

Significaciones Culturales en la Obra de Carlos Hernando Reyes Carvajal

Edinson Humberto Montenegro Robles

Director de Trabajo de Grado

PhD. Ricardo Malagón

Trabajo de grado para optar al título de Maestría en Estética e Historia del Arte



Universidad Jorge Tadeo Lozano
Facultad de Ciencias Sociales
Departamento de Humanidades
Maestría en Estética e Historia del Arte
Bogotá D.C. 2018.

Índice

Dedicación.....	3
Agradecimientos.....	4
Resumen.....	5
Introducción.....	6
Capítulo 1. Establecimiento de las nociones de trabajo.....	11
Capítulo 2. Aspectos culturales de Tibirita relacionados con las significaciones culturales producidas con la intervención del trabajo de Carlos Reyes.....	18
Capítulo 3. Significaciones Culturales producto del trabajo creativo de Carlos Reyes.....	24
Conclusiones.....	33
Bibliografía.....	35
Anexos.....	36

Dedicado a la memoria de
Wilmar Javier Robles Martínez
Un campesino tibiritano
(1987-2017)

Agradecimientos

Ricardo Malagón Gutiérrez.
Ph.D. en Artes de la Universidad de Antioquia.
Profesional en Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia.

Carlos Hernando Reyes Carvajal.
Licenciado en Bellas Artes.

Resumen

Motivada por la curiosidad de saber el destino de actores culturales no historiados, esta investigación utiliza las perspectivas historiográficas de la *historia cultural* y la *microhistoria* para rastrear cómo el trabajo creativo de Carlos Hernando Reyes Carvajal ha contribuido a generar *significaciones culturales* que han favorecido la construcción de parte de la actual identidad turística del municipio cundinamarqués de Tibirita, al par que le han convertido en un sujeto cultural. Para lograrlo esta investigación utiliza dos estrategias: Primero, se adhiere a la idea según la cual debe superarse la dicotomía entre la *cultura popular* y *alta cultura* pues todo sujeto, sin importar su estrato social, puede apropiarse, interrogar, usar, modificar o reinventar cualquier recurso cultural. Segundo, propone una noción de *significación cultural* que le sirve para identificar la manera en que interactúan con la comunidad del municipio cuatro de los trabajos murales del autor. Durante el desarrollo de la investigación se encuentra que la gestión cultural de Reyes no sólo se limita a las representaciones murales sino que este pintor ha liderado la reapropiación de la práctica cultural del Festival de Promeseros. Juntos, *representaciones* y *prácticas culturales*, sugieren en la comunidad del municipio *imaginarios*, ya sea del orden cultural, religioso, turístico o campesino.

Motivated by curiosity of knowing about destiny of nonhistoriated cultural characters, this research uses the historiographical perspectives of *cultural history* and *microhistory* to track how Carlos Hernando Reyes Carvajal's creative work has contributed to generate *cultural significations* that have favored the construction of current tourist identity piece on cundinamarquian municipality of Tibirita, at the same time *cultural significations* have turned him into a cultural subject. To achieve it, this research uses two strategies: First, it adheres the idea that dichotomy between *popular culture* and *high culture* must be overcome, since all subjects, regardless of their social stratum, can be appropriate, interrogate, use, modify or reinvent any cultural resource. Second, this research proposes a notion of *cultural signification* that serves to identify the way in which four of the author's mural works interact with municipal community. During the research development, it is found that cultural management of Reyes is not only limited to mural representations but reappropriation of "Festival de Promeseros" cultural practice. Together, *representations* and *cultural practices*, suggest cultural, religious, tourist or peasant *imaginaries* on municipal community.

Introducción

El historiador del arte, al realizar sus análisis, fortalece la reflexión sobre fenómenos tanto artísticos como culturales a partir de la estética, la historiografía y la filosofía; al aproximarse, de manera interdisciplinaria y crítica, a obras tradicionalmente consideradas como alta cultura y también a un variado tipo de expresiones artísticas y culturales que algunos historiadores enmarcan dentro de la *cultura popular* o dentro del *arte de masas*. Las producciones de la *cultura popular* y sus consecuentes significaciones -que existen paralelamente a las de cultura letrada- se constituyen en un sistema simbólico, coherente y autónomo. Anteriormente se aceptaba que la alta cultura ha ejercido una preeminencia sobre la cultura popular; sin embargo, actualmente existen perspectivas de análisis historiográfico que posibilitan realizar investigaciones sobre sujetos populares; permiten relatar cómo se han constituido en sujetos culturales; categorizan la naturaleza de sus trabajos desde nuevas perspectivas; especifican el contexto sociocultural donde tiene circulación sus producciones y posibilitan denotar la vigencia de estos trabajos en su contexto particular. Así sucede con el pintor cundinamarqués Carlos Hernando Reyes Carvajal, quien ha generado variadas dinámicas culturales al interior de su comunidad. Esta investigación pretende llevar a aclarar cuáles son las significaciones culturales que se han producido con el trabajo creativo del pintor Carlos Eduardo Reyes Carvajal al interior de su pueblo natal y del Valle de Tenza.

Con base en esto, este trabajo se plantea tres situaciones-problema. En primer lugar, es problémico el estudio del pintor Carlos Reyes a la luz de la Nueva Historia Cultural (NHC). Esto supone la difícil tarea de categorizarlo, ya que no está inscrito en el gran circuito artístico, ha vivido prácticamente toda su vida en Tibirita y se ha convertido en su propio galerista y negociante de las pinturas.

En segundo lugar, es problémica la tendencia de las nuevas perspectivas historiográficas a posibilitar las imágenes como constructoras de realidad -en vez de aceptar, como se ha hecho tradicionalmente, que estas reflejan la realidad social-. Las imágenes construyen significaciones culturales. Así, se estudia la confluencia de las variables que hacen esto posible, como los objetos artísticos; la comunidad y sus instituciones; las circunstancias biográficas del autor; las características mismas del investigador¹; el contexto geográfico, histórico, cultural, social, político y económico, etcétera.

Para terminar, es problémica la carencia de una definición precisa de significación cultural. Será preciso plantear una noción que permita rastrear lo construido culturalmente al interior del pueblo. Siguiendo la pista de las directrices sugeridas por la historia cultural ha de extrapolarse la manera en que se conforman y actúan las significaciones culturales.

¹ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 99.

Esta investigación se justifica en la conveniencia de reflexionar de manera interdisciplinaria y crítica sobre los trabajos creativos de la llamada *cultura popular*, pues los recursos culturales que la componen pueden ser apropiados por cualquier sujeto desde diferentes perspectivas y con diferentes propósitos sin importar su clase social.

Además, ya que en nuestro país los discursos hegemónicos tradicionales han escrito la historia aceptada y el periodo de violencia reciente ha invisibilizado parte de la riqueza cultural, es conveniente una mirada académica a las significaciones culturales que se producen al interior del municipio de Tibirita, dónde la actividad creativa de uno de sus habitantes ha generado dinámicas dignas de reflexión historiográfica.

Así pues, propongo como hipótesis para esta investigación que existen significaciones culturales inscritas dentro de las prácticas cotidianas del municipio de Tibirita, que estas se han construido con la participación de algunos de los trabajos creativos del pintor Carlos Reyes, y que estos objetos han contribuido a construir la identidad del municipio.

El estado del arte actual para esta investigación cita los trabajos de historia cultural, microhistoria, e incluso microhistoria cultural, que se desarrollan en Colombia. El grupo de investigación *Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones*, liderado por Max Hering Torres, Nelson A. Rojas y Amada Pérez B., ha producido textos importantes como: *Historia Cultural desde Colombia, Categorías y Debates* (2012) y *Microhistorias de la transgresión* (2017). Ambos compilados de una pléyade de temas diversos. Al respecto de esta variedad temática, es pertinente citar a Serna y a Pons:

“Sería propio de la historia cultural de hoy en día todo producto humano que nos distanciara de la naturaleza, que nos sirviera para edificar un entorno propiamente artificial: es por eso que se habla de cultura material, popular, de masas, gastronómica, sexual, etcétera. De lo visto a lo leído, desde los artefactos visuales hasta el libro, desde los utensilios hasta el arte, todos esos productos cabrían bajo su dominio... lo que quiere decir es que esos objetos abordados por los especialistas son vistos ahora como productos complejos que se relacionan entre sí a través de esa mirada cultural que aprecia sus vínculos”².

A pesar de estos estudios, las significaciones culturales surgidas de la participación de la obra de Carlos Reyes al interior de su municipio, el fenómeno cultural de Tibirita, o la historia de vida del pintor, no han sido objeto de algún estudio académico, razón por la cual esta monografía pretende desarrollar los tópicos mencionados anteriormente.

Debido a que el interés de esta investigación no apunta a desarrollar posiciones o reflexiones de tipo estético, sino culturales, la metodología que utiliza es el de las siguientes perspectivas historiográficas: historia cultural y microhistoria. Esta investigación no toma

² Serna Justo, Pons Anacleto; *La historia cultural*, Madrid, Ed Akal, 2005, Pág 15

las fuentes como instrumentos para llegar al conocimiento, sino como elementos constitutivos del conocimiento encontrado. También, es necesario determinar si aplica el ubicar el conjunto de los trabajos creativos de Carlos Reyes dentro de categorías que posibilite su análisis teórico tales como alta cultura o la cultura popular. Además, debido a que en los documentos consultados sobre historia cultural, no se encontró una definición precisa de significación cultural, es necesaria la construcción de una noción de carácter ecléctico, fundamentada en los indicios encontrados en la literatura de apoyo.

Para establecer el marco teórico de esta investigación, es importante una conceptualización de los modelos historiográficos utilizados: la historia cultural y la microhistoria; y la pertinencia de estos en el trabajo desarrollado.

En primer lugar conviene señalar que Roger Chartier ha hablado de un tránsito reciente de la historia social de la cultura a la historia cultural de la sociedad³. La Nueva Historia Cultural (NHC) es la forma dominante de historia cultural. Su adjetivo ‘cultural’ la distingue de la historia del pensamiento porque la separa de los grandes sistemas de pensamiento y le permite ser más imaginativa⁴. Peter Burke al responder la pregunta ¿qué es la historia cultural? escribió “por suerte, o por desgracia, aguarda aún una respuesta definitiva”⁵. Según él, un aspecto común a todos los historiadores culturales es la preocupación por lo simbólico y su interpretación ya que los historiadores culturales “describen su trabajo cómo una búsqueda de significados”⁶. Chartier, al hablar de la historia cultural, dice que “no necesitamos contar tanto, sino más bien de interpretar”⁷. Esa búsqueda de significados a través de la identificación de significaciones culturales es crucial y caracteriza a la historia cultural.

“Si los entramados simbólicos pueden estudiarse como procesos que se articulan con el poder y por tanto constriñen la agencia de los individuos y de los grupos sociales, el oficio de los historiadores culturales consiste en interpretar tales entramados, es decir -parafraseando a Geertz-, en interpretar interpretaciones”⁸.

