

Sueños de una tarde dominical... ¿Ecos de México en el Arte Colombiano? Tras las huellas de Diego Rivera y Rómulo Rozo

Ana María Gómez Londoño

.El muralismo no le ha dado en sus formas ninguna aportación a la plástica universal, pero por primera vez el muralismo mexicano cesó de emplear como héroes centrales de ella a los dioses, los reyes, jefes de Estado, generales heroicos, etcétera; *por primera vez en la historia del arte, la pintura mural hizo héroe del arte monumental al indio, a la masa, al hombre del campo, de las fábricas de las ciudades, al pueblo.* También ensayó plastificar en una sola composición homogénea y dialéctica la trayectoria en el tiempo de todo un pueblo, desde el pasado semi-mítico hasta el futuro científicamente previsible. *El aporte real al arte es respecto a su contenido.*

DIEGO RIVERA

NOTA: Este artículo fue escrito por su autora, a modo de notas y apuntes, como fruto de su Permanencia de Investigación en la Galería La Periferia, en esta ciudad de Mérida, siendo estudiante del posgrado en la Freie Universität Berlín. Dicha permanencia tuvo lugar del 6 al 15 de febrero de 2009.

Un conocedor y coleccionista de arte prehispánico como Diego Rivera con un acervo innumerable de dibujos, litografía y producción muralista conocida tanto en México y Estados Unidos; - Qué relación puede tener esta figura robusta de 105 Kg, conocedor de la historia universal y en lo particular de la iconografía cultural mexicana con la figura del escultor colombiano Rómulo Rozo? Y más aun, - ¿Cómo la trilogía universal del muralismo: Rivera, Orozco, Siqueiros santificó el surgimiento del movimiento creativo y cultural de vanguardia llamado *Los Bachués*, movimiento fundado a partir de la escultura en Bronce que realizó Rómulo Rozo para el Pabellón colombiano de Sevilla en 1929?

La genealogía realizada en la Revista de la *Galería Mundo* en Bogotá durante el 2008 busco emparentar el interés iconográfico de Rozo y las aproximaciones americanistas y nacionalistas del movimiento *Los Bachués* con la recepción de los intereses de la Revolución Mexicana y las proyecciones en educación cultural José Vasconcelos. Por tal motivo, justifique realizar el viaje al distrito Federal y a la península de Yucatán donde se concentran respectivamente las huellas de Rivera y Rozo para establecer la escala y veracidad de dicha afirmación. Además en Mérida,

buscaba entrevistar a la hija menor de Rozo, Leticia (México 1932-La fecha) pues ha sido ella la que más se ha consagrado a curar la obra de su padre.

Según el reportaje titulado *El llamado de la Tierra. Ecos de México en el arte colombiano*, fue Rómulo Rozo, con su escultura *La Bachué diosa generatriz de los indios chibcha*, el que elabora la pieza que inaugura el nacionalismo en el arte colombiano. Según dicho informe, durante la elaboración de la pieza – en París, 1925-, Rozo se apropia de los postulados mexicanos que se difundieron en París como la consigna del *arte al servicio del pueblo, del protagonismo del indio como la nueva estética liderada por Rivera* (Padilla, 10). Sin que en esta nota comparativa se especifique cómo el escultor colombiano hace esta recepción durante su estancia en París (1925-1928), el artículo “Tequila y Aguardiente” de Christian Padilla²² se inclina por afirmar una consagración ideológica entre las representaciones prehispánicas de Diego Rivera y las intenciones constructivas de la primera deidad de los indios Chibchas, amerindios del altiplano cundiboyacence y de la sabana de Bogotá en Colombia.

La tesis de Padilla supone una impronta de la estética mexicana en el arte Colombiano y la continuidad de esta por la generación de artistas colombianos que viajaron a México. El recorrido que justifica su tesis inicia con la llegada de Ignacio Gómez Jaramillo en 1937, la visita del pintor Luis Alberto Acuna como agregado cultural de la Embajada en México en 1941 y las dos residencias del escultor Julio Abril, la primera entre 1941-42 y la segunda, en periodo de posguerra mundial 1945-1949. Incluso, acentúa la consagración de esta influencia ubicando al escultor colombiano Julio Abril como alumno de Rómulo Rozo quien ya vivía en México desde 1931³. Con esta información buscaba sugerir otra trinidad para el arte nacionalista colombiano al evocar la exposición que realizan *Acuna, Rozo y Abril* en México cuando el primero,

como agregado cultural, convoca a los escultores Rozo y Abril para una muestra en la capital Azteca durante 1941.

