el único presidente de Colombia –y muchos de ellos fueron golpistas y dictadores-, al que no se le ha perdonado, ni aún después de muerto, el ser uno de los gestores de la única insurrección triunfante, realmente popular que lo llevó a la Presidencia de la República”.

La reflexión de Enrique Gaviria Liévano, presidente de la Academia Colombiana de Historia, también es pertinente: “Sobre la Revolución del 17 de abril de 1854 se han dado distintas interpretaciones, aunque en la mayoría de los casos sin detenerse en el verdadero sentido de este movimiento como expresión del inconformismo social de los artesanos contra el librecambio... La verdadera importancia del golpe melista debe buscarse en su significación social y política. La verdad es que después de haberse producido la fallida Revolución de los Comuneros, por primera vez en la historia una clase distinta de la burguesía asumía la dirección política del estado. Esa es su verdadera trascendencia y su mayor importancia... La circunstancia de que los artesanos hubieran fracasado en sus intentos reivindicativos, y que a centenares de melistas se los hubiera enviado a morir de fiebres perniciosas a orillas del río Chagres, no le resta importancia al movimiento. De todas maneras, fue un intento plausible para lograr en el país un cambio que favoreciera a una clase social distinta a la burguesía y pusiera freno a la aplicación desmedida del librecambio en Colombia”.

Eduardo Santa nos apunta: “Justo es hacerle un homenaje en esta página al insigne General José María Melo, bravío héroe de nuestra independencia, a quien la historia adulterada presenta en ocasiones como a un ambicioso sargentón, por cuanto su espíritu renovador y su amor por su pueblo lo impulsaron a dar un golpe de estado en 1854. Intrépido, valiente y temerario, con José María Obando se constituye en capitán de montoneras y, enamorado de utopías socialistas...”.

Además, Llano Isaza resalta que “durante la “dictadura” de Melo no se cometió ningún exceso de fuerza ni se abusó de la autoridad, se respetó la libertad de prensa, no se restringió ninguna libertad, no hubo un solo robo contra la propiedad de los almacenes de la capital y nadie sacó a sus familias de Bogotá por miedo a los draconianos”.

Finalmente, no puedo omitir en este escrito mencionar un funesto precedente que se sentó durante estos episodios: la injerencia de los Estados Unidos en los asuntos internos de Colombia, realizada en esa ocasión, a favor de los “legitimistas”, por James S. Green, su agente diplomático, sobre la cual Gaviria Liévano señala muy juiciosamente:

“Es entonces también cuando aparece una clara identidad entre los intereses económicos de los “constitucionalistas” o enemigos del gobierno, y los de ciertas misiones diplomáticas acreditadas en Colombia. El caso de los Estados Unidos fue el más claro y dicente, ya que el señor James Green, encargado de la legación, comienza a conceder asilo a toda persona que pretenda evadir la acción del Estado. Allí viene a refugiarse entonces un gran número de comerciantes que se niegan a pagar las sumas decretadas por el gobierno.... La actitud del representante americano convertía así el asilo en una institución para proteger a los comerciantes y poner a buen recaudo sus capitales. Aparte de que con su actitud colocaba en tela de juicio todo el fundamento del asilo al permitir que, desde la sede diplomática, las personas asiladas pudieran realizar toda suerte de actos contra el gobierno en contra de lo que establece al respecto el Derecho Internacional... Fueron tantos los abusos del derecho de asilo, que en ocasiones el gobierno estuvo a punto de allanar la sede americana, y hasta hubo algunos disparos contra ella. Razón de más para afirmar que entre los comerciantes y la legación americana hubo desde el comienzo del golpe de Estado unos mismos intereses económicos... No hay duda de que la coalición entre los comerciantes criollos y el gobierno americano ayudó notablemente al triunfo de los constitucionalistas, y por ende al derrocamiento de Melo”.

Este hecho, sumado a la funesta permisividad del Tratado Mallarino-Bidlack de 1846, que daba carta blanca al intervencionismo norteamericano, constituyó el primer eslabón de una cadena que inexorablemente conduciría, en los inicios del siglo XX, a la pérdida del departamento de Panamá. Sobrada razón tuvo “El Libertador” cuando en un trance visionario exclamó: *“Los Estados Unidos parecen destinados por la Providencia para plagar a América de miserias en nombre de la Libertad”*.

## Bibliografía

- ARANGO JARAMILLO, Mario: *Masonería y Partido Liberal*. Corselva, Medellín, 2007.
- CARNICELLI, Américo: *Historia de la Masonería Colombiana*. 2 vols. Imprenta y Publicaciones de las Fuerzas Militares, Bogotá, 1999.
- CORDOVEZ MOURE, José María: *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*. Colcultura, Bogotá, 1978.
- GALINDO, Aníbal: *Recuerdos históricos*. Imprenta de la Luz, Bogotá, 1900.
- GAVIRIA LIÉVANO, Enrique: *El liberalismo y la insurrección de los artesanos contra el librecambio*. Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, Bogotá, 2002.
- HENAO y ARRUBLA: *Historia de Colombia*. Librería Voluntad, Bogotá, 1952.
- LÓPEZ, Manuel Antonio: *Recuerdos históricos*. J. B. Gaitán Editor, Bogotá, 1878.
- LLANO ISAZA, Rodrigo: *Los draconianos, origen popular del liberalismo colombiano*. Editorial Planeta, Bogotá, 2005
- MOLINA, Gerardo: *Las ideas liberales en Colombia*. 3 vols. Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1977.
- ORTIZ, Juan Francisco: *Reminiscencias*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana, Bogotá, 1946.
- ORTIZ, Venancio: *Historia de la revolución del 17 de abril de 1854*. Biblioteca del Banco Popular, Bogotá, 1972.
- PARÍS LOZANO, José Vicente: Casas históricas de Ibagué, en *Boletín de Historia y Antigüedades*, Bogotá, 1917.
- SAMPER AGUDELO, José María: *Historia de un alma*. Biblioteca Popular de Cultura Colombiana. Bogotá, 1948.
- SANTA LOBOGUERRERO, Eduardo: Presencia del Tolima Grande, en *Revista Arte*, Ibagué, 1979.
- SOWELL; David: *Artesanos y política en Bogotá*. CLA Editorial, Bogotá, 2006.
- TRUJILLO MUÑOZ, Augusto, (ed.): *El nuevo pensamiento colombiano*. Fedelco, Bogotá, 1977.
- VARGAS MARTÍNEZ, Gustavo: *Colombia 1854: Melo, los artesanos y el socialismo*. Editorial La Oveja Negra, Bogotá, 1972.

# Principales corrientes políticas en Ibagué durante los años ochenta y noventa del siglo XX

Por: José del Carmen Buitrago Parra. Profesor Universidad del Tolima

El presente artículo analiza el pensamiento político en la capital del Tolima durante las décadas de 1980 y 1990. Nos centramos en las figuras de *Alberto Santofimio Botero* y *Guillermo Angulo Gómez*. El primero como destacado jefe del partido liberal y líder de la principal corriente de este partido en el Tolima, el movimiento santofimista, y el segundo, como jefe de la fracción ospinista del partido conservador.

El espectro político de ambos partidos cuando Alberto Santofimio y Guillermo Angulo adquieren una dimensión nacional desde mediados de la década de 1960, comprendía del lado liberal a Rafael Caicedo Espinosa, Alfonso Palacio Rudas y Rafael Parga Cortés. Por el lado conservador seguían en fuerza electoral al doctor Angulo Gómez, los jefes conservadores Maximiliano Neira Lámus y Jaime Pava Navarro y sus corrientes políticas. Sin embargo, por entonces, había emergido la tercera fuerza política nacional que fue la Anapo y de la cual surgió la guerrilla del M-19.

En ese periodo el país vivió una serie de coyunturas políticas que trataron de definir propuestas de estado como la reforma constitucional articulada a la democratización, a través del mecanismo de la elección popular de alcaldes, ocurrida a mediados de la década de 1980. Esta propuesta, finalmente exitosa, ocurrió en el marco de la doble tragedia del Holocausto del Palacio de Justicia y de la destrucción de Armero por la Avalancha que origino la erupción del Volcán Nevado del Ruiz y estuvo precedida por la del Estatuto de Seguridad del gobierno del presidente Turbay Ayala, en buena parte de inspiración contrainsurgente. Otra propuesta relevante fue el plan de diálogo con las guerrillas decretado por el presidente Belisario Betancur y que desembocó en el primero de los procesos de paz que logró la desmovilización del M-19. Después vino la profundización de la crisis de 1989 que evidencio la existencia de varios genocidios políticos como la de la UP y el asesinato de Luis Carlos Galán que aceleró el acuerdo político para

la convocatoria a la constituyente que expediría la constitución de 1991. En el marco de esta coyuntura ocurrieron otras como la internacionalización de la economía y la política de drogas y narcotráfico.

Conviene destacar el paulatino desgaste de los partidos políticos tradicionales desde el Frente Nacional y que tiene, a partir de la elección popular de alcaldes en 1988 y con la vigencia de la nueva constitución política de Colombia de 1991, su máxima expresión con la extrema fragmentación y el surgimiento de nuevos movimientos políticos que esfumaron la posibilidad histórica de las terceras fuerzas. Terceras fuerzas que realmente nunca lograron emerger como opciones políticas estables. En ese ambiente se da el ascendiente y protagonismo del movimiento santofimista que tuvo una destacada notoriedad en la vida municipal de Ibagué durante el mencionado periodo.

El caso es que la corriente política más importante dentro del liberalismo y en el escenario político local en esas dos décadas, fue el santofimismo, movimiento político acaudillado “por el líder liberal” Alberto Santofimio Botero. En un plano político secundario y sin mucha trascendencia local, dentro del conservatismo sobresale el angulismo, movimiento dirigido por el político conservador Guillermo Angulo Gómez. Estas corrientes políticas, del partido liberal y el partido conservador, proporcional y respectivamente tuvieron incidencia en los procesos de elección popular de alcaldes en Ibagué.

El movimiento liberal santofimista es el resultado del pensamiento político de su líder Alberto Santofimio Botero, que se encuentra condensado en la cantidad de discursos pronunciados durante su carrera política. Su producción literaria, es abundante, propia de una persona culta, dotada, además, de una memoria excepcional que, al parecer, le venía del lado paterno de su familia. El profesor Clavijo logró establecer en entrevista con el personaje, que su humanismo procedía de su circunstancia biográfica en el Colegio y Universidad del Rosario, combinada con su asistencia disciplinada a la dinámica cultural de la emisora HJCK, pues una tía suya era esposa del propietario de esta.

El presente artículo analiza el pensamiento político en la capital del Tolima durante las décadas de 1980 y 1990. Nos centramos en las figuras de *Alberto Santofimio Botero* y *Guillermo Angulo Gómez*. El primero como

destacado jefe del partido liberal y líder de la principal corriente de este partido en el Tolima, el movimiento santofimista, y el segundo, como jefe de la fracción ospinista del partido conservador.

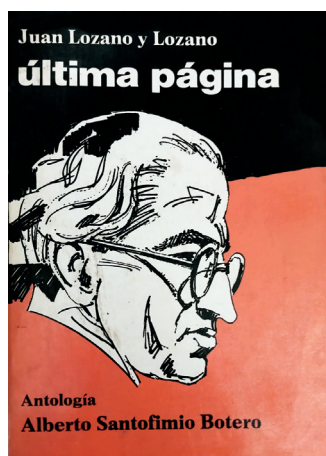
En ese periodo el país vivió una serie de coyunturas políticas que trataron de definir propuestas de estado como la reforma constitucional articulada a la democratización, a través del mecanismo de la elección popular de alcaldes, ocurrida a mediados de la década de 1980. Esta propuesta, finalmente exitosa, ocurrió en el marco de la doble tragedia del Holocausto del Palacio de Justicia y de la destrucción de Armero por la Avalancha que origino la erupción del Volcán Nevado del Ruiz y estuvo precedida por la del Estatuto de Seguridad del gobierno del presidente Turbay Ayala, en buena parte de inspiración contrainsurgente. Otra propuesta relevante fue el plan de diálogo con las guerrillas decretado por el presidente Belisario Betancur y que desembocó en el primero de los procesos de paz que logró la desmovilización del M-19. Después vino la profundización de la crisis de 1989 que evidencio la existencia de varios genocidios políticos como la de la UP y el asesinato de Luis Carlos Galán que aceleró el acuerdo político para la convocatoria a la constituyente que expediría la constitución de 1991. En el marco de esta coyuntura ocurrieron otras como la internacionalización de la economía y la política de drogas y narcotráfico.

Desde una perspectiva histórica el ideario político de *Alberto Santofimio Botero* comienza con la propuesta de ideas liberales progresistas, como la del voto a los 18 años, en su tesis de grado como abogado en el año de 1973. (Santofimio, 1973) También, en la junta de parlamentarios liberales, celebrada en Bogotá el 2 de junio de 1971, intervino para plantear un liberalismo progresista “...socio de los grandes cambios...” y en contra de un “...liberalismo burocrático...” (Santofimio, 1982)

Si bien Santofimio Botero comparte las ideas liberales del expresidente Alfonso López Michelsen, acompaña la candidatura del expresidente Julio Cesar Turbay. En sus discursos, políticos frecuentemente establece la relación de partido, parlamento y pueblo. No está de acuerdo con la concepción de una Universidad pública apolítica y “...que no puede aislarse del conocimiento y estudio de los problemas regionales...” (Santofimio,

1982) además, es partidario de “...una universidad abierta, sin dogmatismos...” (Santofimio, 1982)

Hacia 1979, Santofimio Botero es partidario de un liberalismo hacia una alternativa socialdemócrata, cuando afirma: “Creo, así mismo, que para reconstruir el liberalismo como alternativa que maneje los valores de un socialismo que sea la expresión y reafirmación de la libertad...” (Santofimio, 1982). Rescata la importancia de los partidos cuando dice: “una sociedad sin partidos es tan peligrosa como un idioma sin palabras.” (Santofimio, 1982) También, defiende el referéndum y el plebiscito como formas de participación popular. (Santofimio, 1982) y se mostró partidario del voto obligatorio. (Santofimio, 1988)



En la campaña de su candidatura a la presidencia de 1982-1986, adopto el eslogan de “Rumbo al Socialismo”. Su plataforma o programa político a la presidencia, la presentó en una extensa entrevista en la que hizo un resumen de su trayectoria política así: “En los 35 años que tengo de vida ya ocupé puestos de vanguardia en el Concejo de mi ciudad, en la Asamblea y en el Parlamento; he sido Director único del partido en mi departamento, miembro de la Dirección Nacional, Ministro de Estado y, por tres veces consecutivas, elegido Presidente de la Cámara de Representantes” (Santofimio, 1977). Por entonces, su pensamiento político adquiere una dimensión nacional dinamizada por el debate con la disidencia liberal acaudillada por el exministro de educación del gobierno de Misael

Pastrana Borrero, Luis Carlos Galán Sarmiento, respaldado por la fracción llerista del liberalismo.

Como político beligerante y hombre de acción, (Santofimio, 1982) dice haber hecho “una política de raíz popular...” (Santofimio, 1982) partiendo de “...la tierra levantisca del Tolima...”, (Santofimio, 1982) teniendo en cuenta “... los valores nacionales e internacionales...” (Santofimio, 1982) y el ideal de un “...partido liberal unido...” (Santofimio, 1982) en un “...ambiente de libertad y tolerancia que permita la expresión libre y democrática de las distintas tendencias...” (Santofimio, 1982) Además, Propone un cambio social hacia la izquierda, el respeto a las distintas creencias religiosas, estas al frente de la juventud rebelde y discutir el tema del divorcio. (Santofimio, 1982).

Santofimio Botero defiende en esa coyuntura “...el dialogo permanente con las gentes de los sectores populares del partido...” (Santofimio, 1982) y elogia al partido liberal de Boyacá, por la influencia que ha tenido en toda la colectividad “...que ha logrado despertar del letargo en que lo dejó el túnel de Frente Nacional...” (Santofimio, 1982).

Finalmente, a pesar, de sus problemas con la justicia, su pensamiento y movimiento político en Ibagué, siguió teniendo incidencia en el panorama electoral en los años noventa. Conviene subrayar que esa incidencia se mantiene también en medio de la crisis política en que comienza a sumirse el partido liberal desde finales de la década de 1980. En estos años Santofimio sostuvo la tesis de que “El partido no puede ser progresista en las elecciones y reaccionario en las decisiones.” (Santofimio, 1988).



De otra parte, de Guillermo Angulo Gómez debemos destacar la convención del Espinal celebrada el 19 de julio de 1961, en la que “La unidad del Ospinismo tolimense se resquebraja...” (Gómez, 1977); a pesar de ser minoría estableció una disidencia, “...rechazando los viejos métodos que solían imponer los candidatos al Congreso desde la capital de la República, sin consultar el querer de los partidos.” (Gómez, 1977). Para sorpresa del Tolima, obtuvo un renglón al Senado y otro a la Cámara, “superando a la alianza- Leivista, encabezada por el gran Laureano Gómez”. (Gómez, 1977).

En el año de 1962, fue elegido representante a la Cámara y en 1966, Senador de la República como presidente del Senado se aprobó la Reforma Constitucional de diciembre de 1968. También, desarrollo un análisis jurídico de la inmunidad parlamentaria. (Gómez, 1977).



Banquete ofrecido por el Dr. Guillermo Angulo Gómez al señor expresidente Mariano Ospina Pérez en el Club Campestre de Ibagué el 9 de julio de 1961. A la izquierda el Dr. David Rincón Bonilla, a la derecha la Sra. Bertha Hernández de Ospina.



El senador Manuel Mosquera Garcés felicita al presidente electo del Congreso de Colombia, Guillermo Angulo Gómez, 18 de octubre de 1967



La mesa directiva del Senado: el fuero parlamentario.  
El Presidente del Senado Guillermo Angulo Gómez y los Vicepresidentes Germán Bula Hoyos y Hugo Escobar Sierra, al momento de la segunda gran crisis política del Frente Nacional, en julio de 1968, provocada por la renuncia del Presidente Lleras ante el Senado de la República. La primera fue en enero de 1965 cuando el Presidente Valencia destituye al General Ruíz Novoa.

Estuvo al frente de varias reformas constitucionales que en su mayoría no fueron aprobadas. (Gómez, 1977) No fue partidario de la elección presidencial a dos vueltas, ni de la reelección presidencial. En el año de 1988, presentó el proyecto de acto legislativo tendiente a “...eliminar las vigencias de los gobiernos nacionales consagrados en la reforma constitucional de 1968, y establecer las garantías constitucionales que permitieran el ejercicio de la oposición...” (Gómez, 1977). No fue aprobado y solo en la Constitución de 1991, se puso fin a los gobiernos nacionales y se aprobó el estatuto de la oposición.



Condecoración del Senador Guillermo Angulo Gómez con la Orden del Congreso de Colombia en el Grado de Gran Cruz, por el Senado de la República, cuyo presidente era el Senador José Blackburn. 10 de diciembre de 1992.