La corriente historiográfica de la historia cultural es útil en esta investigación por dos razones. En primer lugar, porque coloca en el centro de los análisis históricos el fenómeno cultural. Y, en segunda instancia, porque tiende a ocuparse de eventos históricos que suceden en grupos que no eran historiados por no pertenecer a las élites sociales; enfoca su atención en tradiciones populares, carnavales, canciones, bazares, rituales, formas de tradición oral, etcétera.

³ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 97.

⁴ *Ibíd.*, p. 70.

⁵ *Ibíd.*, p. 15.

⁶ *Ibíd.*, p. 15.

⁷ Hering, M. y Pérez, A. Historia cultural desde Colombia, categorías y debates, Javegraf, 2012. P. 24

⁸ *Ibíd.*, p. 25.

En las reflexiones historiográficas de la historia cultural no prima lo político, lo militar, lo nacional, lo económico, lo social. Esta corriente pasa desde la asunción de una racionalidad inmutable “hacia un creciente interés en los valores profesados por grupos particulares, en lugares particulares y en periodos particulares”⁹. La historia cultural no pretende defender una única cultura universal producto de la globalización, sino que antes bien cada estudio revela la multiplicidad de culturas. La historia cultural ha desplazado la atención desde los objetos a los métodos de estudio. Peter Burke sugiere en su libro avanzar no en la dirección de ¿qué es la historia cultural?, sino hacia un ¿qué hacen los historiadores culturales?

Por otro lado, la segunda perspectiva historiográfica que es propicia para este estudio es la microhistoria. También surgió por la necesidad de estudiar en profundidad casos concretos en los que hay mucho espacio para la cultura, lo que representa una liberación del determinismo económico y social para las comunidades, una posibilidad de cambiar el número por un rostro para las personas. Así, experiencias locales con personas concretas pueden ingresar a la historia por la vía secundaria de la microhistoria.

Para el historiador Luis González (1925-2003), la microhistoria “se comporta como ciencia cuando va hacia lo histórico y cómo arte a su regreso de lo histórico”¹⁰. Se comunica con un lenguaje accesible y sabroso, pues pretende hacer el relato de los sucesos importantes de una comunidad pequeña que no ha sido tenida en cuenta por la historia general de una Nación. Es una forma de historiar más humana¹¹, preocupada por la masa del pueblo, los gobernados y los fieles¹²; historia generalmente tachonada de minucias, devota de lo vetusto y de la patria chica¹³; parece el escape de lo urbano para retozar en lo preindustrial y lo premetropolitano¹⁴, historia yin¹⁵, metrohistoria, historia concreta para un oficio ocupado en un mundo de relaciones personales inmediatas¹⁶.

Giovanni Levi dice: “es como si se usara un microscopio; se modifica la escala de observación, para ver cosas que en una escala general no se ven”. Este modelo de microhistoria parte de hipótesis y problemas macrohistóricos, para poco a poco, ir descendiendo al nivel microhistórico y utilizarlo como espacio de experimentación historiográfico, queriendo decir con esto que se convierte en el escenario donde se ponen a prueba estas hipótesis y problemas; pero donde finalmente se retoma el aspecto macrohistórico, que es el que realmente les interesa¹⁷, y agrega que ha encontrado en su caso de estudio particular una verdad que tiene una pizca de realidad al ser aplicable a otro

⁹ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 14.

¹⁰ González, Luis. Otra invitación a la microhistoria, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997. Pág 78

¹¹ *Ibíd.*, p. 5.

¹² *Ibíd.*, p. 23.

¹³ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 14.

¹⁷ Salazar Flor. Microhistoria para comprender a un lápiz, una caja de chocolates y diversos lugares, UNAM, Toluca, 2014. Pág 7

escenario por su universalidad. Se puede decir que el texto de Carlo Ginzburg, *El Queso y los Gusanos* es un trabajo de microhistoria cultural y sirve como ejemplo válido de una mezcla exitosa de estas dos perspectivas historiográficas. Ginzburg denota que la escasez de testimonios sobre los comportamientos y actitudes de las clases subalternas del pasado es fundamentalmente el primer obstáculo, aunque no el único con el que tropiezan las investigaciones históricas¹⁸, digo que ese obstáculo aplica también a la hora de historiar un objeto de estudio contemporáneo enmarcado dentro de lo parroquial. Giovanni Levi ha aportado a la microhistoria social y Carlo Ginzburg a la microhistoria cultural. Es aquí donde se haya una excusa para encontrar un vínculo entre la microhistoria cultural y la historia cultural de Peter Burke, al conectar estas dos perspectivas historiográficas.

Así se revelan las particularidades de la microhistoria que permitirán ver el Valle de Tenza como escenario de las obras del pintor Carlos Reyes y de las significaciones culturales producidas con la contribución de su labor cultural. La mirada microhistórica resuelve la aparente calma de una sociedad aislada, como Tibirita, y descubre su propia tensión; permite ver a Tibirita como un objeto fractal que está integrado en un universo superior. El trabajo del investigador es revelar esas conexiones que tienden a hacerse imperceptibles en la cotidianidad.

¹⁸ Ginzburg Carlo, *El queso y los gusanos*, Muchnik Editores, Barcelona, 1981. Pág 3

Capítulo 1: Establecimiento de las nociones de trabajo

Este capítulo pretende conceptualizar las cuatro ideas claves de la investigación. Estas son: significación cultural, cultura, cultura popular y cultura como identidad.

Aclarar la primera idea clave presenta la dificultad que el término significación cultural no está claramente definido por la historia cultural por tanto propongo una noción de trabajo que recoge eclécticamente los vectores de significado sugeridos por distintos investigadores. Planteo que las significaciones culturales sean entendidas como complejas¹⁹ estructuras de sentido de vigencia temporal formadas en el imaginario de una comunidad concreta en marcos²⁰ temporales y geográficos precisos. Su complejidad surge en la multiplicidad de variables que participan en su elaboración pero a pesar de su aparente complejidad, la forma en que se exteriorizan es sencilla porque la significación cultural se diferencia del significado cultural en que aquella es de carácter emocional y/o práctico mientras que éste es de carácter más cognitivo y/o epistemológico.

Las significaciones operan más a través de nociones mientras que los significados se relacionan más con las definiciones, así pues las significaciones culturales tienen un carácter inefable y humano, pues a veces las significaciones culturales se ubican más allá de lo que el lenguaje puede expresar. Las significaciones culturales son agentes activos en la conformación de la identidad y son capaces de regir la conducta de individuos y comunidades. Estas significaciones culturales son de vigencia temporal porque deben recrearse permanentemente para hacerse concretas o para actualizarse, pueden perdurar a través de recursos culturales los cuales hacen posible su supervivencia o renacimiento pero también pueden transformarse. Muy importante al comprender la noción de Las significaciones culturales es que generalmente están involucradas activamente en las dinámicas sociales que impliquen relaciones de poder. Las significaciones culturales pueden revelarse a través de la identificación de las prácticas, representaciones e imaginarios de una comunidad.

Según el grupo de investigación *Prácticas Culturales, Imaginarios y Representaciones* de la Universidad Nacional de Colombia liderado por Max Hering, “una cosa es analizar la cultura y otra cosa es hacer historia cultural”²¹ pues en el primer planteamiento existe una preocupación por lo que suele llamarse cultura y en el segundo se discute la cultura “en cuanto a red de significaciones en la que se dirimen o refuerzan las relaciones de poder”²². Este grupo de investigación dice que las prácticas, los imaginarios y las representaciones son “formas de aproximación a la significación que caracterizan el quehacer de la historia

¹⁹ No por ello complicadas o difíciles

²⁰ Marcos susceptibles de dislocarse y hacerse inaprensibles pues no tienen garantizada su existencia.

²¹ Hering, M. y Pérez, A. Historia cultural desde Colombia, categorías y debates, Javegraf, 2012. P. 16.

²² *Ibíd.*, p. 16.

cultural en cuanto posibilidad historiográfica”²³. La reflexión sobre dichas categorías se dio mientras se “buscaba analizar las herramientas que dichas categorías brindan a la hora de plantear investigaciones históricas que tienen como preocupación las significaciones y las relaciones de estas con el poder”²⁴. Así, “definir la historia cultural se ha convertido en una difícil tarea en la medida en que esta pareciera estar de moda”²⁵, lo cual concuerda con Peter Burke: “por suerte, o por desgracia, aguarda aún una respuesta definitiva”²⁶. Aun así, es importante tener en cuenta que “una solución al problema de definir la historia cultural podría pasar por desplazar la atención de los objetos a los métodos de estudio”²⁷ o por “la interpretación de las significaciones históricas”²⁸. Parece ser que las controversias en torno a la definición están ligadas a la controversia del método²⁹.

La articulación de la historia cultural con las significaciones culturales se da “a partir del uso de categorías analíticas relacionadas con el problema de la significación: prácticas, imaginarios y representaciones”³⁰. Aunque se corre el peligro de que la definición de las tres categorías signifique homogeneizarlas y, por tanto, hacerles perder su carácter variado; Michel de Certeau dice que “las formas culturales, los actos o los artefactos nunca han tenido un significado fijo, por cuanto el sentido se atribuye durante las prácticas de apropiación”³¹.

En primer lugar, las prácticas se pueden definir como “acciones humanas que configuran escenarios de producción, negociación, transacción y contestación de significados de redes y relaciones de poder mayores”³². Se entiende la práctica como performativa, “como una especie de proceso durante el cual se construye sentido”³³. Así, tenemos que las prácticas constituyen uno de los lemas de la NHC: la historia de la práctica religiosa en lugar de la teología, la historia del habla antes que la historia de la lingüística, la historia de la experimentación más que la teoría científica³⁴. La actuación, como práctica, “no es mera expresión, sino que desempeña un papel más activo, ya que el significado se crea de nuevo en cada ocasión”³⁵. Por ejemplo, se puede pensar en el género como una red de significaciones que se reproduce a partir de las prácticas sexuales, que pueden revertir los imaginarios y las normas sobre los roles de género³⁶.

²³ Hering, M. y Pérez, A. *Historia cultural desde Colombia, categorías y debates*, Javegraf, 2012. P. 15.

²⁴ *Ibíd.*, p. 19.

²⁵ *Ibíd.*, p. 15.

²⁶ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 15.

²⁷ *Ibíd.*, p. 15.

²⁸ Hering, M. y Pérez, A. *óp. cit.*, p. 21.

²⁹ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 141.

³⁰ Hering, M. y Pérez, A. *Historia cultural desde Colombia, categorías y debates*, Javegraf, 2012. P. 26.

³¹ *Ibíd.*, p. 27.

³² *Ibíd.*, p. 27.

³³ *Ibíd.*, p. 29.

³⁴ Burke, *Op. cit.*, p. 78.

³⁵ Burke, *Op. cit.*, p. 119.

³⁶ Hering, M. y Pérez, A. *Historia cultural desde Colombia, categorías y debates*, Javegraf, 2012. P. 28.