Sin embargo, el alumbramiento o justificación que realiza el autor de “Tequila y Aguardiente” para afirmar los *Ecos de México en el arte colombiano* no puede ser un juicio que pueda sustentarse con un listado de viajes, y mucho menos si este inventario no corresponde a las fechas de producción y recepción entre ambas latitudes y tampoco, si se constata que esta generación de artistas colombianos en México es muy posterior al surgimiento y apogeo del Muralismo.

La *Galería Mundo* quién anima esta publicación, inaugura la exhibición de la escultura *Bachué, diosa generatriz de los indios Chibchas*, - que fue la pieza central en el pabellón colombiano en la exposición de Sevilla 1929-, en su Galería y posteriormente en el Club el Nogal de Bogotá entre Julio y Agosto de 2008. Estos recientes eventos tuvieron una trascendencia local destacable pues la pieza, que dio origen al Movimiento *Los Bachués*, aún no era conocida públicamente por los colombianos⁴ y desde 1925, se consideraba que esta pieza estaba en manos de algún coleccionista en *París*. La publicación anexa esta exposición *Ecos de México en el arte colombiano* estaba compuesta por la retórica del “sobre-empujamiento” al comparar el caso colombiano con casos de renombre internacional como el del arte mexicano pre y postrevolución. En definitiva, estaba buscando un discurso para presentarlo ante el público capitalino pues incluso los dueños de la *Galería Mundo* buscaban vender la pieza encontrada para algún museo de Bogotá⁵

Entonces, ¿qué relación podrían tener Rozo y Rivera entonces si no conocemos ninguna implícita comprobable? Bajo la primera mirada de mi viaje a Mérida y después de visitar el D.F. podría decir que el mural que no hizo Rivera en México lo hizo Rozo en Mérida. En el paseo Montejo, de manera

cronológica fueron tallados en piedra más de 200 cuerpos representativos de la Historia mexicana que inician con las costumbres mayas, el descubrimiento, Zamná – primera familia mestiza en México-, que incluye figuras como Cuauhtémoc, eventos de la conquista, la encomienda y la colonia pasando por la independencia hasta la revolución mexicana dispuestos en la rotonda del Monumento a la Patria como si estuviéramos observando los dos primeros murales de Diego Rivera en el Palacio Nacional.

Por otro lado, Rozo, con su pieza *Pensamiento*, el indio que no se le ven sino los pies “enguachetados”, conocida por los mexicanos como “el borrachito”, obtuvo una consagración popular de alcance internacional como la de Rivera dado el lugar iconográfico nacional que alcanzó la figura. Esta figura fue concebida como alegoría americana al “Pensador” de Rodin quien fue el referente escultórico de Rozo a través de su maestro Antoine Bourdelle en la escuela La Grande Chaumière en París (1926-1928).

Entre un arte mimético o una estética propia

Rozo y sus fuentes de creación de la escultura Bachué

Lo que no se ha podido establecer con claridad es ¿cómo Rozo, llega a concebir la escultura *Bachué* que al ser la fuente central del pabellón en Sevilla animó la creación de un movimiento creativo de vanguardia en Colombia que se bautiza, a si mismo, con el nombre de la escultura *Bachué*?

El Rostro de Rozo y su Personalidad mestiza es una de las hipótesis que aventuran la mayoría de sus biógrafos para darle alguna explicación. En el número 126 de la revista de la Universidad de Yucatán el periodista Francisco Chi Lavadores escribe que el punto de partida de Rómulo Rozo, para convertirse en el *Gran escultor Indoamericano*, se debe a una personalidad mestiza signada por su ascendencia italiana y la indígena americana:

Su madre fue de origen chibcha y tal *mestizaje* produjo un carácter inconfundible y una recia voluntad de creación junto a una sensibilidad extraordinaria y una amorosa, casi candorosa, actitud hacia la vida (Chi Lavadores, 36)