La corriente política del angulismo dentro del partido conservador, se mantuvo más por la carrera parlamentaria y los cargos políticos y diplomáticos de su líder, que por el parte de ideas políticas y de ideologías de partido. En este sentido cabe destacar de este abogado javeriano, su gestión como Ministro de Educación Nacional, durante dos años del gobierno del presidente Julio César Turbay Ayala (1980-1981), fruto del cual fue su apoyo decisivo para la creación de la Universidad de Ibagué, Coruniversitaria. Instituto Tolimense de formación técnica profesional ITFIT, con sede en el Espinal y la Corporación de Educación del Norte del Tolima, con sede en Honda.

## Bibliografía:

- Angulo Gómez, Guillermo. Episodios del Congreso. Barranquilla. 1997
- Gómez, Guillermo. (1977). *Episodios del Congreso*. Barranquilla: Nobel impresores.
- Santofimio, Alberto. (1973). *Tesis de grado: Democracia, Voto y Ciudadanía*. Bogotá: Colegio mayor de Nuestra Señora del Rosario.
- Santofimio, Alberto. (1977). *Causa común. Documento político*. Editorial Carrera 7.
- Santofimio, Alberto. (1982). *Pensamiento político y anotaciones literarias*. Bogotá: Ediciones Esquina 2000.
- Santofimio, Alberto. (1988). *Una posición liberal frente a la crisis*. Bogotá: Ediciones Esquina 2000.
- Pardo, Carlos Orlando y otros. (2007) *Manual de Historia del Tolima. La violencia política y social*. t. II. Ibagué: Pijao Editores.

# Acción Comunal y formación de Capital Social en la comuna 7 de Ibagué, Tolima.

**Por: Abel Gordillo Peña Mg. Desarrollo Regional y Planificación Territorial.**

**O** rigen del Artículo: El artículo se deriva de la investigación denominada “Atributos de Capital social existente en las Juntas de Acción Comunal y sus aportes al desarrollo local del barrio especial El Salado del municipio de Ibagué” de autoría propia.

## Resumen

En las dinámicas de desarrollo local convergen actores con diferentes intereses y motivaciones, tal como son las Juntas de Acción Comunal (JAC). La investigación permitió reconocer los atributos del capital social existentes en la acción comunal y determinar la forma como sus acciones inciden en la transformación de las relaciones sociales que median el desarrollo local del barrio Especial El Salado – Comuna 7 del municipio de Ibagué. Se trabajó bajo un enfoque metodológico cualitativo de estudio de caso, el cual permitió analizar y comprender el tema, desde el contexto en el cual operan las JAC, capitalizando los aprendizajes y las experiencias que podrían retroalimentar la gestión de las JAC en otros contextos. Los resultados plantean la necesidad de abordar profundamente el tema de la eficacia de estas organizaciones para que su accionar trascienda los límites actuales referidos a la provisión de bienes y servicios, y ahondar en su capacidad para fortalecer la cohesión comunitaria basada en la solidaridad, la confianza y el trabajo en equipo de cara a lograr una transformación de su contexto a nivel multidimensional.

## Palabras Claves:

Capital social, Desarrollo Local, Acción Comunal.

## Contextualización territorial

La Comuna 7 de Ibagué, conocida como El Salado, tiene una historia rica y compleja que ha sido moldeada por diversos factores a lo largo de los años. Esta comunidad, ubicada en la zona oriental de la ciudad, ha enfrentado desafíos significativos que han marcado su desarrollo y la vida de sus habitantes. Desde sus orígenes como un barrio habitado principalmente por trabajadores en busca de oportunidades, El Salado ha experimentado un proceso de transformación marcado por la lucha contra la violencia, la superación de la pobreza y la búsqueda de un mejor porvenir.

Durante la década de 1990, El Salado fue testigo de la violencia generada por el conflicto armado en Colombia, lo que tuvo un impacto devastador en la comunidad. La presencia de grupos armados ilegales y la violencia urbana causaron desplazamientos, pérdida de vidas y un clima de inseguridad que afectó profundamente a sus habitantes. Sin embargo, a pesar de estas circunstancias adversas, la resiliencia y la solidaridad de la comunidad de El Salado emergieron como pilares fundamentales para la reconstrucción y la superación de la violencia.

En medio de la adversidad, los habitantes de El Salado han demostrado una capacidad única para organizarse y resistir, impulsando procesos de participación ciudadana y construcción de tejido social. A través de iniciativas comunitarias, proyectos culturales y educativos, así como esfuerzos para mejorar las condiciones de vida en el barrio, la comunidad de El Salado ha trabajado en la construcción de un futuro más justo y equitativo para sus habitantes. La solidaridad y el compromiso de los residentes han sido determinantes en la construcción de una identidad colectiva y en la búsqueda de soluciones a los desafíos presentes en la comuna.

En la actualidad, El Salado enfrenta múltiples desafíos que requieren respuestas integrales y sostenibles. La pobreza, el acceso limitado a servicios básicos como agua potable y saneamiento, la falta de oportunidades laborales y la persistencia de la violencia urbana son algunos de los retos que la comunidad sigue afrontando. A pesar de ello, los habitantes de El Salado continúan trabajando en la consolidación de su proceso de desarrollo, fortaleciendo alianzas con instituciones locales, organizaciones de la sociedad civil y entidades gubernamentales para promover el bienestar y la calidad de vida de todos los residentes.

La diversidad cultural y la riqueza humana de El Salado han sido factores clave en la construcción de una fuerte identidad comunitaria y en la promoción de la inclusión social. La creatividad y el emprendimiento de los habitantes se han reflejado en iniciativas locales que buscan fortalecer la economía comunitaria y generar oportunidades para el crecimiento personal y colectivo. La promoción de la educación, la cultura y el deporte ha sido fundamental para la transformación de El Salado en un espacio de convivencia, aprendizaje y recreación para todos.

La memoria histórica de El Salado es un testimonio vivo de la lucha y la resistencia de una comunidad que ha sabido sobreponerse a la adversidad y forjar su propio destino. Los retos que enfrenta El Salado son enormes, pero la determinación y el compromiso de sus habitantes son también un símbolo de esperanza y de posibilidad para construir un entorno más próspero y equitativo para todos. La solidaridad, la voluntad de cambio y la búsqueda constante de la justicia social han sido motores de transformación en este barrio, con base en la unidad, la diversidad y el respeto mutuo.

Imagen 1. Parque de El Salado



Fuente: Autor

## Las JAC, Organizaciones Comunitarias

Las Juntas de Acción Comunal (JAC) desempeñan un papel fundamental en el desarrollo integral de barrios como El Salado, en la Comuna 7 de Ibagué. Estas organizaciones comunitarias son espacios de participación ciudadana donde los vecinos se organizan para abordar de manera colectiva los desafíos y necesidades de su entorno. En el caso específico de El Salado, las JAC han sido un motor importante para promover la inclusión, la participación y el empoderamiento de los habitantes, fortaleciendo el tejido social y contribuyendo a la construcción de una comunidad más cohesionada y solidaria.

En primer lugar, las JAC en El Salado han sido clave en la promoción de espacios de diálogo y concertación entre los residentes, permitiendo la identificación de problemáticas prioritarias y la articulación de esfuerzos para buscar soluciones conjuntas. A través de reuniones, asambleas y actividades participativas, las JAC han facilitado la comunicación entre vecinos, fomentando la solidaridad y la colaboración en la búsqueda de mejoras para el barrio. El logro ha sido la construcción de una visión compartida sobre el desarrollo de El Salado y ha fortalecido la participación activa en la toma de decisiones.

Además, las JAC en El Salado han sido importantes catalizadores para la gestión de recursos y la ejecución de proyectos que benefician a la comunidad en diferentes aspectos. A través de la formulación de planes de trabajo, la identificación de necesidades prioritarias y la gestión de alianzas con instituciones locales y gubernamentales, las JAC han logrado impulsar iniciativas en áreas como educación, salud, infraestructura, recreación y seguridad, entre otras. Estos esfuerzos han permitido la mejora de las condiciones de vida de los habitantes de El Salado y han contribuido al fortalecimiento de la identidad comunitaria y el sentido de pertenencia.

Otro aspecto relevante es el papel de las JAC en la promoción de la participación ciudadana y la formación de líderes comunitarios en El Salado. A través de procesos de capacitación, acompañamiento y empoderamiento, las JAC han contribuido al desarrollo de habilidades y competencias en los residentes, estimulando su compromiso cívico y su capacidad para incidir en la toma de decisiones a nivel local. Este fortalecimiento de la participación activa de los habitantes ha generado un sentido de responsabilidad y compromiso con el bienestar colectivo, favoreciendo la

sostenibilidad de las acciones emprendidas y promoviendo una cultura de respeto, inclusión y solidaridad en la comunidad.

Las JAC en El Salado han jugado un papel fundamental en la defensa de los derechos de los residentes y en la promoción de una cultura de convivencia pacífica y respetuosa. A través de acciones de sensibilización, prevención de la violencia y promoción de la paz, las JAC han contribuido a la construcción de un entorno seguro y amigable para todos, generando espacios de encuentro y reconciliación que fortalecen los lazos de amistad y vecindad en el barrio. Esta labor de construcción de paz y promoción de la no-violencia es esencial para garantizar un desarrollo integral y sostenible en El Salado, basado en el respeto a los derechos humanos y la diversidad cultural de la comunidad.

Las Juntas de Acción Comunal en El Salado, Comuna 7 de Ibagué, desempeñan un rol fundamental en el desarrollo integral del barrio al promover la participación ciudadana, la colaboración entre vecinos, la gestión de recursos, la formación de líderes comunitarios, la defensa de los derechos y la promoción de una cultura de convivencia pacífica. Las JAC han contribuido a fortalecer el tejido social, la identidad comunitaria y la calidad de vida de los habitantes de El Salado, consolidando un espacio de encuentro, solidaridad y transformación para el bienestar de todos.

Imagen 2. IE Carlos Lleras Restrepo



Fuente: Autor

## Formación de Capital Social en la Comuna 7

Para comprender los procesos de desarrollo y los fenómenos sociales que lo promueven, es definitivo entender que los seres humanos participan activamente en su construcción a partir de sus pensamientos, sentimientos y acciones, promoviendo tanto las tensiones como la convivencia, aspecto que se articula con el quehacer de las JAC pues se espera que a partir de sus acciones se promuevan condiciones dignas de vida no solo a nivel individual sino para la comunidad, a partir de relaciones que deberán estar enmarcadas en principios de solidaridad, democracia y autogestión.

Para Oses (2007) la construcción de comunidad conduce a la puesta en marcha de un conjunto de procesos económicos, políticos, culturales y sociales, que integran y representan los esfuerzos de la población, sus organizaciones y las del Estado, para mejorar la calidad de vida de las comunidades. Así, construir comunidad requiere de la transformación de las prácticas cotidianas, cimentar valores como el respeto, la tolerancia, la convivencia y la solidaridad a pesar de las contradicciones profundas que se presentan en los entornos sociales, como vía para imaginar y a emprender acciones tendientes a transformarlo, siendo entonces sujeto y objeto de conocimiento y transformación.

La comprensión de las dinámicas de la acción comunal como potencializadores de la generación de capital social, se fundamenta a nivel conceptual en tres categorías: capital social e identificación de sus atributos y su relación con la participación ciudadana; gestión comunal como estrategia para la creación de capital social y su incidencia en el desarrollo de las comunidades en las que opera y finalmente el desarrollo local con énfasis en el desarrollo humano por considerarlo la expresión positiva y necesaria de una acción comunal efectiva.

Una primera aproximación al concepto de capital social lo define como un capital inmaterial dinámico, generador de múltiples relaciones entre individuos a nivel horizontal y entre organizaciones a nivel vertical. Es un capital construido colectivamente fundamentado en principios como la asociatividad, aspecto en el cual Bordieu (1986) plantea cómo las diferencias de estilo y calidad de vida entre las diferentes clases sociales guardan una relación directa con su capacidad de apropiarse no sólo del capital económico, sino del capital social construido en un contexto determinado, a través del cual los actores acceden a recursos económicos y

aumentan su capital cultural; por tanto el pertenecer a una red social o un grupo, indispensable para la formación y fortalecimiento del Capital Social, ya que, a diferencia del capital económico de posesión individual, el Capital Social es intangible, y por tanto, no pertenece específicamente a nadie.

En esta línea Coleman (2001) lo concibe como una estructura de recursos sociales que se constituyen en activos comunitarios para propiciar acciones conjuntas entre los actores vinculados a ella de manera que se constituye en el medio a través del cual los individuos cooptan para lograr objetivos comunes; este tipo de capital se caracteriza por ser intangible y con pocas posibilidades de ser reemplazado de manera que toma la forma de bien público ya que no se puede fraccionar, intercambiar o asignársele una propiedad individual ya que hace parte de la estructura social en la cual confluyen intereses empresariales que se dan en función de las expectativas de rentabilidad y ganancia, o en torno a los intereses de sus miembros.

Por su parte Putman (2003) lo relaciona con aquellos elementos propios de las organizaciones sociales tales como redes, normas y confianza a través de los cuales se generan acciones de cooperación para lograr beneficios que potencializan aquellos que provienen del capital físico y humano; destaca el papel que desempeña la confianza como elemento que dinamiza el accionar de las comunidades y la generación de valores cívicos los cuales son necesarios para la existencia de un contexto donde se puedan desarrollar emprendimientos sociales productivos; se trata de un capital social construido a partir de las relaciones de confianza que favorece todas las actividades económicas y sociales en la medida en que los actores económicos interactúan a partir de relaciones, redes y estructuras sociales sobrepasando los objetivos económicos de los individuos pues estos se vinculan mediante las relaciones sociales de los individuos y de los grupos basadas en objetivos que van más allá del ámbito económico tales como la sociabilidad, la aprobación, el status y el poder. Así, para este autor las condiciones que potencian el desarrollo se dan a partir de las acciones generadas por comunidades caracterizadas por un alto nivel de compromiso cívico, que sean políticamente activas y con vínculos de solidaridad, confianza y tolerancia. Esta postura es contraria a la formación del capital social basado a partir de relaciones mediadas por autoridad, clientelismo y poder, ya que tales condiciones se oponen a

la libertad e igualdad características de las comunidades cívicas, las cuales son las que promueven la formación de Capital Social. Es así como se identifica que la pertenencia de los individuos a redes sociales y cívicas es el condicionante para el fortalecimiento del capital social, en oposición al individualismo que conduce a la pérdida de interés por los asuntos públicos y la participación política con sus efectos negativos sobre las redes sociales ya que para este autor los procesos asociativos son los que conducen a la acumulación de capacidades y condiciones que fortalecen la democracia y la participación ciudadana.

La visión de Putman (2003) es que más allá de la asociatividad, el capital social se debe transformar en acción ciudadana en procura de una sociedad más democrática y equitativa que minimice la exclusión social de manera que ante la incapacidad de satisfacer necesidades sociales por parte del mercado, la sociedad civil asuma activamente un proceso que a través del capital social sustente la participación política libre de clientelismo e intereses individuales.

De lo expuesto anteriormente se puede concluir que el capital social se forma a partir de la confianza, la cooperación, las habilidades sociales, la pertenencia a grupos o redes, el seguimiento de normas compartidas o la participación social y que una mayor disponibilidad se logra en la medida en que los ciudadanos tengan compromiso cívico, basado en valores como la confianza y la solidaridad social, de manera que participen activamente de los asuntos públicos y puedan colaborar y trabajar mancomunadamente en la solución de las problemáticas locales a través de redes de participación, bien sea con organizaciones civiles o con instituciones políticas. De acuerdo con ello, la confianza se señala como factor relevante para conformar redes de cooperación trabajo conjunto y se referencia como un elemento constituyente del Capital Social (Martínez Cárdenas, 2017).

A partir de los diversos puntos de discusión respecto a los factores determinantes del atraso o progreso de los territorios, dados en el siglo XX, se evidencia que el avance en términos del mejoramiento de las condiciones de vida implica un complejo proceso de transformación económica, social y política el cual es promovido por el progreso técnico propio del sistema social del cual procede la estructura institucional-organizativa de

una sociedad, la cual se origina y conforma en la interacción de las normas formales e informales y los mecanismos para garantizar su cumplimiento (Solís Rodríguez & Limas Hernández , 2013).

En este contexto territorial las JAC de la comuna 7 cumplen con el objeto social de ser una organización comunitaria de gestión social, sin ánimo de lucro, de naturaleza solidaria, pero exhiben debilidades que no son coherentes con lo establecido en la normatividad que las rige, respecto a su formalización ya que muchas de ellas no cuentan con personería jurídica y el patrimonio propio del cual disponen es muy limitado. Como actores sociales que deberían exhibir organización y autonomía, estas JAC presentan puntos de quiebre importantes por cuanto no logran generar dinámicas de organización interna ya que sus estructuras no cumplen con la lógica establecida pues no han logrado una participación comunitaria que les permita contar con todos los órganos de gestión, dirección y control y mucho menos con comisiones formadas por miembros de la comunidad que orienten y apoyen el desarrollo de sus acciones. Es así como en su mayoría, las JAC analizadas operan únicamente con un órgano de dirección (Junta Directiva) en el cual uno o dos de sus miembros son quienes lideran las estrategias de cohesión comunitaria y gestión de recursos para incidir en el desarrollo de la localidad.

En desarrollo de la gestión comunal, se precisa de una interacción permanente con la comunidad a fin de promover su cohesión en torno a objetivos compartidos, para lo cual es importante contar con estrategias y medios que hagan posible una comunicación asertiva, oportuna y transparente, lo cual en el caso de estudio se evidencia también como una debilidad ya que esta depende de canales informales y se realiza de manera intermitente, sin ningún tipo de planificación y respondiendo únicamente a situaciones coyunturales por lo cual no responde a procesos orientados a la planificación y toma de decisiones consensuadas con la comunidad.

Desde la conceptualización de la formación de Capital Social, desarrollada por Bourdieu (1986), se pone de manifiesto la baja capacidad de estas organizaciones para generar redes que garanticen a sus miembros el acceso a recursos actuales o potenciales. Igualmente, de acuerdo con los planteamientos de Coleman (2001) y Putman (2003) los recursos de que disponen las JAC para fortalecer el capital social de la comuna 7, son

insuficientes para apoyar la construcción de una estructura social orientada a generar acciones conjuntas y de cooperación para el beneficio mutuo, en el desarrollo económico y social, y el fortalecimiento de la democracia.