En segunda instancia, el imaginario funciona como universo simbólico que empapa, orienta y dirige la vida de una sociedad. Cada individuo hereda un hábitat simbólico que configura su “realidad objetiva”, a la cual es difícil renunciar; aunque siempre está sujeta a una metamorfosis de significado³⁷. El imaginario, entendido como un conjunto de imágenes mentales, es útil como categoría analítica porque permite reconstruir cómo se han significado las formas de percibir un contexto específico³⁸.

También puede tomarse el imaginario como “elaboración simbólica que se remite a un conjunto de imágenes que explican, nombran, cualifican e incorporan unos registros culturales específicos, aquello que no es culturalmente aprehensible”³⁹. Hering advierte que no es conveniente hacer una separación entre lo real y lo imaginado. El imaginario, en sí mismo, reclama un estatus de verdad, sin importar su realidad⁴⁰. Debe tenerse en cuenta que las imágenes se reproducen mediante prácticas y representaciones, son históricas, resultado de transferencias, hibridaciones, creaciones. Además conviene tener en cuenta que los imaginarios “no tienen lógica necesaria ni absoluta, no tienen leyes fijas y su metamorfosis se da en razón al ritmo y la velocidad del tiempo”⁴¹.

Por último, la tercera forma de aproximación a la significación es la representación: la materialización de concepciones culturales⁴². La representación no se estudia como simple reflejo de la realidad; sino como objeto con existencia material y concreta, que se inserta en entramados simbólicos que le dan sentido y le permiten construir sentido. Así, se hace habitual pensar y hablar de la construcción o la producción de la realidad por medio de representaciones⁴³. Por ejemplo, entender las representaciones de los indígenas, las prácticas que legitiman, los lugares institucionales desde los que son producidas, su contenido, su materialidad y sus características de circulación, permite explicitar las relaciones entre las representaciones y las prácticas⁴⁴.

El segundo concepto clave que se pretende analizar es cultura. Claramente, es distinta la manera de aproximarse a la cultura desde la antropología, la sociología, la historia del arte, la economía, la política, la psicología, la etnografía y la filosofía. Desde la historia cultural, se insiste en que la cultura no existe por naturaleza o por sí sola, sino que es más bien el resultado del quehacer humano en forma de textos, objetos, oficios e instituciones⁴⁵. La cultura puede ser tomada como un ensamble de prácticas históricamente variables “en las cuales se generan significaciones que permiten ser interpretadas para reconstruir e

³⁷ Hering, M. y Pérez, A. Historia cultural desde Colombia, categorías y debates, Javegraf, 2012. P. 29.

³⁸ *Ibíd.*, p. 31.

³⁹ *Ibíd.*, p. 30.

⁴⁰ *Ibíd.*, p. 31.

⁴¹ *Ibíd.*, p. 32.

⁴² *Ibíd.*, p. 32.

⁴³ Burke, *Op. cit.*, p. 97.

⁴⁴ Hering, M. y Pérez, A. *Op. cit.*, p. 33.

⁴⁵ Hering, M. y Pérez, A. *Op. cit.*, p. 23.

interpretar el pasado”⁴⁶. La cultura es una construcción social, “una multiplicidad de significados por debatir y conquistar, que están atravesados por relaciones de poder”⁴⁷. La cultura es un proceso de continua creación, Erns Bloch socava la idea de la cultura como unidad de una época, al decir que las personas existen en diferentes ahora. Así pues, “el carácter de la cultura es constructivista si se considera desde los sistemas de producción, significación y recepción”⁴⁸. Aproximarse a la significación cultural en cuanto construcción permite dar cuenta de la contingencia del presente y la posibilidad de transformarlo.

Burke recupera la definición dada por Edward Tylor: “esa compleja totalidad que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otras capacidades u hábitos adquiridos por el hombre como miembro de una sociedad”⁴⁹. Es decir, según Clifford Geertz, “un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medio de los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida”⁵⁰.

La definición de Barnett Tylor, a pesar de ser una de las primeras nociones de cultura, se presta favorable para los propósitos de nuestra investigación cultural:

“La cultura o la civilización son aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, las artes, la moral, el derecho y la ley, además de las costumbres y cualesquiera otros hábitos y capacidades adquiridos por el hombre como miembro de la sociedad”.

Esta tiene varios aspectos significativos: ve al ser humano como productor de cultura y a sus elaboraciones no sólo como producto de la excelencia o la sofisticación, sino también como prácticas encarnadas en las costumbres, los hábitos, las tradiciones y las habilidades particulares; y hace de las prácticas cotidianas objeto de estudio.

“Esos objetos abordados por los especialistas son vistos ahora como productos complejos que se relacionan entre sí a través de esa mirada cultural que aprecia sus vínculos, de modo que un libro tal vez tenga más en común con un lienzo o con un programa televisivo que con otro volumen perteneciente al mismo género. Eso obliga al historiador cultural no sólo a saber de literatura o de arte, sino a franquear los dominios y las fronteras académicas”⁵¹.

La tercera idea clave que es necesario conceptualizar es la cultura popular. Para este fin, es fundamental preguntarse quiénes conforman el pueblo, si todos los habitantes de una

⁴⁶ Hering, M. y Pérez, A. Historia cultural desde Colombia, categorías y debates, Javegraf, 2012. P. 29.

⁴⁷ *Ibíd*, p. 24.

⁴⁸ *Ibíd*, p. 24.

⁴⁹ Burke, Op. cit., p. 45.

⁵⁰ Hering, M. y Pérez, A. Op. cit., p. 22.

⁵¹ Serna Justo, Pons Anacleto; La historia cultural, Madrid, Ed Akal, 2005, Pág 15

sociedad o sólo los grupos que no pertenecen a la élite. “Se corre el peligro de asumir la homogeneidad de lo excluido, entonces es mejor pensar en las culturas populares en plural, urbanas y rurales, masculinas y femeninas, viejas y jóvenes”⁵². Edward Thompson no se limitaba a analizar el papel desempeñado por los cambios económicos y políticos en la formación de clases, sino que examinaba el lugar de la cultura popular en ese proceso⁵³.

“Lo que torna problemática la discusión es el hecho que las personas de alto estatus no difieren necesariamente de la gente corriente en cuanto a su cultura... por ello Roger Chartier ha argüido que resulta prácticamente imposible etiquetar como populares los objetos y las prácticas culturales”⁵⁴,

Esta investigación se acoge a esta idea, pues la mejor estrategia es emplear ambos términos sin hacer demasiado rígida la oposición binaria, inscribir tanto lo erudito como lo popular en un marco más amplio, examinar el movimiento ascendente y descendente de los objetos y prácticas sin dividir la cultura en dos⁵⁵.

El Reino Unido y los Estados Unidos perciben de manera diferente la cultura popular: los investigadores británicos consideran que ésta tiene que ver con tradiciones y ritos, como por ejemplo fiestas, celebraciones religiosas tradiciones, etcétera; en cambio, para los investigadores estadounidenses ésta es aquella que consume el pueblo, en ella está el cine, la televisión, la música etc. Los británicos consideran a esta última como cultura de masas. Burke, por su parte, no observa la división de los sistemas de significados en cultura de masas y cultura popular, sino que plantea la existencia de dos tradiciones: la *gran tradición* y la *pequeña tradición*. De manera interesante Burke plantea que la gente educada podía experimentar la biculturalidad, porque podían participar de las dos; mientras que las personas que componían la pequeña tradición no podían acceder a la gran tradición. Burke aporta a la resolución del conflicto al observar la cultura popular como unidad, pues plantea la existencia de una amplia gama de subculturas.

Roger Chartier hábilmente destaca que fue la alta cultura quien bautizó de cultura popular todas esas prácticas que jamás fueron reconocidas por estar más allá de la cultura letrada. Indica que las definiciones de Cultura Popular han tomado tradicionalmente dos caminos. En primer lugar, ha sido concebida como “un sistema simbólico coherente y autónomo, que funciona según una lógica absolutamente extraña e irreductible a la cultura literaria”. El segundo, ha percibido a la cultura popular “en sus dependencias y carencias en relación con la cultura de las clases dominantes”. En esta tensión entre la alta cultura y la cultura popular, Chartier rescata de Michel de Certeau la distinción entre estrategia y táctica. La alta cultura usa estrategias que suponen instituciones, fabricación de objetos, creación de

⁵² Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 43.

⁵³ *Ibíd*, p. 32.

⁵⁴ *Ibíd*, p. 44.

⁵⁵ *Ibíd*, p. 44.

normas, modelos, acumulación, publicidad, capitalización, premios, publicaciones; mientras que las distintas prácticas de las formas populares de hacer cultura carecen de lugar propio, son casi guerrilleras, usan lo cotidiano, lo efímero, lo feliz, lo sabroso, es astuta y dispersa, carece de un centro, es espectacular y ruidosa. Lo que observo como el aporte más importante de Chartier para resolver la cuestión entre la alta cultura y la cultura popular radica en su idea de la apropiación. Según él, carece de sentido intentar identificar la cultura popular por medio de una específica agrupación de objetos, pues su distribución siempre resulta más compleja de lo que parece. Lo popular no reside en un conjunto de objetos, sino en la manera de utilizar códigos, productos, objetos. El historiador, entonces, pasa de identificar conjuntos de objetos, para encontrar las significaciones que estructuran la relación entre la sociedad y estos objetos. “Tal concepto permite superar la dicotomía entre la cultura popular como un mundo simbólico completamente autónomo y la cultura popular como un ente moldeado y manipulado por la alta cultura”. Así, se concluye que un sujeto social, sin importar el estrato o la casta a que pertenezca, puede explorar, interrogar, usar, modificar, reinventar, proponer una significación cultural a partir de cualquier objeto o recurso material

La cuarta idea se refiere al interés por la construcción de la identidad cultural como un rasgo esencial de la NHC⁵⁶. Los historiadores muestran un creciente interés en sorprender a las personas en el acto de probar o construir diferentes identidades, es decir: “pasar” por lo que no eran; el paso de ser blanco, ser hombre, ser miembro de las clases altas⁵⁷. En este sentido, y apelando al estudio sobre la identidad de África de Jean-Loup Amselle, los fulani o los bambara no deberían verse como tribus, sino como partes de un sistema de transformaciones. La identidad no cesa de reconstruirse o negociarse⁵⁸. No existen fronteras culturales rígidas, pues los individuos poseen identidades fluidas o múltiples, y se distinguen del otro según las circunstancias. En esa medida, los objetos creativos de Carlos Reyes pueden ser medios de lenguaje que contribuyan a crear identidad por la vía de las significaciones culturales suscitadas; al igual que Américo Castro en *España en su historia* (1948) dice “un país no es una entidad fija”, y, agregaba que, España como cualquier otro pueblo, ha sido un sujeto problemático que tuvo que ir creándose y manteniéndose mientras vivía⁵⁹. De la misma manera sucede con Tibirita, su identidad puede estar ligada al proceso que antes se pensaba como transmisión de una tradición y que ahora se piensa en términos de una continua creación⁶⁰.