Además de este mestizaje, Chi Lavadores presume que desde la temprana edad de 16 años “Rozo poseía conocimientos vastos de literatura y de las artes plásticas y sobretodo, del arte prehispánico que desde muy temprano lo hubiera cautivado (Chi Lavadores 35). Lo que me sorprende de la tesis del autor Yucateco es que adicione a la idea de

que Rozo sintió *el llamado de la tierra natal* la posesión de un *vasto conocimiento literario e iconográfico* que justificarían la creación indigenista del escultor. Esta característica de socialización y aprendizaje contrasta con los recuerdos de infancia que el mismo Rozo deja entrever en el reportaje del Periódico mexicano *Estampa*. En dicho artículo el mismo *escultor indoamericano* relata la condición de miseria económica y cultural del lugar donde vivía en Bogotá que no le permitía ser parte de una condición letrada. El escultor recuerda que sus compañeros de infancia purgaban condenas en institutos penales pues la precariedad económica y la facilidad de una opción delictiva, para conseguir el sustento, fueron el denominador común de su infancia y adolescencia.

Sin ir a la escuela aprendió a leer con libros de cinco centavos de la “Biblioteca Apolo” que le regalaba a su padrino y se desempeñó como limpiabotas, cargador, y ayudante de peluquería. Sin embargo, fue su habilidad en el trabajo en albañilería para la obra de la Estación del Ferrocarril de la Sabana de Bogotá en 1917, el que le permitió el ascenso a oficial de cantera⁶ y la consecución de una plaza de estudio en la Escuela de Bellas Artes de Bogotá. Estudios que lograba financiar por una modesta pensión que le

daba el gobierno de cundimarca⁷.

Por otro lado, el biógrafo más persistente de Rómulo Rozo, el historiador de arte colombiano, Álvaro Medina, resalta también que el foco de creación *La Bachué* como la obra colombiana más importante de Rozó, se debió a su personalidad mestiza:

Rozo, es un mestizo de marcados rasgos indígenas, se sentía orgulloso de ser un descendiente de los antiguos pobladores de la región (los muisca) razón por la cual esculpió *La Bachué*, luego *Tequendama* y de último *Bochica*, deidades principales de la teogonía Muisca-chibcha. (Medina, *La Bachué*, 21)

Si es cierto que Rozo como escultor nacido en Chiquinquirá, zona del altiplano cundiboyacence colombiano, miembro de una humilde familia “indígena” haya tenido algún motivo cultural para su obra, no podríamos decir que haya recibido el conocimiento de tradiciones indígenas de manera directa pues la población del altiplano colombiano era mayoritariamente mestiza y no conservaba la lengua chibcha como tampoco tradiciones visuales que revelaran el panteón Muisca del cual haya sacado Rozo su modelo para realizar la escultura.

Está establecido que los *muisca no representaban figurativamente sus dioses*, según el poeta y cronista español Juan Castellanos, sus ritos estaban dirigidos “a las sierras, a peñascos, y a las plastas donde se hacen sus ofrendas” jamás ni nunca “a ídolos, hechura de sus manos”. A falta de objetos artísticos precolombinos que pudieran servirle de ejemplo o modelo, se induce un segunda hipótesis sobre el apoyo del escultor en los antecedentes literarios que leyó y se aventuró a Interpretar” (Medina, *La Bachué*, 22)

Por los datos biográficos de Álvaro Medina, se sabe que la escultura *Bachué* se hace en París en 1924 donde por supuesto Rozo tiene contacto con

las piezas sumerias del Louvre y otras del Museo del Hombre que caracterizaron su escultura. A pesar de ello, en 2008 el historiador Medina afirma que fue el libro del etno-historiador colombiano Miguel Triana *Civilización Chibcha* el que adoptó como referencia. Bajo una presunción de analogías afirma que *La Bachué* se inspiró en el Tunjo Muisca que representa *La maternidad* de la página 42 del libro. *La madre desnuda carga al niño en su brazo derecho y en el otro porta un bastón ligeramente curvo que remata en la figura de un ave*. La leyenda del libro, al pie de la figura, fue titulada: “representación en oro de la madre Bachué” por lo que el historiador del arte asume es este fue el modelo de Rozo y desmiente así mismo su propio argumento que el escultor no tuviera fuentes visuales para la creación de *La Bachué*.