De acuerdo con lo anterior, es posible concluir que las JAC ejercen una dinámica débil en cuanto a la conformación y fortalecimiento del capital social; sin embargo, es posible identificar aquellos atributos que emergen del análisis de la gestión adelantada por éstas, a partir de las voces de los actores involucrados, los cuales se presentan en la siguiente tabla, tomando como punto de referencia los aportes realizados por distintos autores en este sentido.

| Desarrollo conceptual (autor) | Atributo del Capital Social                                   | Nivel identificado | Expresión den las JAC de la Comuna 7   |                    |
|-------------------------------|---|--------------------|--|--------------------|
| Burdieu (1986)                | Red de individuos unidos en torno a objetivos de largo plazo. | Medio              | Propósito de las JAC en torno a la superación de carencias en el territorio                                      |                    |
|                               | Recursos reales o potenciales                                 | Bajo               | Potencial aprovechado.   | turístico poco     |
|                               | Con institucional estructura                                  | Medio              | Deficiencias interna   | en su organización |
|                               | Propiciando relaciones de pertenencia a un grupo              | Medio              | Dependiente de la obtención de beneficios individuales o colectivos  |                    |
|                               | Red de individuos unidos en torno a objetivos de largo plazo. | Bajo               | Unidos para satisfacción de necesidades inmediatas   |                    |
| Coleman (2001)                | Multiplicidad de actores                                      | Medio              | Baja participación de sector privada en sus acciones   |                    |
|                               | Individuos que operan en el marco de la estructura creada.    | Medio              | Compromiso de los miembros del órgano directivo de las JAC pero no del grupo social                              |                    |
| Putman (2003)                 | Redes   | Bajo               | No se generan. Cada JAC actúa de manera independiente.   |                    |
|                               | Confianza Social  | Alto               | Reconocimiento por parte de las comunidades de su rol y de la gestión de los líderes comunales.                  |                    |
|                               | Coordinación  | Mediana            | Presente en las relaciones con la comunidad pero no con los actores institucionales                              |                    |
|                               | Cooperación   | Media              | Fuerte desde los líderes hacia la comunidad. Débil entre los miembros de la comunidad y hacia la junta directiva |                    |
|                               | Beneficio Mutuo   | Media              | Fuerte en acciones de los líderes por su comunidad.  |                    |

Fuente: Autor.

Igualmente, importante resultó establecer el tipo de enfoque que orienta la formación del capital social presente en el territorio como producto de las acciones de las JAC de la comuna 7. En este punto cobra

relevancia el planteamiento de Putman (2003) el cual señala que la confianza es el elemento que dinamiza la acción comunitaria. En el caso de estudio las relaciones de confianza de la comunidad hacia sus líderes favorecen la gestión de las JAC ya que se logra un vínculo que va más allá del ámbito económico y que les ha permitido trabajar en torno a objetivos comunes orientados a mejorar las condiciones de vida de las comunidades a partir de la provisión de bienes y servicios de uso compartido.

Desde una mirada sociopolítica el capital social promueve el acceso a recursos económicos y con base en el planteamiento de Coleman (2001) mediante el accionar de las JAC la comunidad coopta para lograr objetivos comunes y así superar carencias en la provisión de servicios públicos, vías de acceso, servicios para grupos poblacionales en condición de vulnerabilidad, entre otros; este tipo de capital en las comunidades investigadas ha tomado la forma de bien público ya que no ha sido apropiado a nivel individual sino que hace parte de la estructura social del territorio en la cual confluyen los intereses de sus miembros.

Se identificó una débil conformación de redes en el territorio, que de acuerdo a los planteamientos de Putman (2003) son fundamentales para que los individuos difundan su experiencia dentro de un sector y transfieran sus destrezas, estableciendo una capacidad de movilización de recursos por parte de un grupo determinado hacia otros. En este sentido, se logró establecer que la tipología de red presente en las JAC es la que se identifica como Capital Social de “Bonding”, ya que se da a partir de las relaciones entre los líderes comunales y los miembros del grupo social especialmente en lo que tiene que ver con la identificación de carencias colectivas; muy débil es la presencia de capital social de “Bridging”, ya que no se logró evidenciar un fortalecimiento de relaciones entre las JAC de la misma comuna, excepto por acciones aisladas promovidas por ASO-JUNTAS, de manera que en general cada JAC actúa por cuenta propia aún cuando en la práctica tienen características y necesidad comunes. Finalmente en cuanto a la existencia de Capital Social de “Linking”, construido a partir de relaciones con instituciones externas a la acción comunal, se pudo establecer que éste se ve limitado por la poca participación e interés por parte de los entes territoriales que tienen a su cargo el fortalecimiento de las acciones de las JAC, y también por un bajo nivel de gestión de las JAC para vincularse a estrategias lideradas por otras instituciones de carácter público y privado presentes en el territorio y que tienen un alto nivel de

incidencia por su relacionamiento con las dinámicas generadas por el desarrollo turístico del sector. Es decir, que las comunidades representadas por las JAC se mantienen al margen de estos procesos, desaprovechando las oportunidades y beneficios que esto conlleva en materia de mejoramiento de condiciones económicas y sociales.

En cuanto al papel de las JAC en el desarrollo de este territorio, los resultados indican que en el caso de estudio su incidencia es de nivel bajo toda vez que se han concentrado en la atención de las necesidades particulares de cada grupo social abstrayéndose del contexto social, institucional y político propio de la comuna 7 el cual viene siendo mediado por factores claves tales como la innovación, organización productiva, economías de aglomeración y fortalecimiento institucional todas ellas promovidas por el desarrollo turístico del sector y que han definido la forma como se ha dado la acumulación de capital y su efecto en un proceso sostenible de desarrollo, lo cual se evidencia en que mientras el sector empresarial crece y mejora sus condiciones, las comunidades continúan experimentando condiciones de vulnerabilidad y falta de goce efectivo de sus derechos. En este sentido, tal como lo expone Vásquez Barquero (2000), la debilidad del capital social presente en la comuna limita procesos de acumulación de capital y la disponibilidad de diversidad de recursos que propicien el desarrollo y la generación de capacidades que le de sostenibilidad a largo plazo.

Imagen 3. JAC Barrio Nueva Jerusalén.



Fuente: Autor

Desde el enfoque del desarrollo a escala humana abordado por Manfred Max Neef (1986) , si bien existe un nivel de mediación importante por parte de las JAC estudiadas, la debilidad que se señala es respecto a la incapacidad de generar niveles de autodependencia, ya que es frágil la relación y planificación con el Estado en la medida en que se depende de las decisiones centralizadas del gobierno municipal las cuales promueven el paternalismo y limitan la posibilidad de que los grupos sociales representados en las JAC se constituyan como agentes que desde su propio conocimiento dinamicen la generación de soluciones para las necesidades colectivas e individuales pues los procesos de desarrollo de las mismas no emergen de abajo hacia arriba y tal como lo expresaron los líderes y miembros de las JAC, en la mayoría de casos no son coherentes con las expectativas de las comunidades.

De acuerdo con lo anterior se considera como una acción prioritaria por parte de las JAC presentes en el territorio, el fortalecimiento de su capacidad para gestionar condiciones que reconozcan la diversidad de las comunidades de manera que se les dé un significado particular a las mismas y de esta forma se generen espacios locales que recuperen su identidad. El gobierno municipal tiene como reto articular la participación y la heterogeneidad, e implementar más y mejores formas de participación contando con la receptividad institucional.



Del análisis realizado se pudo determinar el tipo de relacionamiento entre estas organizaciones y otros actores con presencia en el territorio de acuerdo con los atributos del capital social, tal como se resume en la tabla No. 2:

Control Social: No se identificó evidencia de que los actores intervinientes adelantaran acciones de control social de cara a las intervenciones realizadas por parte de la administración municipal. Por el contrario, se da una aceptación acrítica de las intervenciones que se realizan en el territorio.

Tabla 2 Matriz de relacionamiento entre actores participantes en la construcción del capital social

| Sujeto participante                               | Líderes de las JAC |       |      | Miembros de las JAC |       |      | Otras organizaciones presentes en el territorio |       |      |
|---|--------------------|-------|------|---------------------|-------|------|---|-------|------|
|   | Alta               | Media | Baja | Alta                | Media | Baja | Alta  | Media | Baja |
| Control Social                                    |                    |       | x    |                     |       | x    |   |       | x    |
| Generación de confianza                           | x                  |       |      | x                   |       |      |   |       | x    |
| Cooperación Coordinada                            |                    | x     |      |                     |       | x    |   |       | x    |
| Participación en redes                            |                    | x     |      |                     |       | x    |   |       | x    |
| Generación y movilización de recursos coordinados |                    | x     |      |                     |       | x    |   |       | x    |
| Tolerancias en las relaciones comunitarias        | x                  |       |      |                     | x     |      |   | x     |      |
| Legitimación del liderazgo comunitario            | x                  |       |      | x                   |       |      | x   |       |      |
| Trabajo en equipo                                 |                    | x     |      |                     |       | x    |   |       | x    |
| Empoderamiento                                    | x                  |       |      |                     |       | x    |   |       | x    |
| Incidencia en políticas públicas                  |                    |       | x    |                     |       | x    |   |       | x    |
| Resolución de conflictos                          |                    | x     |      |                     | x     |      |   |       | x    |

Fuente: Autor

- Generación de confianza: el actor que genera mayores niveles de confianza en las comunidades es la organización comunal en términos de la confiabilidad de las acciones adelantadas para promover condiciones que mejoren el nivel de vida. Las comunidades no son confiables para los demás actores por cuanto no existe cohesión en torno a intereses colectivos.
- Cooperación Coordinada: Es una relación que presenta debilidades desde las comunidades ya que éstas no participan de la gestión de las JAC y son agentes pasivos a la espera de beneficios que sean gestionados por tercero. Los demás actores trabajan de manera aislada y no participan de acciones colectivas en favor de la construcción del territorio.
- Participación en redes: este tipo de capital social es incipiente en el territorio pues únicamente se genera al interior de los miembros del grupo social que representa cada JAC. No hay interacción con organizaciones de las mismas características y tampoco con otros actores intervinientes.
- Generación y movilización de recursos coordinados: este tipo de relación está presente a nivel medio en las JAC, en cabeza de sus líderes comunales quienes a través de su gestión se ocupan de lograr la transferencia de recursos desde la administración municipal hacia las comunidades; no obstante su acción se ve limitada por la apatía y desinterés del ente territorial de reconocer la legitimidad de sus solicitudes, con lo cual la destinación de los recursos en ocasiones no es coherente con las necesidades de la comunidad. Los demás actores cuando adelantan estas acciones, lo hacen de manera independiente sin articularse entre ellos, perdiendo oportunidades de acceso a diversas fuentes de recursos que requieren de acciones coordinadas como es el caso de los recursos de cooperación institucional.
- Tolerancia en las relaciones comunales: en el accionar de las juntas directivas se logra identificar un alto nivel de relacionamiento con las comunidades construido a partir de la tolerancia, siendo un aporte importante a la construcción del capital social pues revela la prevalencia de lo colectivo sobre lo individual.
- Legitimación del liderazgo comunitario: los líderes comunales tienen como antecedente un proceso de liderazgo al interior de las comunidades, y es a partir de ello que son elegidos para que representen sus

intereses. Existe un nivel de liderazgo medio pues se observa que en varias de las juntas directivas hay una situación de reelección de los dignatarios con lo cual no se renueva el liderazgo comunal y además hay una baja participación de la población joven lo cual puede ser producto de la falta de legitimación.

- Trabajo en equipo: como elemento clave de la construcción de capital social, está presente en el accionar de los líderes comunales que adelantan acciones concertadas y conjuntas. Las comunidades tienen un bajo nivel de participación en la acción social. Los demás actores de manera ocasional se articulan con las JAC, en el marco de proyectos que son producto de la gestión de las JAC.
- Empoderamiento: se observa con fuerza en los dirigentes comunales que asumen con compromiso y mística el trabajo para el cual fueron elegidos por sus comunidades y son conscientes de la importancia de su rol en el desarrollo del territorio. Las comunidades y demás actores son agentes pasivos en este sentido.
- Incidencia en políticas públicas: este es el aspecto de menor fuerza en el capital social de este territorio. La falta de espacios de participación generados por la administración municipal impide que tengan la capacidad de gestionar la incorporación de sus necesidades y problemáticas en las políticas públicas que se diseñan.
- Resolución de conflictos: Este tipo de relación vincula principalmente a los líderes comunales y a los grupos sociales que representan para dar respuesta a los conflictos que se presentan al interior de la comunidad. Sin embargo, de cara a los conflictos que se pueden generar con otros actores su nivel de incidencia es muy bajo.

A partir de lo expuesto anteriormente, se pueden establecer las conclusiones respecto a las limitaciones y potencialidades de las JAC presentes en el territorio y sus efectos en el desarrollo local y así dar respuesta al último objetivo de esta investigación.

El análisis de la información permite definir como una de las principales debilidades de las JAC para incidir en el desarrollo de las comunidades la falta de acceso a recursos externos a partir de los cuales se logre potenciar aquellos presentes en el territorio, especialmente los que se relacionan con el capital humano y el capital cultural disponible.

El éxito de la gestión comunal no sólo depende del empoderamiento de los líderes; se precisa del fortalecimiento de sus capacidades y conocimientos para poder actuar en el marco de la dinámica actual de las organizaciones comunales, la cual exige que éstos cuenten con un bagaje de conocimientos que faciliten el desarrollo de sus acciones.

Las comunidades de los 19 barrios estudiados, no logran un empoderamiento significativo de la acción comunal y por ello se asumen en la mayoría de los casos como sujetos pasivos y delegan toda la responsabilidad y gestión en los miembros directivos; la falta de trabajo en equipo conduce a que no se valoren suficientemente los logros de las JAC cuando estos no responden a las necesidades particulares cada miembro de grupo social.

Por otra parte, la fragilidad de las redes internas de las JAC y las de aquellas que se construyen con los distintos actores presentes en la comuna 7, impide la definición y puesta en marcha de estrategias coordinadas que logren un nivel de incidencia representativo ante las instancias designadas por la administración municipal para tal fin, y que adicionalmente ejerzan un control político adecuado sobre las intervenciones que se realizan en el territorio.

Las acciones adelantadas por las JAC de la comuna 7 permiten que sus comunidades las identifiquen como organizaciones llamadas a cumplir un rol determinante que a partir de un reconocimiento sus condiciones particulares, se constituyen como el espacio de mayor pertinencia para enfrentar los retos del desarrollo, no solo por su gestión para la provisión de bienes y servicios, sino por su capacidad de promover la cohesión social entre todos los actores que intervienen en la consolidación de dinámicas que se orienten a mejorar las condiciones de vida de la colectividad.

## **Conclusiones**

En coherencia con el planteamientos de Putnam (2003) sobre las condiciones que potencian el desarrollo institucional; es decir, que la formación y construcción de comunidades caracterizadas por un alto nivel de compromiso cívico, políticamente activas y con vínculos de solidaridad, confianza y tolerancia, sean el resultado de acciones que generen solidez y efectividad, se logró establecer que el capital social presente en esta comuna, promovido por las acciones de las JAC es producto de las acciones generadas

por la relaciones entre sus miembros, las cuales emergen a partir de la gestión de sus líderes, con un alto nivel de compromiso comunitario, cuyas acciones promueven la solidaridad, confianza y tolerancia, con ausencia absoluta de relaciones mediadas por autoridad, clientelismo y poder, contrarias a las que promueven la formación de Capital Social.

Respecto a la relación del capital social presente con el desarrollo de la comuna 7 podemos concluir, que las acciones de las JAC han logrado fortalecer capacidades endógenas. Sin embargo, persisten carencias tales como la planificación a nivel individual y comunitario, la relación con el medio natural, en las cuales está pendiente la intervención de las JAC.

Si bien existen multiplicidad de relaciones entre los actores que construyen el capital social de la comuna 7, persisten debilidades que reducen la capacidad de generar acciones potentes en torno a los intereses comunes, no sólo de las JAC a nivel individual, sino de la comuna a nivel integral. De cualquier modo, es evidente que el papel que juegan las JAC en este sentido es trascendente, pues su gestión evidencia inclusión y pertinencia de cara a las dinámicas de los procesos de desarrollo y planificación local, y la validez frente a la generación de capacidades para vivir y reaccionar de manera colectiva en función de principios comunes. El estudio hace recomendable generar una articulación de las JAC de la comuna 7 con los actores económicos, sociales y políticos que promueven el desarrollo integral para como lo plantea Vasque Barquero (2000) se logre un mejoramiento de la calidad de vida, con base en la reciprocidad y la confianza, fuentes generadoras de capital social.

De acuerdo con Vásquez Barquero, la apropiación individual y colectiva del concepto de territorio, debe estar basada, en la solidaridad activa, el consenso y la inclusión, mediante el diseño de acciones concretas concebidas de manera participativa. de modo que las JAC de la Comuna 7, sean agentes activos de gestión y representación de los intereses colectivos, con las demás instituciones, para lograr escalar desde lo local, hasta lo nacional, las ventajas competitivas de tipo productivo y social.

Según Max Neef (1986) el reto de la sociedad civil es alcanzar altos niveles de gestión a partir de las cuales se logre el reconocimiento de los individuos y la diversidad cultural, a partir de acciones que se ocupen de recuperar la identidad colectiva de las comunidades.

En coherencia con el planteamientos de Putnam (2003) sobre las condiciones que potencian el desarrollo institucional; es decir, que la formación y construcción de comunidades caracterizadas por un alto nivel de compromiso cívico, políticamente activas y con vínculos de solidaridad, confianza y tolerancia, sean el resultado de acciones que generen solidez y efectividad, se logró establecer que el capital social presente en esta comuna, promovido por las acciones de las JAC es producto de las acciones generadas por la relaciones entre sus miembros, las cuales emergen a partir de la gestión de sus líderes, con un alto nivel de compromiso comunitario, cuyas acciones promueven la solidaridad, confianza y tolerancia, con ausencia absoluta de relaciones mediadas por autoridad, clientelismo y poder, contrarias a las que promueven la formación de Capital Social.

Respecto a la relación del capital social presente y su relación con el desarrollo de la comuna 7 podemos concluir, que las acciones de las JAC han logrado fortalecer capacidades endógenas.

Si bien existen multiplicidad de relaciones entre los actores que construyen el capital social de la comuna 7, persisten debilidades que reducen la capacidad de generar acciones potentes en torno a los intereses comunes, no sólo de las JAC a nivel individual, sino de la comuna a nivel integral. De cualquier modo, es evidente que el papel que juegan las JAC en este sentido es trascendente pues su gestión evidencia inclusión y pertinencia de cara a las dinámicas de los procesos de desarrollo y planificación local, y la validez frente a la generación de capacidades para vivir y reaccionar de manera colectiva en función de principios comunes.

## Bibliografía

- Alcaldía de Ibagué. (2017). *Anuario Estadístico Municipal: Ibagué 2016-2017*. Anuario Estadístico, Centro de Información Municipal para la Planeación Participativa, Ibagué.
- Bordieu, P. (1986). Las formas del capital. En J. Richardson, *Manual de Teoría e Investigación para la Sociología de la Educación*. (págs. 241-258). España: Grupo Santillana.
- Carpio, J. (2000). Desarrollo local para un nuevo desarrollo rural. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 85-100.
- Coleman, J. S. (2001). Capital Social y Creación de Capital Humano. *Zona Abierta* (94-95), 47-81
- Consejo Nacional de Política Económica y Social. (10 de mayo de 2010). Documento Conpes 3661. *Política Nacional para el Fortalecimiento de los Organismos de Acción Comunal*. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Gutiérrez, A. (noviembre de 2007). Herramientas teórico-metodológicas de un análisis relacional para los estudios de la pobreza. *Ciencia, Docencia y Tecnología*, XVI(35), 15-33.
- Martínez Cárdenas, E. E. (2017). *El capital social en enclave de paz* (Primera ed.). (E. S. ESAP, Ed.) Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Max-Neef, M., Elizalde, A., & Hopenhayn, M. (1986). Desarrollo a Escala Humana: Una Opción para el Futuro. (E. C. CEPUR, Ed.) *Development Dialogue*.
- Nussbaum, M. (2012). *Crear Capacidades: Propuesta para el Desarrollo Humano*. Barcelona, España: Planeta Colombia.
- Putman, R. (2003). *El declive del capital social. Un estudio internacional sobre las sociedades y el sentido comunitario*. (J. L. Aristu, Trad.) Barcelona: Galaxia.
- Rosales Ortega, M., & Urriola Urbina, R. (2000). Hacia un modelo integrado de desarrollo económico local y cohesión social. (P. U.-A. Europea, Ed.) *Colección de Estudios sobre Políticas Públicas Locales Regionales y Cohesión social* (4).
- Sandoval Casilimas, C. (2002). *Especialización en Teoría, Métodos y Técnicas de Investigación Social* (Vol. Módulo Cuatro). Bogotá, Colombia: Arfo Editores.
- Sen, A. (2000). *Desarrollo como libertad*. Madrid: Planeta.
- Senado de la República. (10 de junio de 2011). Ley 1448 de 2011. *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras*. Bogotá, Cundinamarca, Colombia.
- Solís Rodríguez, F. T., & Limas Hernández, M. (2013). Capital social y desarrollo: origen, definiciones y dimensiones de análisis. (I. d. Administración, Ed.) *Nóesis: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 22(43), 187-212.