La presente investigación, para aclarar esta cuarta idea, también se apoya en el estudio que Gilberto Giménez ha realizado sobre *la cultura como identidad y la identidad como cultura*. Él propone que los conceptos de cultura e identidad están estrechamente

⁵⁶ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 112.

⁵⁷ *Ibíd*, p. 114.

⁵⁸ *Ibíd*, p. 122.

⁵⁹ *Ibíd*, p. 122.

⁶⁰ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 123.

interrelacionados. En efecto, según él, la identidad sólo puede consistir en la apropiación de ciertos repertorios culturales que se encuentran en el entorno social. Esto resulta más claro si se considera que la primera función de la identidad es marcar fronteras entre el nosotros y el otro. La historia cultural también llega a la misma conclusión cuando dice que la identidad social radica en la diferencia⁶¹. Por eso, Giménez suele repetir siempre que la identidad no es más que el lado subjetivo (o, mejor, intersubjetivo) de la cultura, la cultura interiorizada en forma específica, distintiva y contrastiva por los actores sociales en relación con otros actores⁶². Giménez acepta que Geertz ha restringido el concepto de cultura al ámbito de los hechos simbólicos. El papel del historiador cultural es, pues, fundamental para identificar las significaciones culturales que se producen en un entorno específico. Giménez dice: “la cultura no debe entenderse nunca como un repertorio homogéneo estático e inmodificable de significados” ahí es donde esta investigación propone el término *significaciones*: mientras que la obligación epistemológica del significado es caminar ineluctablemente hacia la definición, las significaciones avanzan hacia las nociones. En varios casos, sólo se necesita tener la noción de algo ser partícipe de él. Se participa de la vida, el amor, la felicidad y la libertad, así sólo se conozcan la nociones de lo que son.

⁶¹ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 94.

⁶² Giménez, Gilberto, *La cultura como identidad y la identidad como cultura*, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, México. Pág 1.

Capítulo 2

Aspectos culturales de Tibirita relacionados con las significaciones culturales producidas con intervención del trabajo de Carlos Reyes.

La cultura cundiboyacense no se presenta de manera homogénea en todos sus pueblos. Al observar los 17 municipios del Valle de Tenza⁶³, desde el nacimiento de los ríos que conforman el valle, a medida que se van escurriendo por la cordillera oriental, se nota una suave transición de la cultura cundiboyacense hacia la cultura llanera en el piedemonte. Tibirita se ubica en la parte donde predomina la cultura cundiboyacense y este aspecto es el que se manifiestan en los trabajos creativos de Carlos Reyes. El padre de la microhistoria mexicana Luis González dice que las macrohistorias pueden prescindir de la descripción de un ambiente físico pues una Nación puede asentarse sobre la aristocracia, la iglesia o las ciudades, mientras que una crónica local no porque está llamada a evidenciar la simbiosis entre la tierra y el pueblo, dice que “la microhistoria pocas veces olvida la introducción geográfica: relieve, clima, suelo, recursos hidráulicos, vestidura vegetal y fauna... ni las transformaciones impuestas por los lugareños al paisaje”⁶⁴.

El Valle de Tenza es el contexto inmediato en el que está incrustado Tibirita. La convergencia de los ríos Machetá, Sunuba y Garagoa, en su recorrido hacia los llanos orientales, forman la represa del Chivor y el Valle de Tenza; la mención de esta característica no es gratuita pues la construcción de la represa generó un microclima que afectó la producción agrícola al producir ocasionalmente heladas. Este valle tiene una extensión aproximada de 2305 km², dentro del contexto colombiano este valle puede parecer una región pequeña pero todo el valle se equipara al tamaño de Luxemburgo, dos veces el tamaño de Hong Kong o tres veces Singapur, por tanto su tamaño no debe tomarse como una cantidad estadística sino que depende de una apreciación cultural.

Siguiendo el razonamiento anterior, en las características geopolíticas pueden rastrearse características culturales, por tanto cabe mencionar que Tibirita está ubicado en la parte nororiental del departamento de Cundinamarca y suroccidental del departamento de Boyacá, alberga 17 municipios (3 cundinamarqueses y 14 boyacenses). El Valle de Tenza aparece como una intersección en sus fronteras donde se pueden contar 60.000 pobladores. De esos habitantes, casi 3000 viven en Tibirita. Fundado en 1593, este pueblo cundinamarqués de 52 km² se divide en catorce veredas y pertenece a la región de Almeidas. Se halla a 1950 msnm.

Sin embargo, el objetivo de este capítulo no es un acercamiento holístico al municipio, sino la ubicación cada vez más precisa y cercana de los elementos culturales que permiten la observación de un repertorio de prácticas, imaginarios o representaciones dentro de la

⁶³ Ver página 52. Anexos. Gráfico 1. Mapa Valle de Tenza.

⁶⁴ González Luis, Otra invitación a la microhistoria, Ed. FCE, México, 1997. Pág 33

población; como son sus festividades autóctonas, los objetos culturales producto de la actividad de sus habitantes o la identificación de los discursos e ideas que se han establecido en su idiosincrasia. Como se tendrá ocasión de comprobar más adelante, al interior del pueblo se ha generado un círculo de producción de significaciones culturales promovidas por la actividad creativa de uno de sus habitantes: Carlos Reyes. Sus representaciones configuran prácticas, y a su vez estas prácticas constituyen imaginarios, imaginarios que promueven la realización de nuevas representaciones⁶⁵.

Sembrar y rezar son ambas actividades propias de un campesino cundiboyacense, lo cual remite a la pregunta por la identidad del tibiritano, por sus características particulares. La respuesta nos lleva a Carlos Reyes, que se ha constituido así mismo como sujeto cultural agente y efecto de su diversificada producción creativa, y nos sirve de referente que al tipo de habitantes que llevarán a la práctica las significaciones culturales. Las significaciones culturales encontradas podrán en evidencia las relaciones de poder al interior de Tibirita, su identificación es necesaria para fomentar el progreso del municipio al facilitar la reconceptualización de sus problemas y permitir la reescritura de sus historias dominantes.

Tibirita se puede describir con los adjetivos pequeño, longevo, hospitalario, religioso, agrícola y tranquilo pueblo agrícola que aparentemente está aislado de la capital; esas características mencionadas se pueden rastrear en las producciones creativas de Reyes. Construido en la mitad de una montaña su casco urbano no son más de dos cuadras alrededor del parque. A veces funge como tradicional y a veces como contemporáneo, liberal y conservador, cercano y lejano; el camino real hacia la montaña conduce a una Tibirita de clima frío, el sendero al río, en cambio, descubre una Tibirita de clima templado.

Tibirita parece pequeño porque se puede recorrer caminando, no tiene ruta de buses al interior de su pueblo y todos sus habitantes se conocen, pero cuando los campesinos llegan de las veredas con los síntomas de haber hecho una larga caminata las dimensiones del municipio cambian. Es longevo, conviven 9 generaciones diferentes⁶⁶, con un promedio de 250 habitantes cada una; lejos de ser un dato estadístico, más bien debe entenderse como un dato con implicaciones culturales profundas: Tibirita es un pueblo con memoria histórica, donde personas vivas practican tradiciones como hacer piola de fique y canastos de mimbre. Además cada generación se apropia de manera distinta de los trabajos creativos.

No es que Tibirita esté alejada pues para los campesinos su pueblo está donde debería. Son los foráneos los que ven en la ubicación de Tibirita una oportunidad estratégica. Un capitalino puede comprar una finca en Tibirita, madrugar a las cuatro de la mañana, manejar tres horas, hacer actividades lúdicas 10 horas, manejar de regreso tres horas, y llegar a tiempo para ver su programa favorito después de haber experimentado el

⁶⁵ Serna Justo, Pons Anacleto; La historia cultural, Madrid, Ed Akal, 2005, Pág 15

⁶⁶ Ver página 36. Anexos. Figura 1. Gráfico Excel provisto por la alcaldía municipal

aislamiento; es un lugar portátil para perderse; un lugar secreto, natural, y tradicional al alcance del habitante de Bogotá. Esos aspectos contribuyen a formar su perfil turístico.

Geográficamente 130 kilómetros separan Bogotá de Tibirita, pero el aislamiento puede asumirse desde una perspectiva cultural: Tibirita fue separado de la tradicional *ruta libertadora* que pasaba por Chinavita y Sutatenza cuando en la década de 1930 el Presidente ordenó la construcción de una carretera que incluyera su pueblo natal: Guateque. Esta característica podía usarse como un atractivo turístico. La construcción de un peaje⁶⁷ aisló más al municipio, pues incrementó los costos a los viajeros, cuestiones que parecieran anecdóticas como las pésimas condiciones de la vía, el precio de la gasolina, el cubrimiento de la red celular, inciden en el turismo y por tanto en la circulación de las manifestaciones culturales del municipio.

Paradójicamente esas mismas dificultades de transporte han preservado características culturales del pueblo. La existencia de una única carretera que comunica el valle con todo lugar hizo que no fuera posible el asentamiento de grupos guerrilleros porque a las autoridades militares solo les bastaba colocar dos retenes para controlar toda entrada y salida vehicular. Su distancia es perfecta para turistas de fines de semana y no de temporadas vacacionales, lo que está en relación con el perfil turístico del pueblo que pretende rescatar⁶⁸ Carlos Reyes.

Las características geográficas de Tibirita condicionan sus manifestaciones culturales. La flora y fauna de la montaña son distintas que las del pie de monte, por eso en los paisajes de Reyes no puede haber ganado Cebú, un ganado enorme, musculoso y pesado, que se desplaza libremente en manadas por grandes llanuras, criado por pueblos de cultura ganadera, pensado para la industria de la carne y que sufre mucho en las laderas con potreros pequeños y empinados, que en cambio, es propicio para la raza normanda⁶⁹: vacas pequeñas, coloridas y lecheras. La canción carranguera de Jorge Velosa revela ese riesgo del ganado, que amarrado a los árboles de la cerca para repelar las partes más inaccesible de los constreñidos potreros de pueblos agrícolas, resultaba lastimado: “lastima e’ la *pirinola*/ la mejor vaca ‘e mi mama/ con lo tan buena lechera/ y vino a parar ahorcada”⁷⁰.

El audiovisual recuperado Todos Somos Colombia: Tibirita⁷¹, nos permite una mirada microhistórica de hace treinta años. El pueblo ganó un premio por tener el parque más hermoso de Cundinamarca. Se organizó comunalmente para construir su acueducto (Reyes

⁶⁷ Municipio de Manta [Manta Cundinamarca]. (2018, enero, 17). Tarifas de peajes justas en el Valle de Tenza. [archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/K34AT_mLC40

⁶⁸ Ver páginas 37-40. Anexos. Documentos 3-6. Carta manifiesto cultural.

⁶⁹ Ver página 36. Anexos. Fotografía 2. Bueyes normandos arando un potrero empinado.

⁷⁰ Velosa, J. La Pirinola. Álbum Vive Quien Toca. Los Carrangueros de Ráquira. Discográfica FM. Bogotá. 1981.