Para Medina, la estructuración de la pieza además responde a la secuencia sintética de la Leyenda que hiciera el cronista español Fray Pedro Simón en *Noticias Historiales*:

La Bachué sacó consigo de la mano a un niño de entre las mismas aguas, de edad hasta tres años, y bajando juntos de la sierra a lo llano, donde está ahora el pueblo de Iguaque, hicieron una casa donde vivieron hasta que el muchacho tuvo edad para casarse con ella; porque luego que la tuvo, se casó, y el casamiento fue tan importante, y la mujer tan prolífica y fecunda, que en cada parto paría cuatro a seis hijos, con lo que se vino a llenar a tierra de gente, porque andaban ambos por muchas partes dejando hijos en todas, hasta que después de muchos años, estando la sierra llena de hombres y los dos ya viejos se volvieron al mismo pueblos... a la laguna y se despidió de ellos con singulares y llanotos de ambas partes, convirtiéndose ella y su marido en dos grandes culebras, se metieron por las aguas de la laguna y nunca más aparecieron por entonces si bien la Bachué

apareció muchas veces en otras partes” .(Simón, Fray Pedro. *Noticias Historiales 1961*, p 279-280)

La hipótesis de Medina insiste en el deseo riguroso del escultor de ser fiel al modelo escrito y a las interpretaciones de la leyenda como si el artista pretendiera hacer una escultura mimética donde la Tiara y la ornamentación del casco representarían los ofrendarios muisca hechos en cerámica llamados por los *españoles Gazofilacios*. Así, asume que el patrón constructivo del Tunjo muisca (orfebrería prehispánica) como placa de oro cercano a un triángulo isósceles que fue diseñado para ser colocado en el piso como ofrendario en la misma estructura que elige Roza para la escultura pues la base de la pieza, con las serpientes enrolladas que entorchan a *la Bachué* desde la cintura a los pies – terminando en punta cumplieran dicha función. En este mismo sistema de equivalencias, el remate del borde superior con renacuajos y 9 huevos también, serían extractados del libro *Civilización Chibcha* pues para Miguel Triana la “rana era el animal sagrado de los indios de los andes centrales de Colombia” (Medina, *La Bachué*, 25).

Si Roza siguió las indicaciones literarias de la leyenda según las crónicas de indias de Fray Pedro Simón, o si tuvo como fuente visual el libro de Miguel Triana estaríamos presenciando una práctica documental previa a la elaboración de modelos como lo hizo Diego Rivera con sus murales⁸ estaríamos de frente a la intencionalidad de un arte representacional oficial. Sin embargo, la pieza, ornamentada con una percepción simbolista, pareciera no haber sido elaborada por un conocimiento etnográfico de las tradiciones precolombinas colombianas pues no se esfuerza por estudiar las crónicas de indias y aun no podemos garantizar si recibe un resumen de la cultura Chibcha a través del libro *Civilización Chibcha* DE Miguel Triana – (elaborado en 1922) o si en su

*Caso, tuvo contacto con Triana en París*⁹

Lo que sí sabemos es que en París a Roza le interesa sintonizarse con el exotismo de las piezas precolombinas en Europa y los incipientes desarrollos de algunas vanguardias artísticas que las usaron como recurso estético¹⁰. Según las entrevistas que concede el mismo escultor en dicho periodo y que fueron publicadas en la prensa colombiana no le interesaba representar como fueron los indígenas sino que había inventado *La Bachué* como producto de su imaginación¹¹.

Esta afirmación del artista lo alejaría de una intención representacional del arte como la que relata Medina y sería radicalmente opuesta al arte mimético. *Inventar La Bachué* es un principio que apela a la autonomía del arte moderno. Incluso, para el momento que elabora la pieza (1924- 1925) aun no había sido contratado oficialmente por el Gobierno colombiano para decorar el pabellón de Sevilla (1928-1929) sino que la pieza había sido pensada como parte del mercado decorativo en París y estaba en manos de un coleccionista al que Roza se la pide prestada para usarla como fuente de agua en la Gran Feria de 1928.