Vásquez Barquero, A. (diciembre de 2000). *Desarrollo Económico Local y Descentralización: Aproximación a un marco conceptual*. (P. U. Chile, Editor) Recuperado el 09 de Septiembre de 2018, de [www.cepal.org](http://www.cepal.org): <https://www.cepal.org/es/publicaciones/31392-desarrollo-economico-local-descentralización-aproximación-un-marco-conceptual>

Vásquez Barquero, A. (mayo de 2009). Desarrollo Local: Una Estrategia para Tiempos de Crisis. *Universitas Forum*, 1(2), 1-11.



# Las Passifloras Silvestres del bosque de Mariquita

Elizabeth Murillo, Adriana Velázquez, Carmen Elisa Velázquez, Hernán Clavijo

En el tema de las Passifloraceae debe reconocerse a Colombia como país privilegiado porque de los 17 géneros incluidos en esta familia vegetal y cerca de 660 especies, nuestro país registra 170 especímenes distribuidos en 3 de los 4 géneros encontrados en América: *Ancistrothyrus*, *Dilkea*, *Mitostemma* y *Passiflora* (Ocampo et al., 2010). A estos organismos vegetales se les localiza en cinco regiones biogeográficas de Colombia en donde se pueden encontrar 57 especies endémicas, 95% de las cuales están en la región andina, 81 son exclusivas y 25 se comparten con algunas de las demás regiones (Hernández & Bernal, 2000). En este conglomerado se encuentran 165 especies nativas (Hernández y Bernal, 2000), con mayor presencia en la Cordillera Central de la región Andina (72% del total), principalmente en los departamentos de Antioquia y Tolima, específicamente en bosques de cuencas hidrográficas entre 1.000-2.000 m.s.n.m. (Ocampo et al., 2007, 2010).

El género *Passiflora*, además de ser el más abundante de la familia Passifloraceae (97% de las especies), ocupa una amplia variedad de hábitats, desde el desierto hasta las llanuras inundables, aunque es más abundante en los bosques tropicales (Feuillet, 2007). Por la alta pluralidad de climas, suelos y múltiples organismos polinizadores que ofrece el país, se considera al territorio colombiano como el “favorito” de las pasifloras.

Se cree que la primera referencia a estas especies se deba a Pedro de Cieza de León quien, en su obra “Parte Primera de la Crónica del Perú” (1553) hizo referencia a ellas como “granadillas” por el parecido de sus frutos comestibles a los del granado (*Punica granatum*). El nombre de la familia y del género principal, *Passiflora*, tiene su origen en “flor de la pasión”, refiriéndose a la pasión de Jesucristo.

Según una leyenda tradicional, el origen de las passifloras en el inventario botánico de Colombia se remonta a la época colonial de la Nueva Granada, cuando un clérigo, al observar la belleza de una de sus flores, la denominó como “flor de la pasión” o “pasionaria”. Al prestar atención

a los componentes morfológicos de la flor encontró una representación semejante a los instrumentos de la Pasión de Cristo: en los tres estigmas que se encuentran sobre los pétalos, sépalos y filamentos creyó ver representados los tres clavos de su crucifixión... Las cinco anteras que tiene la flor, ubicadas debajo de los tres estigmas, las asoció con las cinco heridas que recibió Jesús en su crucifixión... en los filamentos, que son péndulos delgados –y estériles– en forma de corona, situados encima de los pétalos y sépalos de la flor vió simbolizada la corona de espinas que colocaron sobre las sienes de Jesús en el ritual de la condenación a muerte. Otros asocian los filamentos con los látigos usados por los soldados romanos en el camino al Calvario. Esta flor tiene cinco pétalos y cinco sépalos. Se dice que esos diez “pétalos” simbolizan los diez apóstoles que fueron fieles a Jesús durante su muerte. Además, del ovario y su base se menciona que representan el cáliz de la Última Cena (Escobar & Ruiz, 1988; Baena, 2024). Ver figura 1.

Figura 1. Características generales de la flor de las pasifloras



Estas plantas han llamado la atención por su alta diversidad y enorme riqueza económica, nutricional y de recursos genéticos (Patel et al., 2011; Chaparro *et al.*, 2015). Muchas son ampliamente cultivadas para la producción y comercialización de sus frutos (*Passiflora edulis* f. *flavicarpa* Sims, maracuyá amarillo, *Passiflora ligularis* Juss, granadilla, *Passiflora edulis* edulis, gulupa, y *Passiflora mollissima* Kunth, curuba, entre otras) o como

plantas ornamentales por la variedad de estructuras y colores de sus flores de vivos colores (Hernández y Bernal, 2000; Yockteng et al., 2004; Yepes et al., 2021). Un número significativo de ellas se utilizan en la medicina tradicional de muchos países para tratar la ansiedad, el insomnio, la histeria, la epilepsia, los espasmos, el dolor, como vermífugo, antiespasmódico, diurético y emético (Dhawan et al., 2004; Carvajal et al., 2014; Wosch et al., 2017; Avila et al., 2021).

Nuestro interés radica en dar a conocer algunas de las *Passiflora* que cohabitan en San Sebastián de Mariquita. Se trata de un enclave de bosque húmedo tropical en transición, ubicado en las estribaciones occidentales del volcán Nevado del Ruiz y la quebrada Lumbí, entre las cordilleras Central y Occidental de los Andes colombianos, en la parte más septentrional del valle del Alto Magdalena (Aquino & Bodmer, 2004). La acción de distintos factores bioclimáticos ha proporcionado los requerimientos ideales que demandan las especies de *Passiflora* para prosperar en este pequeño territorio colombiano. Por ejemplo:

### ***Passiflora magdelanae***

También conocida como granadilla del Magdalena, su hallazgo es atribuido a J. J. Triana cerca del municipio de Guaduas–Cundinamarca y sus alrededores. Pérez Arbeláez (1978) la describe como “un bejuquito fino”, de hojuelas trilobadas, con tres venas que enmarcan dos series de ocelos. En cada nudo del tallo joven lleva una hoja, un zarcillo y dos botones; en el mismo nudo nace un racimo de florecillas masculinas o estériles”.



Por la forma y color de la flor es visitada fundamentalmente por organismos nocturnos, tales como mariposas que perciben olores. Sus pequeñas florecillas dan origen a “frutillos esferoidales, verdes o negruzcos,

de aproximadamente 6 g de peso, entre 1.4 – 1.7 cm de largo y 1-1.7 cm de ancho.

### ***Passiflora coriacea***

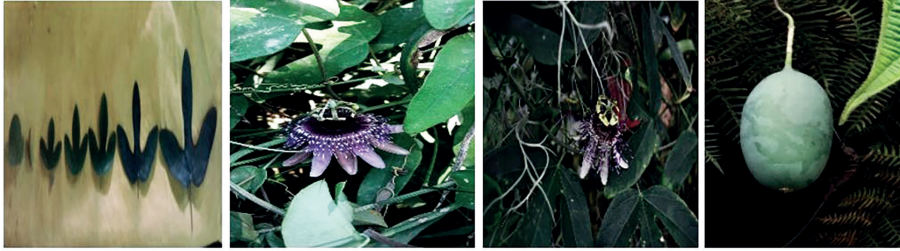
Es conocida comúnmente como: “hojas de murciélago”, “calabaza dulce silvestre”, “hierba de murciélago”, “sandía de ratón”. Es una planta trepadora de origen tropical originaria de América Central y del Sur, habita en climas cálidos y semicálidos asociada al bosque tropical perennifolio. Su morfología se compone de “hilillos” con los que se enrosca para trepar (herbácea trepadora). Las hojas son anchas, tienen forma parecida a las alas de los murciélagos, de color verde brillante con racimos de flores verdes. El fruto es globoso, de 1 a 2 cm de diámetro, azul o morado oscuro a negro en la madurez.



La especie es visitada por mariposas diurnas, abejas y abejorros. El diseño de la corola ayuda las guías néctar o guías miel, que contrasta con el color floral de fondo, ayudando al polinizador.

### ***Passiflora smithii***

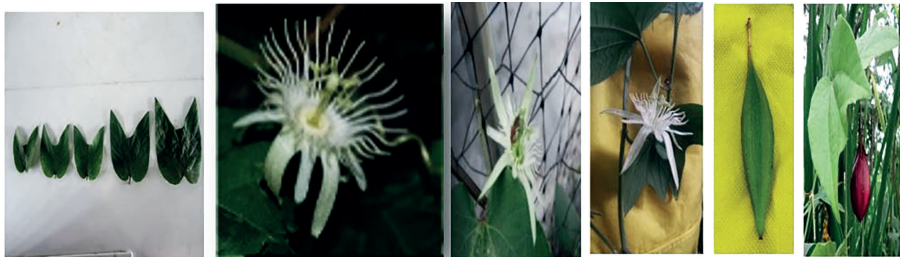
Planta endémica de Colombia, es un arbusto trepador o un bejuco herbáceo, principalmente de la zona tropical húmeda, que puede alcanzar hasta 2 metros de altura; hojas trilobadas; flores con cáliz verde, pétalos morados, estaminodios morado oscuro y blanco, anteras amarillas y estigma amarillo con puntos morados (David, 2007).



Al igual que *P. coriacea* es frecuentada por abejas, abejorros y mariposas. Los frutos son bayas ovales o esféricas de 30 g de peso, 4,7 cm de longitud y de 4 a 10 cm de diámetro, aproximadamente.

### ***Passiflora capsularis***

Esta especie es una enredadera de tamaño moderado con curiosas hojas bilobuladas, posee delicadas flores blancas de unos 5 centímetros de largo y con aroma similar a la vainilla. Produce frutos elipsoides de color púrpura rojizo, que no son comestibles. Su zona de crecimiento es por lo general en climas tropicales de las regiones del noroeste de América del Sur.



La masa del fruto oscila entre 5-7 g, 4.5-6.9 cm de largo y 1.46-2.5 cm de ancho. Sus visitantes más frecuentes son aves nocturnas (búhos, lechuzas, mariposas y murciélagos) que sólo ven en blanco y negro pero que, no obstante, tienen una gran agudeza visual en horas crepusculares de poca iluminación.

### ***Passiflora vitifolia***

Su epíteto latino significa “con las hojas de Vitis”. Es también llamada “granadilla de monte”, “pasionaria perfumada” o “pasionaria escarlata”.

Es una enredadera que alcanza hasta 8 m de longitud. Las plantas maduras tienen un tronco leñoso de 2-3 cm de diámetro, teniendo numerosas ramas vegetativas y reproductivas. Hojas alternas, de 8–18 cm de largo y 7–15 cm de ancho, divididas parcialmente en tres lóbulos, con el lóbulo central más largo. La mayor parte de los tres lóbulos de las hojas nacen en el dosel del bosque.



*P. vitifolia* presenta el fenómeno de la heteroblastia, fenómeno que se da cuando la forma de la hoja cambia en una misma planta durante su ontogenia. Las flores son vistosas, de color entre rojo y escarlata, solitarias, que se muestran cerca del suelo, normalmente caulifloras, brácteas lanceoladas, serradas, 1–2 cm de largo, hasta 13 cm de ancho; sépalos libres 6–8 cm de largo; pétalos 4–6 cm de largo; corona 3-seriada. Frutos elipsoides, tipo baya de 5–6 cm de largo y 3 cm de ancho, verde-cafés con manchas blancas, puberulentos; 240-330 semillas reticuladas/fruto embebidas en la pulpa, la parte comestible se encuentra cubierta por un pericarpio duro y coriáceo. *P. vitifolia* recibe frecuentes visitas de mariposas, pájaros, abejas, según la orientación de la radiación. Vega, G. (2010) afirma que esta especie sostiene una estrecha relación con los colibríes del género *Phaetornis* (ermitaños), dado que éstos prefieren la maleza del bosque a los niveles superiores, esta pareciera ser la razón para que la pasionaria escarlata despliega sus flores cerca del suelo, muy rara vez una flor se muestra a una altura mayor de 12 metros.

Uno de los atributos comunes de las pasifloras es que poseen abundante cantidad de semillas, las cuales se adhieren al funículo sobre la pared del ovario y están rodeadas por el arilo que recubre la semilla, el cual constituye la parte comestible del fruto (Monge-Pérez & Loría-Coto, 2023).

## *Passiflora mariquitensis*



Basados en documentos mutisianos, Ocampo *et al.* (2020) afirman que la *Passiflora mariquitensis* Mutis ex Uribe fue reconocida por José Celestino Mutis en 1783. La especie fue colectada e ilustrada durante la Real Expedición Botánica al Nuevo Reino de Granada (1783–1816) en terrenos del municipio de San Sebastián de Mariquita (Tolima) en 1783, también se encontró en los bosques riparios del río Guali en 1784 y en el bosque municipal de Mariquita entre 1760–1790. Su nombre fue dado en honor a la ciudad donde inicialmente fue encontrada. La documentación de la especie se dio bajo el nombre vernáculo en español de “bejuco capafrayle”, sobre la base de las descripciones hechas por Juan Eloy Valenzuela, entre 1783 y 1784, y José Celestino Mutis, en 1784; para tal efecto estos personajes se apoyaron en material fresco y una iconografía realizada por Francisco Javier Mutis (Valenzuela 1983; Mutis 1958). Recientemente, Ocampo *et al.* (2020) reportó el redescubrimiento de *P. mariquitensis* en el área donde fue originalmente descrita.

No obstante, la especie ha sufrido confusiones con otras especies, p.ej., Escobar (1990; 1994) la consideró como sinónimo de *Passiflora pittieri* Mast, basándose en una revisión de un espécimen estéril colectado en Mariquita en 1984 y en la iconografía disponible (Ocampo *et al.*, 2020).

Recientemente, Murillo *et al.* (2023) realizaron un trabajo para evaluar el contenido total de constituyentes fenólicos, taninos y flavonoides de seis especies silvestres de *Passiflora* colectadas en el bosque municipal de Mariquita-Tolima (*Passiflora magdalenae*, *P. coriacea*, *P. smithii*, *P. capsularis*, *P. vitifolia* y *P. mariquitensis*); se estableció, además, el perfil cualitativo y cuantitativo de estas entidades botánicas utilizando UHPC-ESI/MSMS y se determinó la capacidad antioxidante frente a los radicales DPPH• y ABTS•+. Se encontraron correlaciones positivas entre el contenido

fenólico y la capacidad antioxidante para todas las especies analizadas, destacándose *P. vitifolia* y *P. pittieri*, las cuales presentaron los valores más altos para todos los parámetros determinados. Los autores concluyen que las especies de *Passiflora* de los Andes colombianos, pueden ser una fuente potencial de metabolitos bioactivos. Sin embargo, en este estudio la *Passiflora mariquitensis* fue considerada similar a la *Passiflora pittieri* por parte del Herbario Nacional donde se realizó su determinación taxonómica.

Con la intención de resolver las confusiones existentes entre las dos especies, Ocampo y sus colaboradores (2020) se dieron a la tarea de caracterizar *In situ* a *Passiflora mariquitensis* y a las especies más similares (*P. pittieri* y *P. mutisii*) a partir de material vivo fértil y siguiendo una lista de 81 características, complementadas con mediciones de iconografías examinadas y especímenes de herbario. Después de esto, los investigadores llegan a la conclusión que *P. mariquitensis* se puede reconocer de su especie más similar, *P. pittieri*, principalmente por la presencia de 6 o 10 nervios laterales en cada lado de la hoja (vs 8 o 14), el color blanco amarillento de las cuatro series de filamentos de la corona (vs rojo-blanco teñido de naranja, 4 o 5 series), la presencia de anillos en la cámara nectaria (vs ausentes), un opérculo amarillo verdoso (vs rosa a rojo) y una flor autoincompatible (vs autocompatible).

La *Passiflora mariquitensis* pertenece al subgénero *Astrophea*, que agrupa las especies arborescentes y leñosas de la familia *Passifloraceae*. La especie es un arbusto subescandente o bejuco leñoso que se caracteriza por sus flores grandes y complejas, típicas del género. Estas flores no son solo visualmente impresionantes, sino que también desempeñan un papel crucial en la polinización y en el ecosistema donde se encuentran. Por la anatomía de la flor podría llamársele flor abeja, la cual es frecuentada precisamente por estos insectos; en el diseño de la corola ayuda el contraste de la corona externa amarilla sobre pétalos blancos, aunque también llegan abejorros, pájaros y posible/ murciélagos. El fruto mide 4.3 cm de largo y 3.6 cm de ancho. Durante un tiempo, se consideró que esta especie estaba extinta, pero ha vuelto a florecer, lo que ha generado un gran interés entre botánicos y ecologistas. Este resurgimiento ha sido visto como una señal positiva de la resiliencia de la naturaleza.

En general, las especies de *Passiflora* son las únicas plantas anfitrión para las mariposas heliconias; la especie o combinación de especies de *Heliconius* que las prefieren para la oviposición estaría asociado a la composición química intraespecífica de la hoja, resultando así una relación única planta:insecto. Además, se ha evidenciado que las larvas de *Heliconius* que se alimentan de las hojas de pasifloráceas secuestran sus toxinas que las hacen desagradables para las aves. De otra parte, la presencia de cianógenos y alcaloides actúan como repelentes para la gran mayoría de herbívoros, exceptuando a las Heliconiinae, estrechamente coevolucionados por alimentarse de ellas (Feuillet & MacDougal, 2007).

Las passifloras hacen parte hoy del inventario botánico nacional, por su belleza, por sus valores económico, simbólico patrimonial e histórico. La variabilidad de aplicaciones alimenticias y etnomédicas, al igual que la reconocida presencia en ellas de alcaloides, fenoles, flavonoides y compuestos cianogénicos les ha valido a estas plantas ser objeto de múltiples estudios científicos, sin embargo, aún se sabe poco sobre muchas de ellas. Sus frutos comestibles justifican, al menos en parte, el que las comunidades las utilicen en la preparación de zumos, jaleas, helados, golosinas y en la medicina tradicional como sedativo, vermífugo, antiespasmódico, acción hipotensora, cardiotónica, emenagoga, diurética, antihelmíntica, agente antimicrobiano, entre otras (Dhawan, Dhawan & Sharm, 2004).