⁷¹ Cepeda, C. [Edison Montenegro Robles]. (2018, mayo, 14). Todos Somos Colombia: Tibirita. [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/85gpde2zUBc>

hizo el cartel promocional de ese proyecto). Construyó la Casa de la Cultura, gracias a Reyes, en un momento precario, con el objetivo de evitar un choque entre el poder de la Iglesia y el del municipio.

Uno de los aspectos propios de la identidad de Tibirita es Festival de Promeseros, la advocación indígena del festival español de promeseros. Las peregrinaciones como estas, se han estudiado como ritos de iniciación, se concibe a los participantes como suspendidos entre el mundo cotidiano y el mundo al que desean ingresar, pues su estatus y sus papeles sociales ordinarios para fundirse con la comunidad de peregrinos⁷².

La peregrinación cristiana nació como homónima de la práctica musulmana de visitar, por lo menos una vez en su vida, la ciudad de La Meca. A partir de la observación de esta práctica, los cristianos adoptaron la costumbre de efectuar romerías a las catedrales dónde estaban sus santos.

En la región del Valle de Tenza la práctica de la peregrinación está muy arraigada. Los feligreses de toda la zona viajan hasta Chinavita para pagar sus promesas. Estos tienen dos motivaciones relacionadas directamente con su fervor por las imágenes religiosas. En primer lugar, la historia alrededor de la imagen de la Virgen del Amparo de Chinavita que según se cree apareció milagrosamente restaurada en el año 1824. El segundo, es la transformación de Chinavita en un importante centro religioso, que celebra advocación de la Virgen en el primer sábado de septiembre; la Diócesis de Garagoa, para darle institucionalidad al evento, realiza la eucaristía con el Obispo, este exhibe símbolos distintivos que muestran su dignidad, usa vestidos de color púrpura, lleva un anillo, mitra, y en su báculo pastoral lleva una cruz; se considera importante pues el Obispo es todo sacerdote que ha recibido el sacramento de la orden sacerdotal en su máximo grado: el episcopado, o la plenitud del sacerdocio ministerial; se dice que los primeros obispos fueron ordenados por los mismos apóstoles y la iglesia sostiene que de manera ininterrumpida los obispos han ordenado obispos hasta el día de hoy. La comunidad tibiritana ha solicitado que los apóstoles sean representados en los murales de su iglesia.

Los promeseros tibiritanos en el pasado viajaban incluso hasta Chiquinquirá para pagar favores a la Virgen bajo la advocación de Nuestra Señora del Rosario, santa patrona de Colombia. Por su parte, La advocación de la Virgen de los Dolores, patrona de Tibirita, se celebra desde 1814 generalmente los 15 de septiembre. Fue instituida por el Papa Pío VII y también se celebra en Popayán, Paz de Aripuro, y Sonsón. La práctica de los promeseros mantiene vigentes estas historias, traslada e intercambia toda su cultura por las regiones donde pasa, las recrea cuando se les pregunta a los viajeros su destino y su motivación.

Sin embargo, hoy el festival sufre dificultades, como conseguir patrocinio económico que motive al pueblo a participar; lo corta que se ha vuelto la ruta, que ahora se satisface con

⁷² Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 79.

darle una vuelta al pueblo; por las exigencias laborales actuales, que ya no permiten abandonarse a un viaje de 7 o 15 días; porque la religión ha perdido terreno; porque participar es costoso; etcétera.

El renacimiento del Festival de Promeseros en Tibirita está ligado a labor cultural de Carlos Reyes, por lo que puede tomarse el estudio de su trabajo creativo como una evidencia microhistórica de lo que pasa en Tibirita. Sin embargo, su gestión cultural se ha visto dificultada por restricciones de tipo político, como la estricta reglamentación para los artistas participantes del Valle de Tenza en eventos culturales⁷³. Se le reconoce a Reyes públicamente la importancia de su labor cultural y creativa⁷⁴, pero no se le permite participar activamente en decisiones sensibles en ese campo del conocimiento al interior del municipio al colocar esa responsabilidad en participantes con poder político⁷⁵.

Su labor cultural ha sido diversa. El conjunto de sus murales ha permitido a los habitantes de Tibirita el acercamiento a una experiencia estética. Ha buscado identificar, rescatar y preservar el legado cultural de su pueblo. Sus trabajos creativos participan en la elaboración de significaciones culturales. Su trabajo cultural ha enseñado a jugar el juego de ser tibiritano. Ha puesto intencionalmente a Tibirita en el mapa turístico.

Carlos Reyes fue seminarista en Zipaquirá. En 1981, a los 27 años, antes de comenzar su licenciatura en Bellas Artes en la Universidad de la Sabana, realizó algunas exposiciones en Bogotá y el Valle de Tenza: Garagoa, Guateque, Manta y Suesca. Mientras cursaba el pregrado, ganó un concurso nacional con su pintura del *Bolívar Campesino*. Recibió su título en 1984. Regresó a su pueblo. Diseñó los símbolos patrios de su municipio: bandera y escudo. Se desempeñó como docente. Se retiró a los tres años de ejercer para dedicarse de lleno a diferentes técnicas creativas, principalmente a la pintura. Vivió de la venta de sus cuadros. En 1985, Audiovisuales le dedicó un episodio completo de un programa emitido a nivel nacional llamado Todos Somos Colombia: Carlos Reyes⁷⁶. Adquirió reputación por todo el Valle de Tenza. En 1986 otro episodio de Todos Somos Colombia: Tibirita, muestra uno de sus afiches con los que promocionaba la construcción del acueducto de su pueblo. En 1995, se incendió completamente su casa-taller y se perdió todo su trabajo. En 1997 gana un concurso que le permite elaborar el mural de *Los Promeseros*. Después de 2001, se ve involucrado en las actividades para reabrir el templo de Tibirita, y desde 2003 en sus más conocidos trabajos murales al interior del templo. En 1999 la Gobernación de Cundinamarca le otorga la orden al mérito *Policarpa Salavarrieta* en el grado de Gran Cruz⁷⁷. En 2009, el Congreso de la República le otorga la orden al mérito Antonio Nariño⁷⁸.

⁷³ Artistas plásticos y visuales tendrán su espacio en el FIC. (junio 28 de 2017) El Diario. Recuperado de <http://www.periodicoeldiario.com/2017/06/28/artistas-plasticos-y-visuales-tendran-su-espacio-en-el-fic/>

⁷⁴ Ver página 41. Anexos. Documento 7. Reconocimiento de la gestión cultural de Reyes.

⁷⁵ Ver página 42. Anexos. Documento 8. Contratos sobre proyectos culturales en Tibirita.

⁷⁶ Cepeda, C. [Edison Montenegro Robles]. (2018, enero, 11). Todos somos Colombia: Carlos Reyes. Ver 23' 30'' [archivo de video]. <https://youtu.be/3XnkmSQwUoo>

⁷⁷ Ver página 43. Anexos. Documento 9. Reconocimiento de la Gobernación de Cundinamarca.

Actualmente está construyendo, como arquitecto, una capilla en Somondoco⁷⁹. Es su propio galerista y mercader. Ha organizado concursos de fotografía. Fundó la banda del pueblo. Ha sido jurado en eventos culturales. El objeto de la microhistoria no está ante los ojos del investigador, se ve a través de la mirada ajena y de las reliquias⁸⁰. Así cada acto de la gestión cultural de reyes se convierte en un indicio de la actividad cultural en Tibirita.

Reyes no ha tenido que esperar a valorar lo propio cuando personas extranjeras se entusiasman con la cultura autóctona⁸¹. Su obra mural y las prácticas que ha generado junto con sus respectivas significaciones culturales han contribuido a conformar la personalidad de Tibirita desde la identidad propia. Reyes declaró no descansar hasta hacer algo por el arte religioso de Colombia⁸², declaró tener el deber de pintar a Colombia⁸³. Este pintor cundinamarqués ha tenido que inventarse como sujeto, agente y efecto. Ha hecho de su pueblo “la gran ciudad en particular como un escenario que ofrece muchas oportunidades para la presentación o incluso la reinención de una persona”⁸⁴. En su libro sobre la historia cultural Burke dice que Jacob Burckhardt había abogado por un enfoque estético de la política y la sociedad del Renacimiento, al concebir el Estado y la sociedad como “obras de arte”⁸⁵: asumiendo esta perspectiva Burckhardtiana, guardando la debida distancia y respeto con los artistas finales de la edad media, ubicándonos dentro del contexto del Valle de Tenza, se puede hacer la analogía que la laboriosidad, diversidad y prolijidad del trabajo de Carlos Reyes han hecho que un segmento de la dimensión cultural de Tibirita sea también parte del trabajo creativo de Carlos Reyes.

⁷⁸ Ver página 44. Anexos. Documento 10. Reconocimiento del Congreso de la República.

⁷⁹ Gutiérrez. J. [Edison Montenegro Robles]. (2018, mayo, 17). Carlos Reyes como arquitecto 2. [archivo de video]. <https://youtu.be/LmUfRWbe0r0>

⁸⁰ González, Luis. Otra invitación a la microhistoria, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1997. Pág 39.

⁸¹ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 60.

⁸² Historia del maestro Carlos Reyes, pintor de la iglesia 'La dolorosa' de Tiribita. (enero 29 de 2009).

Redacción de El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4784136>

⁸³ Cepeda, C. [Edison Montenegro Robles]. (2018, enero, 11). Todos somos Colombia: Carlos Reyes. Ver 23' 30'' [archivo de video]. <https://youtu.be/3XnkmSQwUoo>

⁸⁴ Burke, Op. cit., p. 70.

⁸⁵ Ibíd, p. 54

Capítulo 3: Significaciones culturales del trabajo creativo de Carlos Reyes

En este capítulo, se determinan cuáles son los trabajos creativos de Carlos Reyes que participan en la producción de significaciones culturales. Propongo el análisis de cuatro de sus obras, que se encuentran interconectadas y que han tenido un papel determinante en la recuperación del Festival de Promeseros y en mantener la idiosincrasia religiosa de los tibiritanos. Las obras son: *Los Promeseros*⁸⁶, *Preparación para el Festival de Promeseros*⁸⁷, estas dos pintadas en la Casa de la Cultura del municipio; y *Ábside de la Ascensión*⁸⁸, más el conjunto de las veintiocho pinturas murales⁸⁹ que se encuentran al interior de la Iglesia de Nuestra Señora de los Dolores.

En primer lugar, la escena de *Los Promeseros* sucede a mediodía en la Tibirita de la década de los años 1950, época en la que se celebró por última vez el festival. En la imagen panorámica interactúan cuarenta y dos personajes, tres caballos y un perro. El mural describe el regreso al pueblo de casi una docena de promeseros que caminan en la composición de izquierda a derecha, lo que sería de oriente a occidente. Por la calle San Martín que recorre el norte de la plaza principal, los promeseros pasan justo al frente de la casa esquinera de don Genaro Martín y están a punto de llegar a la calle Monseñor Gómez, donde se alcanza a ver la casa de las Aldana. Al paso de los peregrinos que regresan, algunos habitantes que están al costado de la calle se apresuran a ofrecerles gratuitamente comida. Unos bailan, unos celebran echando pólvora. En un último plano dos niños se apresuran a observar el evento.