Para el momento el reportero cultural Siegrid Askanasy en el *Pariser Deutsche Zeitung* describe la estancia en París del Artista:

Por fortuna, este rudo muchacho de las cumbres andinas está animado por una invencible aspiración hacia la independencia artística, que le preserva de la pérdida de individualidad. Inconscientemente, sin duda, siente con Goethe, que la “la mayor dicha de los hombres es la personalidad”. En la mayoría de sus obras aún en aquellas que demuestran una indisimulable influencia de su maestro y protector artístico, el célebre escultor Antonio Bourdelle, hay algo original que contrasta con el concepto plástico general y que hace pensar en la exposición

de las Artes precolombinas de América que en obtuvo en París un triunfo excepcional. Un movimiento inesperado de la cabeza de una de estaturas, que no se conforma con el ritmo general de las líneas del cuerpo modelado según los modernos conceptos plásticos, la cara, o mejor dicho “la máscara” de una Diosa de la Luz, que sintetiza las facciones reales en vez de reproducirlas en su realidad, y una prodigiosa suntuosidad ornamental ligán su arte a una tradición artística completamente extraña al arte europeo.¹²

Rozo obtuvo la medalla de Plata en la Exposición de artes modernas decorativas y para entonces, comenzaba a ser reconocido como parte de este mercado. La *invención* de la Diosa muisca merecía entonces ser destacada como una obra genuina que combinaba *ornamentación sumeria, egipcia* y la marca de otras piezas que pudiera haber sido en las colecciones del Louvre o en el Museo del Hombre completando a sí el sentido antropológico universal de una deidad. Rozo crea una diosa que no se suscribe al patrón de las iconografías de “maternidad” – como también insiste Medina- sino que imagina un modelo exótico más cercano a una *divinidad cósmica*¹³ siendo el modelo más exitoso de todas las representaciones de la deidad muisca¹⁴.

La articulación de un discurso de “lo autóctono” después de *la Bachué* (1924) en Colombia.

Reconocer los intentos de escenificación de lo étnico y la construcción de un discurso sobre lo autóctono que tuvo lugar durante las primeras décadas del siglo XX en Colombia pasa por reconocer las preocupaciones del periodo estudiado en América Latina. Para este momento existe un entusiasta “foco poético” en torno a construir definiciones culturales

para la Nación. Paralelamente al desarrollo de la primera guerra mundial en Europa en América Latina existe un renovado espíritu autoctonista que funciona como una “fuerza mítica” para proclamar el futuro de la civilización americana.

Este palpito cultural del que habla Richard Morse en su ensayo *The Multiverse of Latin America Identity* (1920-1970) involucró a intelectuales, científicos y artistas en la intención de construir “nuestra América” como lo expresará Carlos Mariátegui pocos años después de vivir en Italia (1919-1923). Este empeño que llamaría Morse el “espíritu de latinidad” le hizo decir a Vasconcelos públicamente “*A través de mi raza hablará el espíritu*” en la Universidad Nacional de México, a Ricardo Güiraldes construir el caso nostálgico del gauchismo en Argentina con su novela *Don Segundo de Sombra*, y a Diego Rivera, Orozco y Siqueiros desarrollar una agenda plástica que asumió el liderazgo cultural en América latina; Así mismo, permitió la creación de nuevos espacios estéticos como la *Semana del Arte* en Sao Pablo (Febrero de 1922) (Morse 13-45).

El punto en común de todos estos desarrollos fue la inmensa actividad desde diferentes áreas, la filosofía, la literatura, la etnografía, el arte, la psicología que buscaron solidificar las bases de especulación alrededor de las identidades culturales (Morse, 16).

Durante las primeras décadas del siglo XX, las ciudades en América Latina estuvieron “arrojadas al futuro”, conectadas a través de prensa y algunas, con menor o mayor grado tuvieron contacto con desarrollos de la vanguardia europea específicamente con desarrollos técnicos de *shock* de los movimientos modernistas como la fragmentación, la yuxtaposición, el absurdo y el montaje. El modernismo entonces, intentó técnicas de instrumentalización de las imágenes y la modernización permitió la vehiculización de las técnicas al servicio de nuevas formulaciones de

Modernidad. Estos contactos generan una actitud crítica sobre el significado y la racionalidad del orden cultural (Ref Holston, James. *The Myth of the concrete*, 1989) que también permitirían la entrada y asimilación de figuras culturales diferentes.