Lo anteriormente expuesto permite afirmar que, conocer los usos promisorios del fruto de estas especies de *Passiflora*, y de otras que permanecen en el anonimato, abre posibilidades de trabajos de mayor especificidad y grado de profundidad para especies no convencionales y de limitado conocimiento científico.

## EPÍLOGO

### Las passifloras silvestres del bosque de Mariquita en contexto: patrimonio y desafío

El indicador que le amerita a Colombia el ser llamado “el País de la Belleza” es su Gran Biodiversidad Natural y Cultural. Su belleza deriva de tener dos mares y una diversidad biogeográfica que dispone de un sistema hidrográfico privilegiado debido a la peculiar orogénesis que han configurado tres cordilleras que atraviesan su territorio continental de sur a norte, las sierras y serranías de sus periferias y los peculiares territorios insulares en sus dos mares. Este conjunto de características geográficas da lugar a una diversidad de pisos térmicos y ecológicos, donde ocurre el hecho asombroso de la riqueza y belleza de sus patrimonios natural y cultural, contrastados por el hecho rotundo de ser una de las naciones socialmente más desiguales del planeta.

Del stock de imágenes de estas especies encontradas en la internet, hemos seleccionado una muestra con el fin de ilustrar y admirar su asombrosa belleza y de ampliar nuestro interés en el conocimiento científico a la valoración de su hábitat en el Bosque de Mariquita, concebido desde la doble dimensión simbólica de patrimonio natural y cultural para terminar llamando la atención sobre la importancia de profundizar en la investigación básica de las passifloras de este bosque y así poder determinar su potencial económico.

En la estructura de estas flores podremos observar una admirable simetría fractal combinada con variados espectros cromáticos. A la variedad cromática complementaria en sus colores primarios, secundarios y neutros se agrega, la relación ecológica con su hábitat mediante una red de polinizadores, consumidores que las convierten en laboratorios naturales de dinámicas metabólicas complejas.



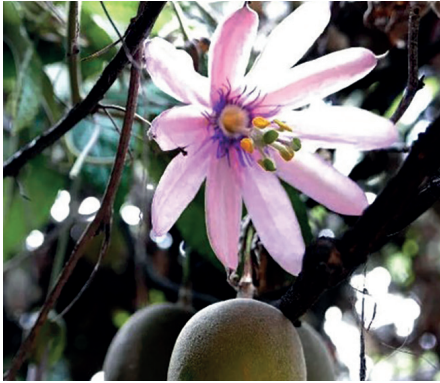
*Passiflora edulis edulis*, gulupa



*Passiflora edulis flavicarpa*, maracuyá amarillo



*Passiflora ligularis*, granadilla



*Passiflora Tripartita*, curuba



*Passiflora quadrangularis*, badea

Sin embargo, la interrogación por las bases bioquímicas de esa variada belleza floral y de las aromas y sabores de sus frutos supone el reconocimiento y estudio de la interacción de una serie de variables. Por lo general, las flores de este género están determinadas por la combinación metabólica de factores como el tipo de suelo (pH); los niveles de concentración de las moléculas xantófilas o antocianinas (determinantes de la gama de colores); la altura sobre el nivel del mar; la estrategia reproductiva o relación simbiótica para llamar la atención de polinizadores y generar fijación. De esta manera, la *Passiflora* se relaciona directamente con factores bióticos y abióticos del ecosistema en donde la planta está inmersa.

En qué medida puede la contemplación de la estructura, características generales y metabolismo de estas flores enriquecer nuestro imaginario

del arte de la naturaleza, nuestro imaginario simbólico y nuestra experiencia de sentido en nuestros ritos de comer y beber incluido la fuente de nuestra transfiguración personal y social. Esa contemplación y observación sería parte del proyecto cultural y educativo de nuestra sensibilidad de la naturaleza asociada a partir de la reflexión de nuestras prácticas culturales con la naturaleza y nuestra alimentación.

¿Qué podrá significar la contemplación de la belleza de una flor perfecta como la de las passifloras, en “el país de la belleza”, sinó, al menos, descubrir nuevas opciones para enriquecer la construcción social de un imaginario de la naturaleza y de las fuentes de la vida asociadas a la dieta alimenticia que generen calidad de vida?

Además de fuente de inspiración para sabios y genios, la relación con la naturaleza ha trascendido a efectos prácticos como la salud. En la sabiduría de los presocráticos, se destaca la tesis de Hipócrates; “Que tu medicina sea tu alimento y que tu alimento sea tu medicina”. Una variante de esta tesis es la de aplicar los sentidos y la inteligencia a la práctica cultural de la contemplación, representación de la dimensión estética de la naturaleza como también de interacción con esta desde la experiencia de nuestras prácticas sociales de comer y beber, entre otras.

El interés por la belleza de una flor perfecta como las flores de las passifloras está asociado a nuestras nociones de lo bello, lo bueno y lo útil. En este sentido, apunta a cultivar una visión más holística de nuestra biodiversidad como componente de nuestro imaginario social y nuestras prácticas culturales en el territorio como formas de medicina y vitamina para el cuerpo y para el alma.

Con todo, el propósito de este epílogo es reivindicar y redimensionar la conclusión del artículo de las profesoras Murillo y Velásquez, en el sentido de la investigación básica que falta para poder determinar con certeza las propiedades de las Passifloras Silvestres de Mariquita y, sobre esta base, estimar su potencial para la economía y la sociedad tolimense. Se trata de una tarea que debe hacerse factible mediante el apoyo de esta investigación en las inversiones o estímulos a las prácticas generadoras de valor agregado en el PIB regional. El faro que podría iluminar la racionalidad de esta opción es el lugar que ocupa la Gulupa entre los agricultores huilenses que encontraron en este fruto una fuente importante de ingresos

y aporte al PIB de ese departamento. Esperamos que alguien con influencia en esas inversiones pueda asignar el recurso demandado y así óder llegar a tener más bien pronto, el conocimiento base para generar acciones tendientes a crear las condiciones agroclimáticas, sociales y económicas para el cultivo y aprovechamiento de dichas passifloras, especialmente el de la *Passiflora mariquitensis*.

Entre tanto podremos ser conscientes del potencial que para la economía y la salud pública de los colombianos tiene el hecho de tener 365 frutas en el territorio nacional. Además, de tomar interés por las características de la belleza de las flores y los frutos de las passifloras en general y, de las del Bosque de Mariquita, Tolima, en particular, para el proyecto de enriquecer el imaginario social de los tolimenses sobre la biodiversidad de su territorio. El reconocimiento social de nuestra biodiversidad agroclimatológica, botánica y faunística, como una práctica cultural que debe instalarse en las aulas del sector educativo y en los inventarios y las políticas públicas sobre nuestra riqueza y patrimonio natural, en tanto es fuente para el estímulo y desarrollo de los sentidos, del lenguaje, de la memoria y la imaginación de las maravillas de la naturaleza dispuestas en nuestro territorio.

## Bibliografía

- Aquino, R., & Bodmer, R. E. (2004). Plantas útiles en la alimentación de Primates en la cuenca del Río Samiria, Amazonia Peruana. *Neotropical Primates*, 12(1), 1-6.
- Avila, J. E. N. N. Y., Jiménez, A. N. G. E. L., Méndez, J. O. N. H., & Murillo, E. L. I. Z. A. B. E. T. H. (2021). Chemical and biological potential of passiflora vitifolia fruit byproducts collected in the Colombian central Andes. *Asian Journal of Pharmaceutical and Clinical Research*, 182-189.
- Carvajal, L. M., Ceballos, S. M. T., Álvarez, L. M., Rodríguez, A., Álvarez, M., Bonilla, K. & Rodríguez, M. (2014). Propiedades funcionales y nutricionales de seis especies de pasifloras del departamento del Huila. *Caldasia*, 36(1), 1.
- Chaparro, D. C., Maldonado Celis, M. E., Urango, L. A., & Rojanol, B. A. (2015). Propiedades quimiopreventivas de Passiflora mollissima (Kunth) LH Bailey (curuba larga) contra cáncer colorrectal. *Revista Cubana de plantas medicinales*, 20(1), 62-74.
- Dhawan, K., Dhawan, S., & Sharm, A. (2004). Passiflora: a review update. *Journal of Ethnopharmacology*, 94, 1–23.
- Escobar LK (1990) A taxonomic revision of *Passiflora* subgenus *Astrophea* (Passifloraceae). Monograph. Herbario de la Universidad de Antioquia, Medellín, unpublished, 289 pp.
- Escobar LK (1994). Two next species and a key to *Passiflora* subg. *Astrophea*. *Systematic Botany* 19 (2): 203-210. <https://doi.org/10.2307/2419596>
- Escobar, P. P., & Ruíz, P. M. (1988). Flora de Colombia: Passifloraceae (Vol. 10). Instituto de Ciencias Naturales—Museo de Historia Natural, Facultad de Ciencias, Universidad Nacional.
- Feuillet, C., & MacDougal, J. (2007). Passifloraceae. Flowering Plants: Eudicots, 270-281.
- Hernández, A., & Bernal, R. (2000). Lista de especies de Passifloraceae de Colombia. *Biota Colombiana*, 1(3), 320-335.
- Monge-Pérez, J. E., & Loría-Coto, M. (2023). Primer informe sobre heteroblastia en protofilas de tacaco (*Sechium tacaco*). *Revista Tecnología en Marcha*, 36(1), 33-41.
- Mutis (1958). Diario de observaciones de José Celestino Mutis (1760-1790). Transcripción, prólogo y notas de Guillermo Hernandez e Alba, G. Tomo II. Editorial Minerva Ltda., Bogotá, 712 pp.
- Ocampo, J., Coppens, G., & Jarvis, A. (2010). Distribution of the genus *Passiflora* L. diversity in Colombia and its potential as an indicator for biodiversity management in the Coffee Growing Zone. *Diversity*, 2: 1158-1180.

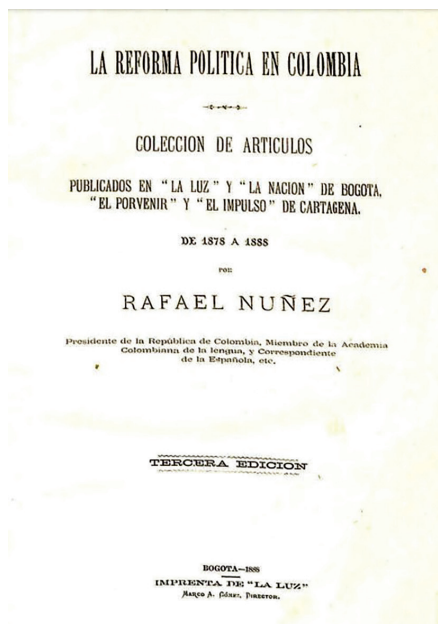
- Ocampo, J. (2007). Study of the diversity of genus *Passiflora* L. (Passifloraceae) and its distribution in Colombia. Ph. D Dissertation, Centre International d'Études Supérieures en Sciences Agronomiques Montpellier Sup. Agro., 268.
- Ocampo, J. A., Velásquez, A. I., & Velásquez, J. O. (2020). A rediscovery for the Colombian flora: *Passiflora mariquitensis* Mutis ex L. Uribe (Passifloraceae), a species lost for more than two centuries. *Check List*, 16(6), 1591-1602.
- Patel, S. S., Soni, H., Mishra, K., & Singhai, A. K. (2011). Recent updates on the genus *Passiflora*: A review. *International Journal of Research in Phytochemistry and Pharmacology*, 1(1), 1-16.
- Pérez Arbeláez, Enrique (1978). Plantas útiles de Colombia. Edición patrocinada por Fondo Colombiano de Investigaciones Científicas y proyectos especiales "Francisco José de Caldas" COLCIENCIAS.
- Valenzuela E (1983) Primer diario de la expedición botánica del Nuevo Reino de Granada. Segunda edición. Linotipia Bolívar Ltda., Bogotá, 458 pp.
- Vega, G. (2010). Guía de plantas hospederas para mariposarios. Santo Domingo de Heredia, C.R., Editorial INBio.
- Wosch, L., dos Santos, K. C., Imig, D. C., & Santos, C. A. M. (2017). Comparative study of *Passiflora* taxa leaves: II. A chromatographic profile. *Revista Brasileira de Farmacognosia*, 27, 40-49.
- Yepes, A., Ochoa-Bautista, D., Murillo-Arango, W., Quintero-Saumeth, J., Bravo, K., & Osorio, E. (2021). Purple passion fruit seeds (*Passiflora edulis* f. *edulis* Sims) as a promising source of skin anti-aging agents: Enzymatic, antioxidant and multi-level computational studies. *Arabian Journal of Chemistry*, 14(1), 102905.
- Yockteng, R., & Nadot, S. (2004). Phylogenetic relationships among *Passiflora* species based on the glutamine synthetase nuclear gene expressed in chloroplast (npsGS). *Molecular Phylogenetics and Evolution*, 31(1), 379-396.

# Conmemoraciones

## Rafael Núñez, entre la Leyenda y la Evocación

Por: ALBERTO SANTOFIMIO BOTERO

Ex Ministro y Ex Senador de la República



En este “*misterioso taller de Dios*”, como supo llamar Goethe a la historia, nos encontramos en nuestra plena juventud rebelde y contestataria con la singular figura de don Rafael Núñez, calificado en la época como el gran Reformador. En medio de los diálogos intensos de la campaña política el humanista Indalecio Liévano Aguirre, nos invitó al conocimiento de este personaje.

Para nosotros los integrantes de la JMRL, las entusiastas juventudes del Movimiento Revolucionario Liberal acaudilladas por Alfonso López Michelsen a su regreso del exilio en México, don Inda, como cariñosamente lo llamábamos, más que un compañero de lucha fue nuestro sabio maestro y nuestro orientador en el estudio de tema cruciales de la

economía y la historia, y más tarde, nuestro colega en el primer gabinete del “**Mandato Claro**” en la presidencia del compañero jefe.

Liévano Aguirre sostenía, refiriéndose a la controvertida personalidad de Rafael Núñez, a sus célebres propuestas de reforma política y a la habilidad pragmática con la que buscó fórmulas de cohesión unitaria de convivencia y de superación de guerras y conflictos, que esa tarea de Núñez se había facilitado no solo por el desgaste y los errores de la llamada confederación, sino porque los partidos políticos no tenían entonces estructura organizativa, mucho menos ideas claras y programas seductores que les inspirarán una genuina voluntad de lucha y de justificación del ejercicio del poder. Como lo dice en su espléndida, juiciosa y objetiva biografía sobre Núñez: “*Solo subsistían como agrupaciones unidas por el sentimentalismo y los odios atávicos para transitorios fines electorales (...) ¿Por qué no dar el paso definitivo y salvador? ¿Por qué no gobernar con independencia de los partidos? ¿Por qué, si los partidos se habían convertido en instrumentos ineficaces para la realización de una grande y necesaria transformación política, habría de sacrificarla para salvar tales instrumentos decadentes?*”.

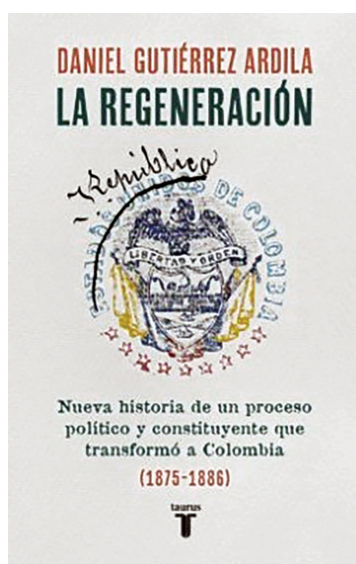
Recuerdo cómo armonizamos las charlas y la lectura del libro de Liévano Aguirre, con nuestras lecturas del entonces popular escritor Stefan Zweig nacido en Viena y muerto en el Brasil hace 80 años, que entre muchas cosas nos enseñó que “*cuando nace un genio perdura a lo largo de los tiempos*”. Este ha sido sin duda el caso de Núñez, que entre grandes contradictores como Germán Arciniegas o Marco Palacio y firmes defensores como Liévano Aguirre y Eduardo Lemaitre, mantiene a los ciento treinta años de su muerte plena vigencia en el centro del debate histórico, político e institucional.

La tozuda y terca insistencia de Núñez en su reforma, y el final feliz de la carta constitucional cuya vigencia superó los cien años, llevó al presidente Belisario Betancourt, con una mezcla de alabanza y exageración, a calificarla como “*el acontecimiento político más significativo de la historia de Colombia*”.

Como bien lo anota Gutiérrez Ardila, en su reciente obra, “La Regeneración”, “*es preciso desligar el creciente desprestigio del radicalismo y el consenso alcanzado en la década de 1.880 en torno a la necesidad de una enmienda constitucional, de la configuración definitiva y desencantada de*

Rafael Núñez, entre la Leyenda y la Evocación una práctica de gobierno”.. Agregariamos nosotros que, para juzgar con transparencia y objetividad, como corresponde al oficio de los historiadores, las virtudes y defectos y los fracasos en la práctica del modelo de los radicales y de las constituciones de 1.863 y 1.886, no se debe caer en la tentación exagerada de Marco Palacios cuando se atrevió a afirmar que en 1.886 no hubo ninguna verdadera transformación institucional, ni en la del presidente Betancourt al considerar que fue lo más significativo y quizás perfecto del acontecer nacional de todos los tiempos.

Toda esta gran polémica arrancó cuando en la posesión del general Julián Trujillo, como presidente de Colombia, Núñez convencido de su derrotero y de su hazaña, persiguiendo la unidad Nacional y una estructura de convivencia y de paz, con centralización política y descentralización administrativa, en su célebre discurso planteó la disyuntiva: “*regeneración fundamental o catástrofe*”. Incomprendido por algunos, y seguidos por muchos con su llamamiento, las palabras de Núñez, consideradas “*por un ardid con fines electorales*”, terminó siendo el camino para una nueva institucionalidad con larga vida, y sucesivas enmiendas para procurar mejorarla y adaptarla al ritmo de los nuevos tiempos.



Pese a que muchos críticos acusan a Núñez de falta de claridad en su programa político lo cierto es que el prócer Cartagenero logró con persistencia admirable crear un clima propicio con sus escritos en los periódicos “*La luz*” y “*El Porvenir*”, con una capacidad atrayente, consiguiendo penetrar en la voluntad de gentes de distintas tendencias imponiendo la virtud de su estilo literario, y metafórico, para hacer populares planteamientos supuestamente abstrusos sobre temas económicos, técnicos y sociales.

En un país cansado de inestabilidades, guerras, conflictos por las regiones soberanas enfrentadas, las propuestas de Núñez se fueron abriendo paso como una panacea de avenimiento, de concordia y de futura reconciliación.

Como lo anotó en una oportunidad José María Samper, con las propuestas de Núñez, y los desmanes generados en la práctica por la vigencia de la propia constitución en 1.863, ésta quedaba arruinada y sepultada. Le cobraron lo que muchos proclamaban como una carta política generadora de zozobra e inestabilidad, y esta fue la puerta abierta, por la experiencia, y la realidad, que Núñez supo transitar con pulso y habilidad, hasta imponer su reforma política.