Los Promeseros es un trabajo fundacional de gran importancia cultural, pues está directamente relacionado con la recuperación de la práctica tradicional del Festival de Promeseros. Una significación cultural mayúscula pues se esta práctica se constituye como una particularidad propia de los tibiritanos. El mural exhibe un variado caleidoscopio de elementos propios de la cultura tibiritana. Esta pintado al óleo sobre estuco de 2,70 metros de alto, por algo más de 5 metros de ancho, y muestra un grupo campesinos que participa en el Festival de Promeseros. Es difícil precisar si la elaboración de este mural creó las condiciones para recuperar el festival o si la necesidad comunitaria de recuperar el festival para impulsar el turismo generó las condiciones para la creación del mural; pero es un hecho que la pared pintada fue terminada hacia marzo de 1999 y el festival se volvió a celebrar hacia septiembre de 1999. El mural puede servir como “una puerta de acceso a un mundo perdido”⁹⁰.

⁸⁶ Ver página 53. Anexos. Fotografía 19. Mural Los Promeseros.

⁸⁷ Ver página 54. Anexos. Fotografía 20. Mural Preparación para el Festival de Promeseros.

⁸⁸ Ver página 55. Anexos. Fotografía 21. Mural ábside de la Ascensión

⁸⁹ Ver Páginas 56-59. Anexos. Fotografías 23-26. Conjunto mural al interior del templo.

⁹⁰ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 56.

En carta dirigida al Concejo de Tibirita⁹¹, Carlos Reyes y Joaquín Hernández dicen que “Tibirita es un municipio con grandes problemas económicos” y que sus habitantes “hoy se debaten entre la miseria y la soledad”, que la represa del Chivor acabó con toda posibilidad que les quedaba y que “no realizar acciones de alivio a la gente en la supervivencia de sus familias, puede tomarse como otra forma de violencia”. Después de manifestar que no pueden “seguir inermes frente a ese problema sin dar posibles soluciones dentro de nuestras posibilidades culturales y sociales”, se proponen “hacer un paquete turístico para venderlo en cualquier” en este documento, posiblemente del año 1996, está el origen del Festival de Promeseros: tanto del mural -como representación- como del festival -como práctica- y como la carta -declaración de sus imaginarios-.

La comunicación oficial documentada entre Carlos Reyes y Joaquín Hernández con el Concejo municipal permite entrever las relaciones de poder en las que estas significaciones culturales se construyen. La siguiente pieza de microhistoria es una carta⁹² que solicita recursos económicos al Concejo municipal, y que revela en una sola frase el propósito que se tenía para para ese festival: “Hacemos un llamado para que nos den la oportunidad de proponer, aportando recursos para traer más recursos”. Ante los malos resultados de la gestión, en otra carta del 31 de julio de 1997, Carlos Reyes se abre a la posibilidad de dar participación a los municipios aledaños. Luego, en el sexto punto de un acta de reunión de Consejo⁹³ del 31 de agosto de 1997, se lee que solicitan, de los quinientos mil pesos para capacitación de concejales, “por lo menos cien mil pesos para comenzar”. Finalmente, un cartel del 28 de septiembre de 1997 invita a participar de nuevo en el primer Festival de Promeseros.

Tres cartas enviadas por el Fondo Mixto de Cultura solicitan al presidente del Concejo, a la directora de la Casa de la Cultura y a la alcaldesa municipal tomar medidas para proteger el mural en construcción que “tiene un valor histórico y cultural para el municipio”⁹⁴ y “rescata la historia social, económica y cultural”⁹⁵. La sola aceptación de esos enunciados asigna un valor. Los actores políticos del municipio han creado su propia significación cultural en una obra aun no existente. Aquí, la obra no desarrolla su potencia a través del propio mérito de sus características culturales, lo hace su proyección hacia los anhelos y deseos de una comunidad.

Carlos Reyes no sólo debe saber pintar, arreglar muros y solicitar recursos; también busca engranar su obra económicamente como habilidad crucial en las relaciones de poder. El Fondo Mixto contesta en una carta del 12 de mayo de 1999 que “no está interesado en los

⁹¹ Ver páginas 37-40. Anexos. Documentos 3-6 Carta manifiesto cultural.

⁹² Ver página 45. Anexos. Documento 11. Carta de solicitud de recursos.

⁹³ Ver página 46. Anexos. Documento 12. Solicitud de recursos económicos al Consejo del municipio.

⁹⁴ Ver página 47. Anexos. Documento 13. Protección para el mural. Reconocimiento del mural

⁹⁵ Ver página 48. Anexos. Documento 14. Reconocimiento cultural del mural

derechos de autor de la obra”. Entonces, él acude a una práctica para dar nacimiento oficial a una representación: por medio de una ceremonia oficial se inaugura el mural.

En la mente Carlos Reyes siempre estuvo el deseo de utilizar la cultura para activar aspectos positivos del municipio. Su versatilidad creó tanto la representación como la práctica del Festival de Promeseros. El mural, además, también tiene la capacidad de generar imaginarios: “Contemplar el mural pictórico ejecutado por el maestro Carlos Reyes, en donde se nos presenta una escena de *Los Promeseros* es recorrer con ellos, las más sentidas raíces de nuestra comunidad”⁹⁶ dice Joaquín Hernández. Las propiedades de esta representación generan significaciones culturales en las personas que lo observan.

Al estar en un lugar público, el mural contribuye a la formación de la imagen pública de los promeseros. Al estilo de Benedict Anderson en *Imagined Communities* (1993) el mural quizá tenga mucho que ver en la construcción de nuevas comunidades imaginadas, servir de excusa lúdica para conformar nuevos grupos sociales con los cuáles compartir⁹⁷.

En el primer plano del mural en mención, cinco campesinos brindan alimentos gratuitamente a los promeseros que regresan. Aaron Gurevich se inspiró en el análisis que hiciera Mauss sobre las reglas de la entrega de regalos en las sociedades tradicionales, sobretodo en la obligación de recibir y la obligación de devolver, concluyendo que la generosidad no sólo constituía un deber moral para la gente importante y una condición de status, sino una cualidad con propiedades mágicas, que granjeaba paz y buenas cosechas⁹⁸. La posición en cuclillas que se representa no es desacostumbrada, pues se usa en varias prácticas culturales, como para vender productos en la plaza o para ordeñar. Los canastos de mimbre y las ollas de barro producidas en Tibirita de manera artesanal aparecen repletos de arepas, almojábanas, pan de maíz, mantecadas, gallinas y morcillas; esa deliberada acumulación de alimentos tampoco está representada como una exageración, pues en esa época era común proporcionar en demasía a los comensales, al servir a los peones en la labranza, se les repletaba el plato abundantemente. Regalar abundantemente supone una oposición a la pobreza, reviste una significación cultural especial tener la posibilidad de ser magnánimo y feliz en la ausencia de recursos materiales oponiéndose así al poder ejercido por el sistema establecido.

La mayoría de los campesinos en el mural aparecen descalzos. Andar sin zapatos era un aspecto cotidiano de la vida campesina. Los pies desarrollaban una especial ausencia sensorial. La práctica le permitía al caminante sentir el camino y desarrollar una significación cultural especial con el este: había quienes encontraban incómodo y postizo el uso de cualquier prenda de calzado. En la plaza del pueblo había un lavapatas que dejó de usarse cerca de los años 70, las cotizas o las alpargatas se llevaban al cinto y sólo usaban al

⁹⁶ Ver página 49. Anexos. Documento 15. Palabras en la inauguración del mural.

⁹⁷ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 107.

⁹⁸ *Ibíd.*, p. 51.

entrar al pueblo. El cazado tenía una significación cultural, estaba relacionado con la humildad, sinceridad y fortaleza interior; en el tercer folio de la carta⁹⁹ escrita por Reyes y Hernández al Concejo municipal se lee “la Cultura no es la que nos traen de las grandes urbes los “Doctores” que hayer (sic) se ponían alpargatas y hoy traen “Mocasines”. Se denota de nuevo la tensión de poder entre lo rural y lo urbano.

En el mural hay un simbolismo muy fuerte entre la romería y andar descalzo. Ese interés por los aspectos tradicionales del vestir campesino también se aprecia al notar que la gran mayoría de personajes en el mural usan ruana. La ruana era de uso cotidiano, luego se puso de moda el poncho antioqueño y luego el poncho llanero. En el mural se ve un campesino que agita su poncho mientras grita y celebra. El poncho llanero, al ser de uso restringido, brindaba distinción y promovía los valores ganaderos, considerados superiores. Como se ha visto, hay una Tibirita de la montaña y una Tibirita del río, las personas de ruana generalmente habitaban la zona montañosa. Cada acción recuperada y representada en el mural funciona a manera de vestigio, que nos permite reconstruir tentativamente los códigos de esos marcos significativos¹⁰⁰.

Al lado izquierdo del mural, por la calle Monseñor Gómez, en la puerta de la casa de las Aldana se agolpan cinco personajes para mirar, dos niños corren para presenciar la llegada de los promeseros. La participación de los niños en estas peregrinaciones generaba en ellos una significación importante: era una forma de asegurar el nacimiento de un vínculo que mantuviera esta costumbre como práctica.

En la escena panorámica del mural la calle está orlada con guirnaldas de *Tibirita*, la flor que le da el nombre del municipio. Tres campesinos están prendiendo pólvora. Detrás de los niños se alcanza a percibir los colores de un paisaje de Tibirita, un árbol de sauce, que es típico de la región, aparece en la imagen. La tapia pintada al fondo de la calle es un elemento arquitectónico con el que se separaban los límites de los predios. Documentada está la lucha de Carlos Reyes, constituido como autoridad cultural del municipio, por preservar los caminos reales y las tejas de barro¹⁰¹.

Las relaciones y tensiones de poder en la representación aparecen también en la casa de don Genaro Martín¹⁰², que tiene una significación especial para los habitantes de Tibirita. Aunque hoy todavía existe y aun funciona una tienda, ya no es esa gran casa donde se desarrollaba una intensa actividad económica. Este local servía de ferretería, botica, supermercado, carnicería, a manera de centro comercial. Cuando un campesino de llegaba de las veredas, con la carga de su cosecha al lomo de su caballo, era usual que se detuviera aquí para ejecutar un extenso protocolo casi ritual. La calle exterior se llenaba de bestias

⁹⁹ Ver página 40. Anexos. Documento 6. Mención del calzado.

¹⁰⁰ Serna Justo, Pons Anaclet; La historia cultural, Madrid, Ed Akal, 2005, Pág 14.

¹⁰¹ Ver página 50. Anexos. Documento 16. Lucha por Tejas y caminos de barro

¹⁰² Ver página 52. Anexos. Fotografía 19. Casa Genaro Martín en Google Earth.

cargadas que esperaban a sus dueños, los hombres pedían totumas de chicha y la mayoría de las veces, un poco ebrios, se abandonaban a la charla y a la risa. Este lugar era un punto de encuentro y de intercambio cultural. Esta casa funcionaba como una especie alberge, hospedaje y bodega comunal. Para resaltar la importancia de esta casa, a propósito el pintor editado un cartel publicitario en el que se lee: Colombia: La nuestra¹⁰³.

La sección más importante del mural es donde se representa a los promeseros. La calle por la que caminan es la que viene de La Capilla, los promeseros, por esa ruta, iban hasta Chinavita. Generalmente, las romerías se hacían en septiembre; pero, en general, se daba el caso de que los tibiritanos, ya fueran solos, o en grupos de más de cincuenta personas, viajaran en cualquier época del año para pagar las promesas de los favores recibidos. El viaje de los promeseros, a pesar de ser una tradición de índole religioso, era vista por los participantes como un evento esperado, la peregrinación representaba un salir de la rutina del trabajo agrícola, una oportunidad de aventura, de novedad, de exploración, de experimentación del mundo allende las fronteras visibles de la patria. El viaje de los promeseros favorecía un intercambio cultural que era fuente de la elaboración de múltiples significaciones culturales de todo tipo, que contribuían a la formación de unos imaginarios cundiboyacenses compartidos.

La segunda obra a tener en cuenta para analizar es *Preparativos para el Festival de Promeseros*, es un mural pintado en el año 2009 en la Casa de la Cultura. En la composición, seis mujeres y tres hombres se ocupan de los menesteres que requieren los preparativos antes de comenzar la peregrinación de los promeseros. El escenario es el zaguán de una casa en la vereda. Todas las actividades descritas están relacionadas con la preparación de alimentos. Cada una de las tareas de los personajes es distinta y describe una labor típica de esa época: sazonar, sacrificar un animal, amasar una arepa, bajar una hoja de plátano, cuajar leche, hornear colaciones, moler el maíz en una piedra.

En ambos murales de la Casa de la Cultura hay un afán por inventariar la mayor cantidad de aspectos tradicionales de la cultura tibiritana. El origen de esta representación mural radica en reforzar el imaginario alrededor de la romería. No debe asumirse que *Preparativos para el Festival de Promeseros* representa una ruptura con el tema de la romería, porque en la preparación de los alimentos no hay una dislocación de la aventura del viaje, sino el ánimo festivo y esperanzador de su comienzo. En la tercera página del manifiesto cultural enviado al Concejo municipal se lee que “cuando un pueblo siente la fatiga del tiempo, necesita una bocanada de aire fresco... nuestro terruño está cansado y merece un descanso demole (sic) alegría, calor y sentimiento para que pueda sonreír”, y más adelante continúa: “Todo esto representa nuestra Cultura, lo más cercano a todos lo más humilde en donde participan todos”.

¹⁰³ Ver página 61. Anexos. Fotografía 28 detalle mural. Colombiana la nuestra.

Preparativos para el Festival de Promeseros es una representación que describe una práctica no sólo cotidiana sino familiar: en el ejercicio de la cocina se construye el hogar, las personas conviven solidariamente y participan en un proyecto común de orden vital. La imagen representa una Tibirita que padece la tensión de poder entre lo tradicional y lo moderno. En el escenario de la cocina, la piedra de moler y el tronco de madera como superficies de trabajo riñen. La piedra tenía una significación cultural muy importante que con el advenimiento del molino se desvaneció, pero que al quedar representada en *Preparativos para el Festival de Promeseros* da la oportunidad de ser rescatada en el ejercicio de la mera observación reflexiva. Como dice Burke: hay algo de paradójico en el hecho de que los historiadores occidentales hayan tenido que descubrir el simbolismo cotidiano a la vuelta de la esquina a través de los estudios de los pueblos remotos¹⁰⁴.

La nómina de las prácticas, representaciones e imaginarios sugeridos en los murales y susceptibles de ser analizadas desde la perspectiva de la historia cultural y la microhistoria es enorme. Así como T.S. Eliot en 1948 en sus *Notes Towards the Definition of Culture* había incluido en la definición de su cultura el día del Derby, juegos de dardos, la col cocida y troceada, la remolacha en vinagre, las iglesias góticas del siglo XIX, la música de Elgar, etcétera; Bronishaw Malinowski, en un artículo de 1931 para la *Encyclopaedia of Social Sciences*, definía la cultura de un modo dilatado, al incluir objetos heredados, bienes materiales, procesos técnicos, ideas, hábitos y valores¹⁰⁵. Aun así, el pintor, más que intentar hacer una lista, busca que se advierta aquello que se recuerda, que nos interesa personalmente o que encaja con lo que ya creemos¹⁰⁶.

Por ejemplo, el uso del sombrero representado en el mural es otro indicio de significación cultural. De los cincuenta y un personajes representados en los dos murales, solo dos no llevan sombrero; uno porque carga un niño y otro porque carga un chorote. El estilo del sombrero indica que la población de Tibirita comparte los imaginarios propios de un pueblo agrícola pues no son de ala ancha como los sombreros que acostumbran los ganaderos. Además, se representan ademanes en la comunicación que requerían posturas especiales del sombrero: al entrar caminado al pueblo, a la iglesia, o cuando se acercaba una dama. El sombrero funciona como la corona del campesino, le enviste de cierto poder. También se describen tareas cotidianas que se aprendían de manera tal que se interiorizaban y naturalizaban los movimientos propios para nunca dejar caer el sombrero: al llevarse una carga al hombro, al subirse a un caballo, al perseguir una gallina, al bailar, al usar la pala, el azadón, el hacha o el machete.

Además de los murales en la Casa de la Cultura, los objetos creativos más conocidos de Reyes son los murales de la iglesia. Son el principal atractivo turístico del pueblo.

¹⁰⁴ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 59.

¹⁰⁵ *Ibíd*, p. 45.

¹⁰⁶ *Ibíd*, p. 36.

Veintiocho murales individuales de personajes bíblicos por la nave central y un panorama en la superficie cóncava del ábside en el presbiterio que muestra la ascensión de Cristo.

Dos representaciones de Moisés y Elías, los conocidos patriarcas bíblicos, observan de frente, desde dos columnas, a todos los que atienden la eucaristía. Los cuatro arcángeles principales que nombra la Biblia: Gabriel, Uriel, Rafael y Miguel -cada uno ubicado en una columna del presbiterio- rodean al sacerdote y le observan predicar el evangelio en el púlpito. Ocho columnas más flanquean el ancho pasillo central de la iglesia, cada una alberga su arcángel: el Ángel de la Guarda, Leath, Baraquel, Isriel, Laruel, Ariel, Seaciel, Behudiel. Al pasear por los pasillos de los costados, están los doce apóstoles, siete por cada lado; a Simón (Pedro), Santiago (hijo de Zedebeo), Juan, Andrés, Felipe, y Bartolomé los acompaña san Pablo; a Mateo, Tomás, Santiago (hijo de Alfeo), Tadeo, Simón (el Cananeo) y Judas los acompaña María Magdalena. El *Ábside de la Ascensión* está pintado al óleo sobre estuco en lo que viene a ser la cuarta parte de una esfera con un perímetro aproximado de doce metros; está ubicado en la parte más alta de la exedra que queda en el presbiterio. Representa la ascensión al cielo de Jesucristo. La escena del ábside muestra una multitud de personas de diversas nacionalidades y un coro de ángeles en el cielo. Cristo ya ha comenzado su ascensión, con su mano derecha adopta el gesto de la bendición, con la izquierda sostiene la cruz de la victoria. A su derecha Abraham, Isaac, Jacob, el rey David, Juan el Bautista y la Virgen María le despiden; a su izquierda un coro celestial de ángeles canta. Entre la gran muchedumbre de personas presentes en la escena se pueden diferenciar 110 personajes, la mayoría representan a los habitantes de Tibirita. Algunos han pagado para ser retratados¹⁰⁷, lo que les ha brindado prestigio y los ha dado prestigio en las posiciones de poder al interior del pueblo, otros son personajes de distintas culturas híbridas que gozan de gran recordación entre los habitantes del pueblo.

Cuatro elementos llaman la atención en el conjunto mural de la iglesia. Primero, el pintor logró gestionar un espacio para incorporar una representación de la figura femenina de María Magdalena, distinguida discípula de Jesús de Nazaret, precisamente en un templo dedicado a la virgen María. Este hecho representa la resolución de otro pulso a su favor ganado a las autoridades eclesiásticas del municipio, pues la inclusión de esta imagen no deja de ser motivo de polémica debido a historia controversial que gira en torno a esta mujer. Para el pintor la incorporación de esta imagen no solo invita a la reflexión acerca del rol y protagonismo de las mujeres en la sociedad, sino de específicamente de las mujeres que no han sido investidas de sacralidad.

En segundo lugar, es importante la incorporación de la identidad campesina en la figura del Ángel de la Guarda. Al arcángel lo acompaña una pareja de niños campesinos: el niño con sombrero y ruana, vistiendo unos pantalones rotos y remendados, monta un juguete hecho con una caña de maíz, al que se le ha puesto una cabeza de caballo. Mientras cabalga, estira

¹⁰⁷ Ver página 60. Anexos. Gráfica 27. Habitantes y personajes representados en el ábside.

la mano para proteger a una niña menor vestida de campesina que abraza en sus manos una muñeca hecha con la tusa de una mazorca. La significación cultural de esta imagen es intensa: destaca la confianza del pueblo de Tibirita en la acción protectora de sus imágenes¹⁰⁸; refuerza el imaginario campesino, humilde y agrario de su tierra. También la incorporación sutil del tema campesino es una pequeña victoria del pintor sobre la prohibición por parte de la Diócesis de representar los santos con atuendos campesinos

En tercer lugar es que ante la recomendación de una feligrés que le pidió el favor que no representara a ningún arcángel cometiendo un acto violento dentro de la iglesia como matando algún dragón, Reyes decidió cambiar la imagen del arcángel Miguel al mezclarlo con una antigua leyenda griega donde Jasón envuelve espíritus malignos en la piel de un cerdo: la leyenda del *Vellocino de Oro*. El Arcángel Miguel es representado cuando sostiene la piel de un cerdo donde ha tenido capturados los espíritus de los seres malignos que ha ajusticiado, esta imagen también representa otro pulso ganado en su favor del pintor al trabajar libremente según su formación como seminarista

Y como cuarto punto de atención del conjunto mural, se resalta que en el ábside no aparece Cristo crucificado, sino Cristo resucitado. Esta imagen genera una potente significación cultural de la obra de Reyes: el imaginario de una fe viva. A causa del temblor de 1995, la iglesia tuvo que cerrarse; está documentado que desde que se reabrió, en 2001, Reyes participó activamente en las actividades pro-templo: un contrato¹⁰⁹ de ese mismo año evidencia su trabajo como restaurador. A diferencia de los retrasos y las delaciones que padecía con los contratos con el Gobierno, recibos suministrados por el pintor muestran que la iglesia era buena paga y mantenía motivado al artista. Otro contrato del 2008 muestra que su trabajo no solo era pintar los murales sino restaurar las paredes y adornarlas con imitación de marmol. Además otro contrato firmado donde la Diócesis de Zipaquirá ordena que se pinte en el ábside la transfiguración y los cuatro evangelistas.