Para justificar todo lo anterior se acudió para desacreditar la constitución de Rionegro y abrir el cauce a una nueva, para que la sustituyera, a la frase del escritor Víctor Hugo de que esta era “*una constitución para Ángeles*”, y no para manejar la autoridad en los tiempos turbulentos difíciles y complejos, que entonces se vivían.

Recordando este fenómeno tantos años después, evocamos al ya citado Stefan Zweig “*en esos instantes sublimes que la historia configura a la perfección, no es necesario que ninguna mano acuda en su ayuda. Allí donde ella impera como poetisa, como dramaturga, ningún escritor tiene derecho a intentar superarla*”

La memoria histórica del cuatro veces presidente de Colombia don Rafael Núñez, se mantiene intacta a partir de su obra más que de su intensa leyenda personal. Vilipendiado por plumas de varias generaciones, defendido con convicción y ardor por otras, entre las que sobresalen las de Indalecio Liévano Aguirre, su biógrafo por antonomasia, y la del devoto guardián de la heredad nuñista, el historiador también cartagenero Eduardo Lemaitre Román; Núñez no ha tenido reposo ni paz en su tumba del Cabrero.

El ejercicio del poder, sus meditaciones filosóficas, sus disciplinas económicas, su reforma política, sus versos y hasta sus amores han sido, por décadas continuas el terreno propicio para las divagaciones, las versiones encontradas, las calumnias, toda suerte de apasionados conceptos en pro y contra del paso de Núñez por la vida pública y de su impronta de poderosos reformador de las instituciones colombianas en el pasado siglo.

Se inició como joven diputado por el istmo de Panamá, cuando esté obviamente hacía parte de Colombia y fue político, diplomático, ministro varias veces antes de entregar en la esfera suprema del poder que ejerció cuatro veces con fuerza, con creatividad, con astucia y a contrapelo de sus copartidarios; los liberales, que lo abandonaron hasta obligarlo a continuar su propia política independiente.

Enfrentado el grupo de los radicales, y por ende aclamada la constitución de Rionegro de 1.863, como ya lo dijimos, considerándola poco idónea para imponer en su país convulsionado por las guerras, las dificultades económicas, las diferencias regionales, el difícil imperio de la paz, el orden, la seguridad, el derecho y, sobre todo, la unidad nacional. Jamás se comprobó que el poeta Víctor Hugo hubiera dicho la frase terrible sobre la carta, pero la usaron eficazmente sus adversarios en el proyecto de calificarla de utópica y de inapropiada para garantizar el manejo de la nación. Núñez era el abanderado de esa corriente en dura oposición a los liberales que se enorgullecen de haber realizado la Carta de Rionegro.

Con un elemento adicional, Núñez, jamás, en ningún documento, al menos en lo que conozco de su obra, manifestó que dejaba de ser liberal, simplemente se proclamó independiente, recogiendo con ello otras fuerzas políticas, entre ellas, la del conservatismo.

Sin importarle la opinión de su propio partido, Núñez, con el propósito de rescatar la unidad nacional, en medio del caos de los estados soberanos y con el lema de “centralización política y descentralización administrativa”, fue atrayendo a la sociedad civil y a la Opinión no comprometida, hasta imponer la urgencia de realizar una gran transformación hacia unas instituciones sólidas que le dieran a la gente una garantía cierta del ejercicio de la autoridad, del orden, de la libertad y de los derechos fundamentales para todos. El visionario cartagenero logró convencer al país sobre el fracaso de la Carta Constitucional de los radicales en virtud de la anarquía



administrativo y fiscal y al enfrentamiento de ideas y competencias entre regiones, así como de liderazgos civiles y militares que conspiraban contra la unidad de República, resulta una solemne tontería.

Con todos sus defectos y virtudes, esta estructura constitucional logró bajo su alero de concordia, la clave de excepcionales tiempos de conformidad. Y sobre ella, rompiéndole algunas de sus vértebras esenciales bajo la conducción afortunada de Alfonso López Pumarejo y de Darío Echandía, la Nación colombiana avanzó a fórmulas progresistas, particularmente en la concepción de la función social de la propiedad, de la universidad pública y del sindicalismo.

Las críticas a la inestabilidad del país, atribuida al régimen de los Estados Unidos de Colombia sirvió de fundamento para buscar la proscripción de los enfrentamientos y conflictos, apelando a la voluntad de los ciudadanos contra la continuidad del poder de la Carta que nos gobernó de 1.863 a 1.885. Con su inteligencia cautivadora y pragmática Núñez propuso, como lo dice Nicolás del Castillo en su libro *“El primer Núñez”*, una serie a la vez corta y selecta de reformas. Con este estilo intuitivo y conocer del alma colombiana, logró que personalidades tan ariscas, altivas e independientes como las de Antonio José Restrepo y la del célebre caudillo antioqueño Nito Restrepo a nombre de líderes liberales, resolvieran secundarlo en el *“propósito honrado de modificar las instituciones Nacionales”*. Protagonistas como Murillo Toro y José María Samper habían admitido los abusos de poder en el régimen imperante en el manejo del orden público y de las garantías y libertades individuales. Incluso protagonistas como don Justo Arosemena, activo interviniente de la Convención de Rionegro, *“juzgó muy duramente la constitución de 1.863 a la luz de la experiencia”*

Como lo trae en su libro ya citado Gutiérrez Ardila, todas estas situaciones contribuyeron a que el persistente y terco empeño reformador de la regeneración de Núñez llegará a buen puerto en 1.886. Constitucionalistas tan respetados como el expresidente Alfonso López Michelsen así lo admitieron en la celebración de los cien años de vigencia de la carta política inspirada e impulsada por Núñez, ante el fiel guardián del legado Núñista, el admirado y respetado Eduardo Lemaitre Román, en la propia casa del prócer.

Juzgando con objetividad su legado institucional, sus libros, su dilatada actuación en la vida colombiana, se puede proclamar, sin mezquindad, que el expresidente Rafael Núñez es una de las grandes figuras de la historia colombiana. En mi caso personal, es tan grande mi reconocimiento por su visión y su trayectoria de inmenso conductor político y reformador de instituciones, como mi distancia crítica de sus condiciones de poeta y de autor de la letra del himno Nacional.

En la iglesia de El Cabrero, al lado de la mujer admirable con la cual vivió la tempestad y el fuego de su singular amor apasionado y conflictivo, y luego del decantado reposo de la felicidad y de las tristes horas finales, permanecen las cenizas de Núñez, arrulladas por el golpe interminable de las olas del Mar Caribe.

Desde las sombras infinitas de la eternidad, Núñez podrá repetir, con don Antonio Machado en sus célebres cartas a Pilar, al oído de doña Sola: *“lo mejor de la historia se pierde en el secreto de nuestras vidas”*.

\*Miembro de las Academias de Historia del Tolima y de Cartagena De Indias.

Ibagué, 25 de agosto, 2024.

# Reseñas

## Arqueología y asentamientos prehispánicos en el alto de Toche (Ibagué, Colombia)

A propósito del artículo “modelling pre-hispanic settlement patterns in alto de Toche, Colombia – modelación de patrones de asentamiento prehispánico en alto de Toche, Colombia” (César Augusto Velandia, Daniel Ramírez, Jhony Carvajal y David Bejarano, 2024)

Por: Alberto Núñez Tello.



Sitio Pajarito (Alto de Toche). Terrazas vistas desde el sitio Gallego–Galleguito. Fuente: Jhony Carvajal Fernández, en: Velandia et al. (2024, figura 7c).

### Antecedentes

La arqueología es una disciplina científica que se enfoca en el estudio de las culturas y sociedades pasadas, a través de la recuperación, análisis y reinterpretación de los restos materiales que dejaron. Los arqueólogos estudian la prehistoria y la historia, desde los primeros pobladores humanos del planeta Tierra hasta la actualidad.

En este sentido escribe Langebaek (2022, p. 17) que los arqueólogos, en la mayor parte de los casos, no cuentan con fuentes escritas que les permitan entender el pasado y que estos investigadores solo disponen de los restos de lo que desecharon, lo que olvidaron o las huellas que dejaron en el paisaje los seres humanos que habitaron los territorios hace cientos o miles de años.

Afirma Langebaek (2022, p. 26) que “imaginamos la relación entre los indígenas y el medio ambiente, imaginándolos como parte integral de una naturaleza que no alteraban ni transformaban, de la que dependían sin remedio”.

De otra parte, continua el citado autor escribiendo que las actividades humanas, a lo largo de milenios en el Nuevo Mundo, transformaron un paisaje que no era original o prístino cuando llegaron los españoles, agregando que los primeros pobladores del territorio que ahora constituye la República de Colombia, al igual que los humanos actuales, aunque con mucha menor intensidad, somos una amenaza creciente para el medio ambiente (Langebaek, 2022, p. 27). Estos primeros pobladores fueron responsables de cambios en el paisaje natural “durante por los menos los primeros 7000 años de historia humana en el norte de Suramérica, y fueron sociedades dinámicas y creadoras, capaces de modificar el medio ambiente en el cual vivían” (Langebaek, 202, p. 113).

Ramírez (1996) realizó exploraciones arqueológicas en la cuenca alta del río Combeima, municipio de Ibagué, en tanto que Barrero–Galindo et al. (1997) mencionan que, desde un Programa Regional de Arqueología surgido del Museo Antropológico de la Universidad del Tolima, se inició un procedimiento de prospecciones arqueológicas ordenadas desde el centro político de la provincia hacia la periferia. A partir de esta propuesta se inició una exploración de campo de la cuenca alta del río Coello y del sistema hidrográfico que forma con los ríos Bermellón, Anaime, Toche, Cocora y la quebrada San Juan, en la zona centro-occidental del departamento del Tolima. Paralelamente se organizó una base de datos confiable para el desarrollo de la investigación arqueológica futura.

Con base en estas investigaciones y otras más antiguas, se conocía la presencia de pobladores prehispánicos en diferentes sitios de la Cordillera Central de Colombia y el valle del Magdalena, en territorio del Tolima, no había precisión e indicios contundentes sobre la presencia de

comunidades indígenas prehispánicas en la zona occidental del municipio de Ibagué.

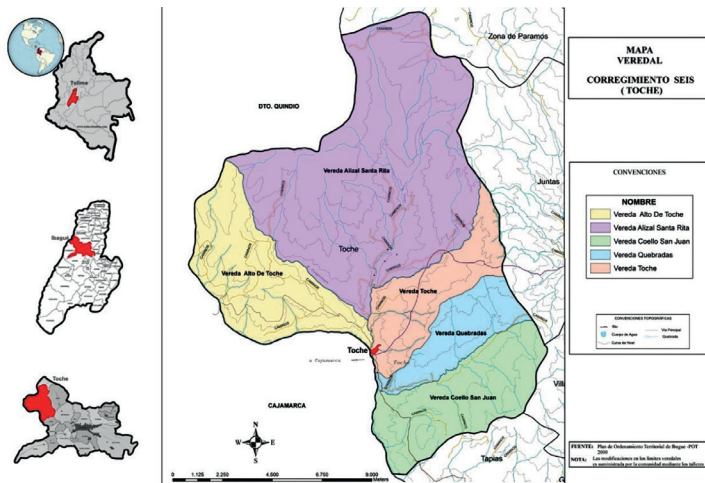
## La publicación

Teniendo como fundamento lo expresado, es importante y necesario resaltar que el proceso iniciado comienza a dar resultados y nuevo conocimiento, como lo atestigua el artículo de investigación arqueológica “Modelling pre-hispanic settlement patterns in Alto de Toche, Colombia (Modelación de patrones de asentamiento prehispánico en Alto de Toche, Colombia)”, de los investigadores César Augusto Velandia, Daniel Ramírez, Jhony Carvajal y David Bejarano, el primero de la Universidad Complutense de Madrid y los otros tres de la Universidad del Tolima.

El objetivo principal de la investigación arqueológica fue mostrar el modelado de un paisaje cultural en el bosque nublado de Palma de Cera del Alto de Toche, compuesto por un sistema masivo de tambos<sup>108</sup>.

En esta publicación los autores dan a conocer la relación entre la disposición y la distribución de los asentamientos prehispánicos en el actual corregimiento de Toche, sector occidental del municipio de Ibagué, en la zona centro occidental del departamento del Tolima (Figura 1).

Figura 1. Localización del Corregimiento 6, Toche. Fuente: Alcaldía municipal de Ibagué (2013)



108 terrazas para asentamientos habitacionales

El estudio lo concentraron tres fincas ganaderas de la vereda, conocidas como La Carbonera, Gallego y Las Cruces; el área cubierta tiene una extensión aproximada de 400 hectáreas, localizadas sobre la cuenca del río Tohecito y sus tributarios las quebradas La Ceja, La Leona, El Delirio, Pajarito, La Glorieta, San Rafael y Dantas.

Se resalta la innovación, interdisciplinaridad y rigurosidad de esta investigación, así como el uso de herramientas y técnicas avanzadas de fotogrametría y modelación espacial, pero, especialmente, su contribución al conocimiento y la comprensión de la cultura prehispánica en suelo del Tolima, particularmente de Ibagué, así como la relación entre los asentamientos humanos y el entorno natural.

Tal como lo reafirman los autores, hasta el presente no se conocía una dirección técnico-conceptual sobre el paisaje del área de Toche y Alto de Toche, dirigida a la integración de los valores, atributos y contenidos del patrimonio natural-cultural de la región, que permitan a la comunidad participar y difundir, con los visitantes nacionales y extranjeros, el conocimiento y los valores culturales de su región.

También permite esta publicación reconocer el aprovechamiento ecológico por parte de las sociedades prehispánicas y su relación histórica con la biodiversidad especialmente representada por los ecosistemas de bosque montano existente entre 2500 y 3000 m s.n.m, como ya había sido expresado por investigadores anteriores (Barrero, et al., 1995; Ramírez, 1996; Bernal et al., 2016; Domínguez, 2022).

La zona conocida como Alto de Toche corresponde a una vereda del corregimiento 6 de Ibagué, denominado Toche (Figura 1), ubicado en el occidente del área municipal, próxima al territorio del municipio de Cajamarca. Hace parte del área amortiguadora del Parque Nacional Natural Los Nevados (PNNN). Hidrográficamente corresponde a las cuencas estrechas y empinadas del río Tohecito, por el costado sur, la quebrada Campoalegre en el norte y el río Toche al nororiente; este último bordea el sector occidental del volcán Cerro Machín “VCM”, que “por la composición química de sus productos, la magnitud de sus erupciones y la distribución de sus depósitos es considerado como uno de los volcanes más peligrosos en Colombia” (Cortés, 2020, p. 298). Las tres corrientes mencionadas hacen parte de la gran cuenca del río Coello, que vierte sus aguas al río Magdalena.

El VCM tiene una historia eruptiva corta, caracterizada por erupciones que generaron columnas eruptivas de hasta 30 km de elevación, flujos y caídas de piroclastos que llenaron los valles de los ríos y quebradas en un radio de 15 km alrededor del volcán (Cortés, 2020, p. 298). En los últimos 5000 años se han identificado al menos 6 eventos eruptivos (Monsalve, 2020, Tabla 10, p. 136). Cano et al. (2015, en Monsalve, 2020, p. 134) indican que “estas erupciones afectaron poblaciones asentadas alrededor del Machín en épocas prehispánicas”.

Además de esta característica, la zona de estudio se destaca por la existencia de la población más densa de palma de cera en Colombia, estimada en 600 000 individuos (Velandia et al, 2024, p. 38). Este bosque de palma, junto con los bosques nativos, son albergue de una diversidad de fauna y flora de importancia para la conservación y la dinámica del ecosistema; y hace parte del Hotspot de los Andes Tropicales, que corresponden a “Áreas Clave para la Biodiversidad (Key Biodiversity Areas–KBA), considerados los lugares más importantes para la vida en la tierra como custodios de las especies amenazadas” (Velandia et al., sf).

Para desarrollar la investigación los autores aplicaron técnicas de modelación espacial y análisis de paisaje para entender la relación entre los asentamientos prehispánicos y el entorno natural del Alto de Toche, a través de un proceso interdisciplinario, empleando:

1. Análisis de visibilidad para evaluar la relación entre los sitios y el paisaje.
2. Análisis de accesibilidad para determinar la conexión entre los sitios y los recursos naturales.
3. Modelación de nicho ecológico para entender la relación entre los asentamientos y el entorno natural.

Los autores, para el estudio de los sitios seleccionados, utilizaron tanto la fotogrametría<sup>109</sup> como el análisis espacial<sup>110</sup>, con el propósito de

---

<sup>109</sup> Técnica utilizada para estudiar y definir con precisión la forma, las dimensiones y la posición en el espacio de un objeto cualquiera; comprende el uso de imágenes remotas a partir de satélites, aviones y drones, obteniéndose información geográfica útil para definir la ocupación del suelo, ordenamiento del territorio, catastro, gestión forestal, hidrología y varias otras aplicaciones

<sup>110</sup> Estudio y exploración razonada que establece las características, dinámica y comportamiento de diversos procesos en un espacio determinado definiendo los elementos que lo conforman y la manera como éstos se relacionan.

identificar el patrón de asentamiento de terrazas. Las imágenes se capturaron utilizando un dron del tipo quadrotor DJI Mavic 2 Pro, que se desplazó a una altitud promedio de 40 m sobre el nivel del suelo.

Con las imágenes colectadas obtuvieron un modelo de elevación digital (DEM, por sus iniciales en inglés) del terreno, y con el uso del software ArcGIS obtuvieron el Modelo Digital del Terreno (DTM, por sus iniciales en inglés); con estas dos herramientas generaron un mapa de pendientes<sup>111</sup>, para la interpretación de las terrazas existentes. Aclaran que entre menor sea la pendiente, menor es la susceptibilidad a movimientos en masa y más plano será el terreno; cuanto mayor sea el valor de la pendiente, más empinado será el terreno.

Los resultados mostraron que Las Cruces es el sector de mayor elevación (2666 a 2943 m s.n.m.), en donde existe mayor densidad y diversidad de terrazas con pendientes entre 10% y 35%. Le sigue La Carbonera (2218 m s.n.m.) en donde identificaron las terrazas más extensas (2900 – 2935 m<sup>2</sup>), pendientes entre 0–12%, y una gran vista del valle del río Tohecito. En Gallego las terrazas tienen pendientes entre 10–25% y extensión entre 300 y 465 m<sup>2</sup>.

En cuanto a la orientación solar de los sitios Las Cruces y Gallego (lado norte del río Tohecito) es predominantemente sur–suroccidente, mientras que La Carbonera está orientada suroriente–noroeste.

El análisis espacial les permitió a los investigadores prospectar el patrón de asentamiento de la ocupación de terrazas, diferenciando 37 terrazas, 20 de ellas por encima de los 2800 m s.n.m. las once terrazas más extensas están ubicadas en las cimas de las crestas. Esta información les permitirá a los autores organizar el levantamiento de campo y la ruta para acceder a los diferentes sitios, que debe ser una prospección no invasiva, para planificar el trabajo de campo y preparar la forma más segura de acceso, teniendo en cuenta las dificultades de desplazamiento en el terreno, debido a la presencia de laderas empinadas e inestables.