Aun así, Reyes encontró la forma de terminar pintando otra representación: la ascensión de Cristo, evidenciando así la lucha de poderes entre los conceptos de la iglesia y del artista. El poder utilizar los espacios del templo para promover sus imaginarios, demuestra que la iglesia reconoce su talento creativo. Este reconocimiento genera status en el interior del pueblo: “cuando la burguesía no puede invertir del modo más ventajoso su capital cultural, emplea estrategias de distinción para diferenciarse de los grupos que estima inferiores”¹¹⁰. La elaboración de retratos en el ábside ha hecho visibles y ha inmortalizado a sus protagonistas que son parte de la burguesía tibiritana.

¹⁰⁸ Bohórquez, V [Edison Montenegro Robles]. (2018, mayo, 14). Charla con campesino cundinamarqués. ' [archivo de video]. <https://youtu.be/KKUWvrYJsPU>

¹⁰⁹ Ver página 51. Anexos. Documento 17. Trabajos de restauración.

¹¹⁰ Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004. Pág, 78.

Como dice Burke, la NHC es la construcción cultural de la realidad¹¹¹. Adornar la iglesia favorece el trabajo evangelizador al atraer fieles. La pintura se vuelve una forma alterna de evangelización. Sólo al observar se participa de la práctica religiosa. La propia disposición espacial es portadora de significado¹¹², los campesinos comentan que la iglesia sin murales parecía un espacio más amplio. Reyes ha pintado lo que ha querido, pues como dice Burke “sería imprudente asumir que los cuadros son siempre desinteresados, que están libres de pasión o propaganda”¹¹³ pues utilizan símbolos de la vida cotidiana. Así como Huizinga describía a un hombre religioso que solía cortar sus manzanas en tres trozos en honor de la Trinidad¹¹⁴, los hombres del Valle de Tenza siempre encuentran maneras inusitadas de expresar su fervor religioso¹¹⁵. El campesino usa el sombrero como prenda de vestir durante el ejercicio de sus roles ante la sociedad pueblerina, así, en la iglesia se despoja del sombrero porque desea hacer su ingreso de manera respetuosa. Los historiadores de la religión han venido prestando más atención a los cambios en el mobiliario de las iglesias como indicadores de transformaciones en las actitudes religiosas¹¹⁶, Reyes ha intervenido la iglesia no solo con su conjunto mural sino con restauraciones. Los cuatro trabajos murales son una obra viva, pues pueden ser retocados, actualizados, mejorados, replanteados; lo cual puede dar lugar a la elaboración de nuevas significaciones culturales. Aunque estén en paredes separadas, todos los murales tienen un mismo propósito: rescatar a Tibirita de la pobreza, recuperar el sentido religioso, manifestarse alegremente ante la vida. Los murales no pasan por verse como un reflejo de la cultura, sino como un texto: una lectura tibiritana de la experiencia de los tibiritanos, una historia que estos cuentan sobre sí mismos¹¹⁷.

¹¹¹ *Ibíd.*, p. 96.

¹¹² Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 90.

¹¹³ *Ibíd.*, p. 36.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 59.

¹¹⁵ Ver página 61. Foto 29. Formas alternativas de circulación de los trabajos creativos.

¹¹⁶ Burke, Peter, *¿Qué es la Historia Cultural?*, Paidós, Barcelona, 2004. Pág. 90.

¹¹⁷ *Ibíd.*, p. 54.

Conclusiones

La gestión cultural de Carlos Reyes ha generado importantes significaciones culturales no sólo al interior de su pueblo natal sino del Valle de Tenza, pues ha logrado encadenar sus representaciones para que generen prácticas, que a su vez, suscitan imaginarios; y viceversa. En la obra de Carlos Reyes se pueden identificar sus murales como significaciones culturales por la vía de las representaciones. Estas representaciones están directamente implicadas en la recuperación de la práctica llamada Festival de Promeseros. De la misma manera, los murales pintados al interior de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores y los murales de la Casa de la Cultura de Tibirita, están implicados en la elaboración de significaciones culturales por la vía de imaginarios de tipo cultural, religioso, campesino o turístico. Por ejemplo, en el ámbito religioso las representaciones murales de Reyes reafirman la identidad católica del municipio, engalanan las celebraciones litúrgicas, matrimonios, entierros, además de promover el imaginario de una fe viva. Las imágenes murales de la Casa de la Cultura refuerzan sobre la identidad campesina y su relación con la naturaleza, además de conservar la memoria cultural.

El Festival de Promeseros es una práctica propia de la identidad tibiritana recuperada gracias a la gestión cultural de Carlos Reyes y Joaquín Hernández. Puede constituirse como una de las significaciones culturales más visibles producto de los trabajos creativos de Reyes. Esta práctica cultural no está garantizada, sino que la comunidad debe empoderarse de ella cada año, gestionarle recursos económicos y recrearla. El festival está directamente relacionado con los murales tanto de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores como de la Casa de la Cultura. Esta práctica fue estratégicamente rescatada como un recurso cultural para colaborar en la reactivación de la insipiente economía municipal.

Esta investigación propone una noción de significación cultural. Las significaciones culturales se entienden como complejas estructuras de sentido de vigencia temporal formadas en el imaginario de la comunidad, se exteriorizan de manera sencilla, son de carácter emocional y/o práctico, son agentes activos en la conformación de la identidad, son capaces de regir la conducta de los individuos, deben recrearse permanentemente para hacerse concretas o para actualizarse y están generalmente involucradas en dinámicas sociales que impliquen relaciones de poder. Las significaciones culturales pueden revelarse a través de la identificación de las prácticas, representaciones e imaginarios de la comunidad.

Al intentar ubicar el conjunto del trabajo de Carlos Reyes dentro de una categoría que posibilitara su análisis teórico, esta investigación encontró que no es apropiado situarlo dentro de la categoría cultura popular, pues los recursos materiales creativos de Reyes son susceptibles de ser apropiados, explorados, interrogados, usados, modificados, reinventados por cualquier individuo que desee configurar personalmente sus experiencias estéticas, sin la necesidad de distinguir esta persona según su clase social.

La utilización de las perspectivas historiográficas llamadas historia cultural y microhistoria permitieron relatar como Carlos Reyes se ha constituido en un sujeto cultural, cómo éste se ha inventado a sí mismo durante los ejercicios de construir sus objetos creativos y de realizar una importante gestión cultural al interior de su municipio. Han permitido relatar como la comunidad tibiritana construye y reconstruye permanentemente parte de su identidad cultural y turística usando las significaciones culturales que se producen con la participación de la obra de Carlos Reyes. Estas perspectivas historiográficas también favorecen la construcción de significaciones culturales a partir del análisis de las representaciones, las prácticas y los imaginarios vigentes en la comunidad tibiritana.

Tibirita ha construido gran parte de su actual identidad turística y cultural gracias a los trabajos creativos de Carlos Reyes. Siguiendo la perspectiva de Jacob Burckhardt, puede añadirse gran parte de los logros en la identidad turística de Tibirita al conjunto de la obra creativa de Reyes, pues tanto sus trabajos creativos, como su gestión cultural, producen significaciones culturales. La gestión cultural de Carlos Reyes dentro de su municipio va más allá de lo meramente pictórico, pues es el conjunto de sus trabajos creativos abarca diversos campos del conocimiento: escultura, fotografía, arquitectura, publicidad, curaduría, etc.

La intención de dinamizar la economía de Tibirita motivó la reapropiación del festival de Promeseros. Empoderarse de este festival implicó la elaboración estratégica de las representaciones murales: *Los Promeseros*, y, *Preparación para el Festival de Promeseros*; esta gestión cultural concedió autoridad a Reyes para elaborar el *Ábside de la Asunción* y los 28 murales individuales de la iglesia de Nuestra Señora de los Dolores.

En Colombia conviene que se realicen investigaciones que fortalezcan la reflexión estética, historiográfica y filosófica sobre objetos y fenómenos culturales de grupos tradicionalmente minoritarios que han sido excluidos de la historia oficial. Estos estudios contribuyen a preservar la memoria cultural, brindan elementos a la hora de recrear los procesos de formación de la identidad y se configuran en un espacio de expresión y de significación cultural.

Esta investigación tiene el valor de explorar e indagar por el destino de recursos culturales construidos por personajes tradicionalmente no historiados, ha construido sus evidencias al tiempo que las buscaba en la fuente. Para la Universidad es una investigación que amplía las reflexiones interdisciplinarias y críticas que se hacen sobre fenómenos culturales a partir de la historiografía. Para Carlos Reyes una motivación más para creer que su obra más importante está por hacerse, Para Tibirita un reconocimiento académico de su actividad cultural, para el conjunto de la obra de Reyes una más de sus significaciones culturales producidas y para el investigador el comienzo de una investigación más profunda sobre este mismo tema.

Bibliografía

Burke, Peter, ¿Qué es la Historia Cultural?, Paidós, Barcelona, 2004.

Serna Justo, Pons Anaclet; La historia cultural, Madrid, Ed Akal, 2005.

González Luis, Otra invitación a la microhistoria, Ed. FCE, México, 1997.

Hering, M. y Pérez, A. Historia cultural desde Colombia, categorías y debates, Javegraf, 2012.

Salazar Flor. Microhistoria para comprender a un lápiz, una caja de chocolates y diversos lugares, UNAM, Toluca, 2014.

Ginzburg Carlo, El queso y los gusanos, Muchnik Editores, Barcelona, 1981.

Giménez, Gilberto, La cultura como identidad y la identidad como cultura, Instituto de investigaciones sociales de la UNAM, México.

Documentos audiovisuales recuperados de internet.

Bohórquez, V [Edison Montenegro Robles]. (2018, mayo, 14). Charla con campesino cundinamarqués. ' [archivo de video]. <https://youtu.be/KKUWvrYJsPU>

Cepeda, C. [Edison Montenegro Robles]. (2018, enero, 11). Todos somos Colombia: Carlos Reyes. Ver 23' 30'' [archivo de video]. <https://youtu.be/3XnkmSQwUoo>

Municipio de Manta [Manta Cundinamarca]. (2018, enero, 17). Tarifas de peajes justas en el Valle de Tenza. [archivo de video]. Recuperado de https://youtu.be/K34AT_mLC40

Cepeda, C. [Edison Montenegro Robles]. (2018, mayo, 14). Todos Somos Colombia: Tibirita. [archivo de video]. Recuperado de <https://youtu.be/85gpde2zUBc>

Noticias virtuales

Artistas plásticos y visuales tendrán su espacio en el FIC. (Junio 28 de 2017) El Diario. Recuperado de <http://www.periodicoeldiario.com/2017/06/28/artistas-plasticos-y-visuales-tendran-su-espacio-en-el-fic/>

Historia del maestro Carlos Reyes, pintor de la iglesia 'La dolorosa' de Tiribita. (enero 29 de 2009). Redacción de El Tiempo. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-4784136>.