En la discusión, a partir de los datos registrados durante el transecto Alto Toche, infieren los investigadores que los sitios de La Carbonera

---

111 La pendiente se define como el ángulo entre la superficie del terreno y la horizontal. Su valor se expresa en grados entre 0° y 90° o en porcentaje (%).

corresponden al terreno más grande removido por los constructores, con la mejor ubicación topográfica para visibilidad y capacidad de visión, la mayor insolación anual (horas/luz del día) y la mayor horizontalidad de la terraza (menor pendiente); atributos muy útiles para interpretar los datos relacionados con el “orientación solar” en los sistemas de asentamiento del Alto de Paisaje de Toche.

Recuerdan los investigadores que Aceituno & Loaiza (2007) y Gnecco & Aceituno (2004), expresaron que “los grupos que poblaron Los bosques premontanos de los Andes del Norte manipularon el medio ambiente para aumentar su capacidad de carga, creando así paisajes antrópicos que fueron laboratorios para la domesticación y el cultivo de plantas, desde finales Pleistoceno<sup>112</sup> y durante el Holoceno temprano y medio”<sup>113</sup>.

De otra parte, plantean los autores que el emplazamiento de los tambos es estratégico, planificado potencialmente para las comunicaciones y el manejo ambiental del bosque. También reconocieron “espacios funerarios”, diseñados para enterrar al difunto en los cerros altos para acercarse a una “visión astronómica”. También se plantea la posibilidad de asentamientos como observatorios estelares en sitios a mayor altura también.

De otra parte, expresan los autores que en las cuencas de los ríos Bermellón y Anaime, al sur del Alto de Toche, Cely Vargas (2021) documentó cambios demográficos en la población de asentamientos prehispánicos y sugieren que una investigación extensa puede pretender desarrollar una demografía prehispánica regional de asentamientos de cuencas en la Cordillera Central de Colombia.

Si bien existe mucha concordancia con los trabajos en sitios cercanos de Cajamarca y Anaime, este es el primer trabajo, en el Tolima, de arqueología de altura y lo consideran relevante, teniendo presente que toda el área está expuesta a la amenaza del VCM.

### ***Entre las conclusiones destacan los autores las siguientes:***

La modelación espacial y el análisis de paisaje son herramientas positivas que sirven para comprender la organización y distribución de los

---

112 12 900 – 11 700 años (Comisión Internacional de Estratigrafía, 2022/02)

113 11 700 – 4200 años ((Comisión Internacional de Estratigrafía, 2022/02)

asentamientos prehispánicos en el Alto de Toche y sus resultados son de altísima utilidad para la conservación del patrimonio cultural y la gestión de los recursos naturales del corregimiento Toche.

El novedoso mapeo de geoformas asociadas al VCM y el estudio de su paisaje arqueológico-cultural.

Consideran que la dinámica agrícola antigua y sus implicaciones culturales, así como las hipótesis de la gestión de los recursos agrícolas no necesariamente involucran características agrarias sofisticadas, aunque entrañan un esfuerzo consciente por el conocimiento del drenaje, para comunicar terrazas y desarrollar una Interpretación de su relación con la naturaleza.

Resaltan que el estudio del Alto de Toche permitió la observación sistemática de un paleopaisaje. La base de este avance en la interpretación del paisaje tiene como fundamento los 40 años de experiencia del grupo de investigación Arqueo-Región (Arqueología, Patrimonio y Ambientes Regionales) de la Universidad del Tolima.

Confirman que los patrones encontrados en campo y proyectados por el modelo de terreno responden a un asentamiento estratégico, fundamentado en un conocimiento ecológico profundamente vinculado a una comprensión simbólica de los recursos. Consideran, además, que es posible que las terrazas fueran utilizadas para avistamiento, uso funerario, vivienda y reunión, este último uso en terrazas de mayor altitud relacionadas con la iluminación solar oriente-occidente.

Por otra parte, exponen que el pueblo de Toches demostró un esfuerzo consciente para gestionar la hidrología, el avistamiento y la defensa, así como el intercambio comercial interregional, gracias a una extensa red de senderos de tránsito entre las crestas y las escarpadas laderas, que confluyen en el ahora conocido como “Camino del Quindío”.

También consideran que la explotación vertical del paisaje sugiere que en las zonas baja y media se concentraron las materias primas (arcilla, madera y abrevaderos naturales) y para la caza. Las zonas medias estaban dedicadas al tránsito y movimiento entre las microcuencas y fueron los espacios de producción agrícola. Las zonas altas fueron lugares de observación, con cielos despejados, para la toma de decisiones. Este conjunto significó, de acuerdo con los investigadores, un conocimiento complejo de

las características de la naturaleza: luminosidad del sol naciente y poniente, las fuentes de agua, los suelos, la humedad y los vientos.

Es de destacar que la investigación e interpretación arqueológica del paisaje y de la Gestión vertical de los patrones de asentamiento la realizaron de forma no invasiva, sin excavaciones.

Como resultado los autores anexan una aplicación web de ArcGIS en línea, de fácil acceso, que puede ser utilizada por las comunidades locales y todos los interesados, pudiendo también ser útil para científicos visitantes y observadores de aves.

Finalmente destacan los investigadores que se requieren esfuerzos más específicos y que esta etapa es solo el comienzo y que contribuye a una mejor comprensión de las formas de poblamiento en el paisaje antiguo y esperan contribuir con la educación de la comunidad sobre la importancia de la conservación del bosque y las antiguas terrazas, además del análisis de la gestión del riesgo debido a la presencia del VCM, concluyendo que **“comprender el paisaje cultural del Alto de Toche vincula e integra la conservación de la biodiversidad, el geopatrimonio, y la arqueología del territorio”**.

Reconocen los investigadores el apoyo proveniente del Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación de Colombia (Minciencias) – Universidad de Ibagué bajo Beca número 89210-CT-457-2021 y el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades–Universidad Complutense de Madrid bajo Beca María Zambrano número CT19/22.

Desde la Academia de Historia del Tolima felicita a los investigadores Cesar A. Velandia, Daniel Ramírez, Johny Carvajal y David Bejarano por su aporte al conocimiento de las condiciones, actividades y respeto por la naturaleza de los antiguos pobladores de esta región tolimense. Estos primeros pasos son un incentivo para seguir en la investigación sobre los aspectos sociales y culturales del hombre tolimense.

## Bibliografía

- Bernal, R., Galeano, G., & Sanín, M. J. (2015). Plan de conservación, manejo y uso sostenible de la palma de cera del Quindío (*Ceroxylon quindiuense*), Árbol Nacional de Colombia. Bogotá: Ministerio de Ambiente y Desarrollo Sostenible-Universidad Nacional de Colombia.
- Comisión Internacional de Estratigrafía. 2022/2. Tabla Cronoestratigráfica Internacional.
- Cortés–Jiménez, G.P. 2020. Holocene lahar deposits associated with the eruptive activity of Cerro Machín Volcano, Colombia: Impact on landscape and associated potential hazard. In: Gómez, J. & Pinilla–Pachon, A.O. (editors), *The Geology of Colombia, Volume 4 Quaternary*. Servicio Geológico Colombiano, Publicaciones Geológicas Especiales 38, p. 297–331. Bogotá. <https://doi.org/10.32685/pub.esp.38.2019.08>
- Barrero, M., Ramírez, A., Rivera, G., & Galeano, N. (1997). Prospección arqueológica del Valle de las Lanzas Ibagué- Tolima. Ibagué: Universidad del Tolima.
- Domínguez Ossa, C. (2022). El Camino del Quindío en la configuración territorial de Colombia. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.
- Langebaek, C. H. 2022. *Antes de Colombia. Los primeros 14 000 años*. Penguin Random House Grupo Editorial. Cuarta reimpresión. 437 p. Bogotá, Colombia.
- Monsalve–Bustamante, M.L. 2020. The volcanic front in Colombia: Segmentation and recent and historical activity. In: Gómez, J. & Pinilla–Pachon, A.O. (editors), *The Geology of Colombia, Volume 4 Quaternary*. Servicio Geológico Colombiano, Publicaciones Geológicas Especiales 38, p. 97–159. Bogotá. <https://doi.org/10.32685/pub.esp.38.2019.03>
- Ramírez, D. (1996). Exploraciones arqueológicas en la cuenca alta del río Combeima, municipio de Ibagué. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Velandia, C.A., Ramírez, D., Carvajal, J. Bejarano, D. 2024. Modelling pre-hispanic settlement patterns in Alto de Toche, Colombia. *Virtual Archaeology Review*, 15(31): 37-5. <https://doi.org/10.4995/var.2024.20145>
- Velandia, C.A., Ramírez, D.A., Bejarano, D.A., Carvajal, J. sf. Pautas de asentamiento prehispánico en el paisaje del bosque montano de alto De Toche, Colombia. Inédito.

# Reseña–Entrevista

## Crónica Pictórica en Memoria

Entrevista de Yedwin Riaño al pintor tolimense Armando Martínez Berrío.  
Sala Darío Jiménez, Universidad del Tolima. Ibagué, 24 de septiembre de 2024.



La exposición llamada “Crónica Pictórica en Memoria” recoge la producción artística del maestro Armando Martínez Berrío de los últimos 7 años, en la que representa la vida en nuestro país y en el departamento Tolimense. El pintor realiza un recorrido visual, abordando a las comunidades menos favorecidas, así como a las poblaciones desplazadas de sus territorios, denunciando la mercantilización de la naturaleza y sus efectos, es decir, el desalojo y expropiación del terruño para beneficiar al capital privado.

“Para mí, es supremamente importante el propósito de no perder el ser de nuestra cultura; nuestro patrimonio, especialmente el patrimonio ancestral. Recoger la verdadera historia que subsiste en las comunidades indígenas, en las comunidades populares, y con ellas dar testimonio de lo que es nuestro patrimonio cultural. Hemos puesto más cuidado a lo de afuera, que lo que tenemos adentro. Esa riqueza cultural que nos rodea, pero que es ignorada por nosotros. Me gustaría como pintor y como teatrero, lograr sostener ese patrimonio, esa herencia cultural, y trasladársela a los jóvenes, a los niños, es decir, lograr que la paz se construya a partir del patrimonio cultural, y entender que tenemos de que sentirnos valiosos. Esa es nuestra riqueza que ha sido ignorada tradicionalmente, pero tenemos que empezar a cuidarla, a mantenerla, y a enriquecerla todavía más.”



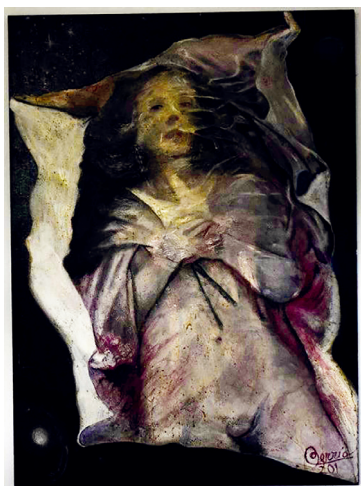
El maestro Armando Martínez junto a su obra.



“Entonces, esta exposición ha sido una aproximación a lo que ha pasado en nuestro país, en nuestro entorno y en general en América Latina en los últimos 7 años. He tratado de recoger básicamente todo lo que ha sido esa memoria que yo estoy manejando. Son 14 cuadros en donde hago reflexión a los falsos positivos, los desplazamientos, en particular de las comunidades indígenas, violadas, maltratadas y expuestas a su desaparición, digamos que esa es en esencia la base de la exposición.”



Autorretrato testigo



“Hay varias opciones de la exposición que quiero enfatizar y desarrollar. Me gustó la manera en la que el curador lo adjudicó a manera de espejo, que es el llanto de una niña mientras recibe los restos de su mamá, desaparecida en el Palacio de Justicia, quemada, incinerada, cuyos restos y huesos fueron lanzados a una fosa en las caballerizas del ejército en Bogotá.

Esa niña, esa hija, se entera de eso en Bogotá y se hacen los exámenes de ADN, y resulta que algunos de los huesos que habían allí, eran exactamente los de su mamá; una mujer tolimense, ibaguereña, que estudió en la Universidad del Tolima la carrera de Veterinaria, fueron entregados acá en la Universidad en el año 2017, que es cuando empieza mi recorrido con esta exposición.

El cuadro se llama “Violeta Recuperada”; mejor, son dos cuadros que están el uno frente al otro, y que de manera integral se relacionan, porque es la entrega de los huesos de la mamá, el llanto de una niña que perdió a la mamá cuando tenía 6 años, y la vuelve a recuperar cuando ya es adulta, la pierde en 1985 y la recupera en el 2017. En todo ese lapso de tiempo sin saber qué pasaba con su mamá, dónde estaba su mamá, y por qué su mamá no aparecía, allí, gracias a esa recuperación, se pudo saber de ella, Carmen Cristina Garzon Reyes, que estudió Veterinaria en la Universidad del Tolima. En su misma universidad se entregan los huesos de ella a la niña, que en este momento reposan en el Cementerio San Bonifacio.”

“Esa niña es mi hija y esa mujer era mi esposa. Nosotros nos vamos de la Universidad del Tolima en 1975, y participamos como militantes en el M-19, ella más en la parte del combate, yo más en la parte cultural. A mí nunca me han gustado las armas, me parece un error pensar que la revolución se puede hacer con armas, yo pienso que la revolución se debe hacer a nivel cultural, se debe hacer a nivel de la educación de la gente; que la gente estudie para ayudarle a la comunidad, que la gente estudie para vivir bien, pero para vivir bien todos; no unos pocos a expensas de muchos, sino que todos vivamos bien a expensas de todos; esa debería ser la revolución cultural que deberíamos tener en nuestro país.”

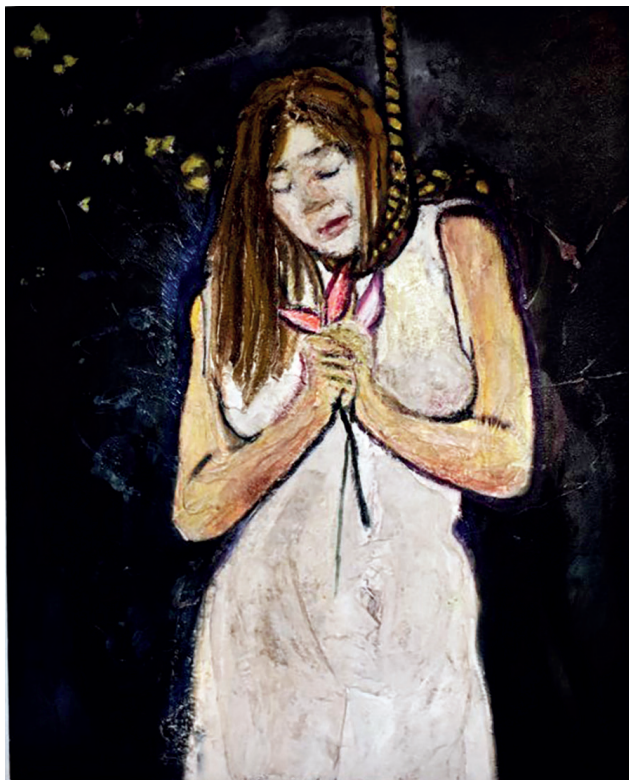
Por último, quiero destacar la ingeniosa reivindicación que el maestro Armando Martínez Berrío, hace en su “Crónica Pictórica en Memoria” de la artista antioqueña Débora Arango, quien antes de tener la visibilidad y el prestigio cultural que hoy tiene, fue aislada y segregada por ser mujer, pintora, y crítica de la sociedad de su época, desde los años 50.

Un talento que fue opacado por el poder y el pensamiento de un sector elitista, concretamente del presidente Laureano Gómez quien censuró y ordenó el cierre de la sala donde exponía sus cuadros. Nos recuerda el maestro Armando Martínez, que, al otro día, cuando ella volvió al lugar, encontró sus cuadros tirados por el piso como expresión de un gesto de desprecio y maltrato.

En los siguientes cuadros de la muestra pictórica, el maestro Martínez aborda su visión actual de la humanidad, y la obra de Débora Arango. El primer cuadro se ocupa del valor simbólico que la autoridad monetaria del país le da a su significado social, humano y cultural. Los dos últimos serían la expresión, según Martínez Berrío, de la imaginada representación plástica que la pintora haría hoy de la Colombia contemporánea.



Diatriba pictórica contra la cultura colombiana de la muerte



El suicidio de Antígona

La exposición de Martínez Berrio se nutre de la cultura universal, concretamente de la tragedia griega, para intentar descifrar los secretos sociológicos y antropológicos de la violencia, del conflicto interno armado en Colombia. El cuadro el suicidio de Antígona, nos llevó a recordar la película de Jorge Ali Triana “Edipo Alcalde” para ver como desde la pintura y el cine se ha tratado de encontrar elementos simbólicos, explicativos del drama social de la violencia.

# NOTICIAS

## Recepción de nuevos miembros de la Academia de Historia del Tolima. 10 de abril de 2024



Dr. Leonardo Solanilla.



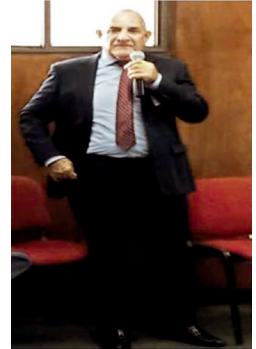
De izquierda a derecha: Dr. Gustavo Adolfo Vallejo, y el maestro César Augusto Zambeano.



Dr. Fernando Osorio Cuenca



Daniel Ramírez J,



Álvaro Camargo



De izquierda a derecha: Dr. Andrés Francel, y licenciados: Yedwin Riaño y Kevin Cárdenas.



Maestro Humberto Galindo Palma



Dino Aldán Tovar

# EVENTOS

## Seminario de evaluación y prospección del compendio de historia de Ibagué. Preparación del V Centenario

### Conferencias



Seminario de Evaluación "Compendio de Historia de Ibagué"

Martes  
**23**  
ABRIL  
**2024**



Auditorio biblioteca Dario Echandía - Banco de la República

Hora: 4:00 p. m. a 5:45 p. m.

Nación Pijao  
Expositor: Dr. Fernando Osorio Cuenca



Seminario de Evaluación "Compendio de Historia de Ibagué"

Martes  
**23**  
ABRIL  
**2024**



Auditorio biblioteca Dario Echandía - Banco de la República

Hora: 4:00 p. m. a 5:45 p. m.

Atlas urbano de Ibagué  
Expositor: Dr. Andrés Francel Delgado





El paso o Camino del Quindío, origen histórico-cultural perspectiva turística, y atracciones para declararlo Bien de Interés Cultural (BIC)



Expositores: Alvaro Camargo Bonilla y Fernando Espinosa Baquero Geógrafos, miembros de la Academia de Historia del Quindío.

Auditorio biblioteca Dario Echandía - Banco de la República  
Martes 14 de mayo 2024  
4:00 p. m. a 9:45 p. m.

Iglesia Purificación

Aporte documental de Julián Caycedo a la Academia de Historia del Tolima.  
Expositor: Dr. Jaime Leguzamón Calcedo.

MARTES  
**28**  
MAYO  
**2024**

4:00 p. m. a 5:45 p. m.

Auditorio biblioteca Dario Echandía - Banco de la República



## SESIÓN SOLEMNE

Creación del Estado Soberano del Tolima  
12 de abril de 1861  
*Día del Tolima*

Conferencias:  
*Tres miradas al Tolima*  
*Tolima Musical*  
Por Mtro. César Augusto Zambrano

Recepción de Miembros Correspondientes.  
Lanzamiento Boletín N.º 5 de la A.H.T.

abril 10 del 2024  
Biblioteca Darío Echandía - Banco de la República  
3:00 p.m.



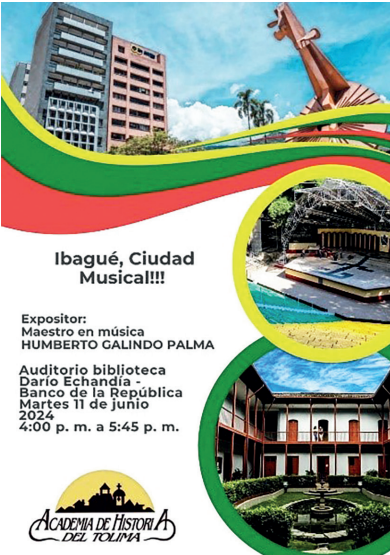
## Conferencia Tolima Musical (2a. parte).

Expositor: Maestro Cesar Augusto Zambrano Rodríguez.

Auditorio biblioteca Darío Echandía Banco de la República  
Martes 04 de junio 2024  
4:00 p. m. a 5:45 p. m.





Imagen por: Hernando Bazurto en Flickr



## Ibagué, Ciudad Musical!!!

Expositor:  
Maestro en música  
HUMBERTO GALINDO PALMA

Auditorio biblioteca Darío Echandía Banco de la República  
Martes 11 de junio 2024  
4:00 p. m. a 5:45 p. m.

## #MICASAESTÁDEFIESTA

# 50° Festival Folclórico Colombiano

### Historicidad de las Fiestas de San Juan y San Pedro en el Tolima


Historiador Leonardo Angel

Martes 25 de junio de 2024  
4:00 a 5:45 p.m.

Biblioteca Darío Echandía del banco de la República



"Acompañamiento musical del maestro Augusto Cervera"



**El recuerdo de los indivisibles en las matemáticas**

**Expositor: Dr. Leonardo Solanilla Chavarro**

**Auditorio biblioteca Darío Echandía  
Banco de la República  
Martes 9 de julio de 2024  
4:00 p. m. a 5:45 p. m.**



La Academia de Historia del Tolima invita a la conferencia y conversatorio

**El periodismo como rasgo de la tolimensidad**

Introduce: Guillermo Pérez Flórez

**Auditorio biblioteca Darío Echandía  
Banco de la República  
Miércoles, 24 de julio 2024  
4:00 p. m. a 5:45 p. m.**



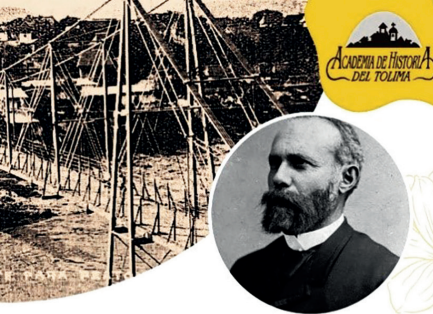

**“La ciudad en medio de la guerra”**

Conferencia a cargo del Dr. Carlos Eduardo Jaramillo

Auditorio biblioteca Darío Echandía - Banco de la República.  
Martes 03 de Septiembre del 2024.  
4:00 P.M. A 5:45 P.M



Correo electrónico:  
academiahistoriatolima@gmail.com




**IBAGUÉ, en tiempos de la Regeneración  
1885-1900**

Lugar: Auditorio Biblioteca Darío Echandía - Banco de la República.

Fecha: Martes 10 de septiembre de 2024.

Hora: 04:00 P.M. a 05:45 P.M.

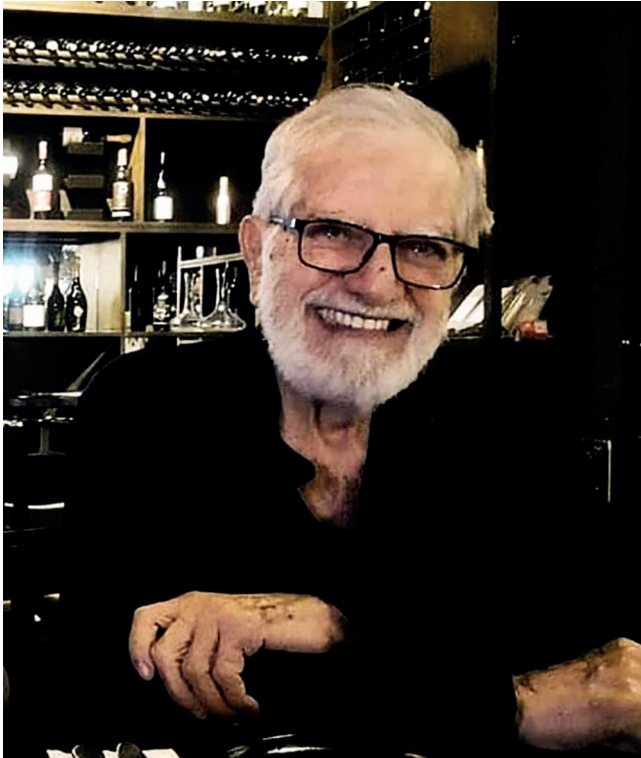
Conferencista:  
Doctor Luis Enrique Gómez Casabianca.



# HOMENAJES

## Homenaje de la Gobernación del Tolima al Doctor Armando Gutiérrez Quintero.

Por: Armando Gutiérrez Castro



**A** nombre de la familia, nuestra madre Merly, mis hermanas, nietos, sobrinos y primos, agradecemos al señor gobernador Ricardo Orozco Valero este sentido homenaje. Agradecemos a los amigos su compañía indeclinable por tantos años.

Nace Armando Gutiérrez Quintero en el año 1936 en una familia de clase media en la entonces provinciana ciudad de Ibagué. Nace en plena

república liberal en un momento culminante de la revolución en marcha del presidente Tolimense Alfonso López Pumarejo. Desde pequeño oyó de la voz de su padre Arturo Gutiérrez Arciniegas sus agudas reflexiones sobre los retos políticos de la época, haciendo frente a los principios conservadores del constituyente de 1886. De su madre Ema Quintero, de tradición campesina aprendió el arraigo por la tierra y el sentido de pertenencia a una tradición. De ambos, la primacía de los valores sobre todas las cosas.

De acuerdo con Rodán de Alejandría, el carácter se forma cuando se convierten los impulsos naturales de la vida en el arte social del vivir y se transforman los deseos presentes en anhelos más altos capaces de logros duraderos, en ideas no exploradas e ideales no descubiertos. Armando Gutiérrez Quintero, nuestro padre, ha tenido siempre esa capacidad de comunicar y compartir significados. Con un conocimiento y una sabiduría acumulativa ha legado estas adquisiciones a las generaciones siguientes en sus libros, los diálogos y pensamientos.

Le correspondió vivir en la adolescencia y primera juventud en el Colegio san Simón la cruenta época de la violencia. Enfrentó como líder estudiantil en un colegio de corte liberal la acción contra la conservatización del colegio. Con Gregorio rudas, Cesáreo Rocha, Jorge Alberto Guzmán, Alberto Santofimio Botero, Carlos Martínez Silva y el poeta Jorge Ernesto Leyva, entre otros muchachos de una generación brillante, fundaron la Academia Manuel Antonio Bonilla, para la reflexión, el debate y la acción política.

En el externado de Colombia cursa sus estudios de derecho, con estudiantes de provincia, en la Época de la dictadura de Rojas pinilla siendo importante líder estudiantil en contra de ésta con sus contertulios Julio César Sánchez, Alfonso Reyes Echandía, Carlos Medellín, Arturo Valencia Zea, entre otros. Allí fue escogido como el mejor orador de su época. Se refugiaron en el libre examen, en el sueño de una democracia abierta, en un estado secular, en los derechos sociales y económicos. En esa época publicaron sus artículos en las publicaciones “Renovación” y “Ariel” mientras trabaja de noche en el diario El Tiempo. Mantuvo siempre su vínculo con la universidad con su carácter de representante de la Asociación de Exalumnos de la universidad Externado de Colombia en el capítulo del Tolima.

Regresa a Ibagué una vez terminados sus estudios de derecho. Mantiene la vocación de columnista y agudo opinador primero en el Diario

tribuna y luego de manera permanente con una columna en el diario el cronista, que había reaparecido desde 1962 y era para entonces el único periódico de la ciudad en los años setentas, hablando sobre temas urbanos, sociales y políticos. Ya casado forma una familia y se vincula con la acción administrativa y política de la ciudad.

El Tolima 7 Días entró en circulación el 14 de octubre de 1992 desde el diario el Tiempo siendo allí columnista permanente con el registro y análisis de acontecimientos misteriosos, históricos y espirituales.

Del mundo de la palabra e ideas trasciende la prensa para dejarnos seis libros, cuatro de ellos dedicados a la espiritualidad, como *“de mi Dimensión a la luz”*, *“caminando en el misterio”* y *“el compañero eterno”*. En *“Visiones del misterio del fin”* recoge sus escritos en Tolima siete días. En historia presenta la biografía del alcalde francisco Peñaloza nos relata una época destacada de la historia de la ciudad.

Participa como miembro del consejo editorial de los dos tomos de *“Del compendio de la historia de Ibagué”* en 2003 y en el tomo II bajo el título de *“la gran migración”* se concentra en analizar la evolución urbana de Ibagué, la gran migración y sus causas, la cultura de la pobreza, la ciudad musical emergente. Esa gran migración hoy desconocida que significó del medio siglo pasar de forma traumática de 160 mil a 350 mil habitantes. En el libro *Poetas del Tolima Siglo XX* aparecen tres de sus poemas en la antología de Carlos Orlando Pardo. De su libro de poemas *“tizones encendidos”* comparto con ustedes en este día un breve fragmento:

*“Y hoy que ha rodado el tiempo y te miro imprecisa, aún mantengo abierto mi esquivo corazón”.*

Fue miembro del Consejo redactor del Libro historia del colegio san Simón. Miembro de la academia colombiana de jurisprudencia. Editor del libro *Ibagué hoy y mañana* con Carlos Orlando pardo. Fundador de la academia de historia del Tolima y su presidente en varias oportunidades.

En esta faceta intelectual quiero contarles en esta mañana, su rol activo de Conferencista nacional como investigador apasionado durante muchos años de la Historia del bolero. Hemos recibido el maravilloso legado musical de esta afición preciosa, llena de sonidos y aromas. Conser-vamos la última conferencia dictada en medios digitales en la época de la pandemia.

El eslabón de la intelectualidad a la academia llega como un paso natural. Participa como docente, decano de la facultad de administración de empresas y finalmente Rector de la universidad del Tolima. Fue promotor y creador de la universidad a distancia y Presidente de la asociación colombiana de universidades.

Una de sus pasiones fue la de la administración en el ámbito de lo público. En la época de líder estudiantil conoció los personajes claves de la política del Tolima y por sus virtudes de liderazgo fue nombrado Secretario General de la Gobernación del Tolima con tan solo 24 años por el entonces gobernador Alfonso Jaramillo Salazar. De allí ejerce luego como Personero, Secretario de Gobierno y primer Alcalde de elección popular de Ibagué. Igualmente fue Secretario de Hacienda del Departamento y Director del Instituto de los Seguros Sociales. También cofundador de la Federación colombiana de municipios.

**En ese prisma de facetas de su mente y su corazón, le apasionó trabajar en causas altruistas y sociales.** Fue integrante de la junta varios años y Presidente de la Fundación San Simón hasta antes de la pandemia, para el desarrollo de programas de apoyo a la formación de estudiantes.

Pero quizás una de sus más grandes pasiones y orgullosos es haber ejercido un rol activo como integrante de Rotary International en servicios humanitarios en nuestro entorno desde 1972 en el club rotario de Ibagué. Presidente en varias oportunidades, asistente de la asamblea de gobernadores en Nashville (EUA) en 1987. Delegado en el Consejo de legislación en Chicago (2000), Presidente del Comité de Estudios en República Dominicana, entre muchas otras distinciones. Conferencista estrella en diversos eventos nacionales e internacionales. Condecorado como socio Paul Harris y al mérito rotario y Gobernador del distrito con 60 clubes atendidos en 6 departamentos desde occidente y la zona andina incluido Bogotá. Toda una lección de filosofía del servicio bajo el sabio principio dar de sí sin pensar en sí. Cada 8 días llegaba sin falta a la reunión del club para pensar y servir. El **Hogar de la joven** para apoyar niñas marginadas en el delito y la prostitución, el Instituto del Lisiado después de la tragedia de armero, El instituto Alfonso López para formar jóvenes, son muchas de las causas de esa bella época.

Todo ello Se hizo con absoluta pasión porque provenía de su corazón. El reconocimiento recibido ayer de la gobernadora de distrito Ana Dolores

García ha sido un preámbulo precioso para llegar hoy a este acto con la generosidad que agradecemos al señor gobernador.

Engalana a esta visión de servicio la cita de los documentos de Uran-tia, que dice que: *“Hoy por hoy la economía motivada por el lucro está destinada al fracaso, a no ser que los motivos de lucro puedan ser superados por motivos de servicio.”*

Me devuelvo unos años en este relato para contar un hecho extraordinario que ha marcado la vida de nuestro padre. A los 38 años enfrento la enfermedad muy grave y el riesgo de morir durante seis largos meses fue inminente. Nos cuenta en su libro de mi dimensión a la luz:

*“Pobre y desvalido penetre entonces a una Dimensión desconocida que no podía ver físicamente pero que tenía que aprender a percibir con paciencia. (...) los laberintos del alma en reconstrucción iniciaron su operación en mi conciencia, a la manera de una cueva de la cual debía emerger hacia un sendero donde encontrarían alivio las necesidades y devociones.”*

No ha sido un camino lineal. No ha sido una fe rutinaria. La palabra que lo define ha sido la de buscador incesante. En el complejo tránsito del ateísmo a la fe en el límite de la vida misma, se descorrió el velo de una nueva realidad, de una presencia inefable que le acompaña desde entonces. Desde oriente, pasando por el minuto de dios de García Herreros, luego conociendo el camino del protestantismo y muchos más movimientos iluminados y controversiales, ha llegado hoy a unas certezas indeclinables que hoy lo llenan de paz, esperanza y felicidad indescriptible. La búsqueda no ha sido en vano. La mano divina ha acompañado su trasegar por tantos caminos, en todas las transformaciones de la sociedad en la que ha actuado como testigo de primer nivel y en esos procesos en los que el alma que se forma, se densifica y se consolida.

**Armando Gutiérrez Quintero nos ha legado sobre todas las cosas** un profundo concepto de la rectitud. Como dijo el maestro, sobre aquel hombre sabio, que nunca intentó entrar por una puerta cerrada rompiendo la puerta sino buscando la llave. **Su llave siempre fue la ética y la rectitud** en todas las ricas y diversas facetas de su vida.

Evocando a Octavio Paz: Si cada palabra dicha en esta mañana fuera una gota de agua, ustedes podrían ver, a través de ellas, lo que sentimos: gratitud, reconocimiento.

# Homenaje póstumo al Doctor Armando Gutiérrez Quintero



## LA JUNTA DIRECTIVA DE LA ACADEMIA DE HISTORIA DEL TOLIMA, EN EJERCICIO DE SUS ATRIBUCIONES ESTATUTARIAS

### Y CONSIDERANDO

1. Que el día 14 de septiembre del presente año falleció en la ciudad de Ibagué, el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, miembro destacado de nuestra Academia,
2. Que el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, durante su ejercicio de la rectoría de la Universidad del Tolima apoyó de múltiples maneras la investigación histórica sobre el Tolima, especialmente mediante convenios con el Tribunal Superior de Ibagué y el Banco de la República para la organización del Archivo Histórico Judicial y la participación académica del programa de Ciencias Sociales de la Facultad de Educación en el Programa Centenario de la Constitución de 1886.
3. Que en su calidad de primer Alcalde de Ibagué por elección popular, el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, apoyó decididamente la preparación y publicación de la obra histórica "Ibagué, Ayer, Hoy y Mañana" que renovó significativamente la historiografía sobre esta capital.
4. Que luego de haber publicado en Pijao Editores su trilogía "Revelaciones Espirituales", el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, ejerció con singular brillo la presidencia de la Academia de Historia del Tolima durante el periodo 2004-2008.
5. Que durante el ejercicio de la presidencia en dicho periodo, el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO** apoyó la preparación y publicación del Manual de Historia del Tolima con la iniciativa y dirección académica del escritor Carlos Orlando Pardo Rodríguez.
6. Que durante el ejercicio de la presidencia de la Academia de Historia del Tolima, el Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, logró el apoyo del Diputado **ALVARO RAMÍREZ** para la inclusión de la Academia de Historia en el presupuesto del Departamento.
7. Que al término del ejercicio de la presidencia de la Academia de Historia del Tolima y como producto de esta, dejó empastado un tomo con sus principales discursos y textos, el cual, además de ser una muestra elocuente de su personalidad ejecutiva y pulcritud administrativa de la cosa pública, lo



singulariza como un presidente con un sentido profundo de la responsabilidad con la memoria histórica.

8. Que cómo miembro de la Junta Directiva de la Fundación San Simón, el Dr. Armando Gutiérrez Quintero, junto con el Dr. Jaime Leguizamón Caicedo persuadieron al Presidente de esta, el Dr. Pablo Isaza Nieto para que encomendaran al suscrito la realización de la investigación y la escritura de la historia del Colegio San Simón, cuyo libro fue publicado en dos tomos en el año 2016.
9. Que hasta el final de sus días, el doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, mantuvo su tradicional empatía con el papel de la Academia, constituyéndose en un aliado eficaz de las iniciativas de sus miembros.

#### RESUELVE

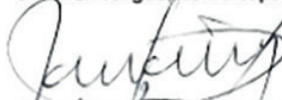
Artículo primero. Lamentar el fallecimiento del Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO** y expresar a su Esposa, hijos y familiares, su sentida condolencia por la pérdida irreparable de este distinguido hombre público y miembro destacado de la Academia de Historia del Tolima.

Artículo segundo. Honrar la memoria, exaltar las virtudes y agradecer el legado del doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**, a la historia de nuestra Academia, de nuestra ciudad y departamento.

Artículo tercero. Dedicar el Boletín #6 de la Academia de Historia del Tolima, correspondiente al semestre A de 2024 a la memoria del Doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ QUINTERO**

Artículo cuarto. Esta resolución será entregada en nota de estilo al doctor **ARMANDO GUTIÉRREZ CASTRO**, en representación de su familia, en el acto de exequias.

Dado en Ibagué, 16 de septiembre de 2024

  
**HERNÁN CLAVIJO OCAMPO**  
Presidente

  
**YEDWIN RIAÑO**  
Secretario