Como rasgos generales del proceso de modernización cultural colombiana entre 1924-1934 podemos destacar : 1) En la industria cultural aumentan los periódicos y el ejercicio de la prosa política y cultural. 2) La preponderancia que adquieren ciudades distintas a Bogotá como Medellín, Manizales, Bucaramanga, Barranquilla que funcionan casi de manera independiente a la capital dando cabida a la difusión de literatura internacional¹⁵ 3) La aparición de una incipiente pero significativa industria cinematográfica (Cali, Medellín, Ibagué, Manizales) que producía películas basadas en novelas y cuentos colombianos. 4) El esfuerzo por garantizar la difusión y circulación cultural a través de rutas postales por vía férrea, terrestre o fluvial. 5) El realce de los Andes Colombianos y sus habitantes precolombinos, **los Muiscas-chibchas** como etnia monumentalizable del pasado cultural de la nación¹⁶.

Colombia además, había recibido veinticinco millones de dólares por parte de Estados Unidos como indemnización por la pérdida de Panamá. Estos se destinaron para mejorar las vías ferroviarias y la dotación de servicios públicos a las ciudades y permitieron la movilidad de artistas en formación a Europa –entre ellos Rozo- pues disponía de los recursos para enviarlos. Se organizó el Sistema Bancario y Fiscal con la Misión kemmerer de Princeton que concluyó con la creación de una banca central nacional: el Banco de la República. Así mismo, se intensificó la producción industrial con indicadores que demuestran que aumentó 16 veces el número de industrias nacionales pues si bien eran doce fábricas en 1900 para 1928 eran doscientas. Mejoraron las relaciones entre centros agrícolas y

puertos y que se contaba con pequeño hidroaviones por el río Magdalena¹⁷ y el primer Raid Aéreo a Cartagena¹⁸.

Lo que me ha permitido observar estas características, en clave cultural, son algunos fenómenos importantes en la estructuración del campo literario colombiano como la popularización de los textos canónicos: la *novela y el cuento* se articularon en medios populares como el folletín, la crónica, el cine nacional y la fotonovela, incluso las novelas comenzaron a incluir lenguaje idiosincrático.

La circulación de los textos canónicos de la novela lírica del Siglo XIX pasó a nuevos formatos masivos. La novela fundacional *María* se difundió en formato cinematográfico, postal y en una forma particular de fotonovela. La circulación de imágenes fuera de la cultura letrada permitió el acceso extensivo del canon e incluso, la transformación de estas figuras líricas en figuras nacionalistas. Como lo afirma Sarah de Mojica en su estudio del periodo “*María* en el cine se convierte en un romance nacional que despliega la iconografía cristiana con la bandera colombiana para convertirla en la novia arquetípica de los medios de comunicación de masa”.

Algunos de los cambios que ocurrieron en el terreno literario como la diseminación de la *lírica poética* en un lenguaje más masivo como el de la *novela* se pueden evidenciar en el campo de las artes plásticas donde ocurre un fenómeno similar. La historiadora del arte Ivonne Pini en su libro *En busca de lo propio*. Resalta que la práctica periodística, que dada conocer los desarrollos de las vanguardias europeas, junto a las producciones de México, Perú y La Habana imponía el desplazamiento del *arte sentimental romántico* hacia la encarnación de la inteligencia en la geometría que caracterizaba a los artistas gráficos y caricaturistas que participaron de la labor periodística.

Para el momento que se realiza la escultura Bachué de Rómulo Rozo (1924-1925), tiene lugar la

publicación de la novela *La Vorágine* de José Eustacio Rivera, que abrió el campo cultural colombiano hacia preocupaciones americanistas. Esta novela se ocupa de la explotación de los indios y colonos en las caucherías e inserta en la geografía imaginada nacional el trapecio amazónico y la región de los llanos orientales. Aunque fue considerada por algunos críticos colombianos como un “halo rojo de crimen y sangre de lectores de folletín” y reducida al estatuto de literatura popular y género menor, tuvo una recepción internacional exitosa. Desde Francia el traductor de José Estasio Rivera, George Pillement y desde otros países de Latinoamérica figuras como Horacio Quiroga le conceden el título de “novela épica de la literatura americana” (Mojica, 37).

La aparición de la novela de la selva marcó un hito fundamental en América Latina pues nace “como producto del anhelo americanista del siglo XIX que buscaba crear una literatura autóctona y nada podía ser más autóctono que las selvas inexploradas de América, en particular aquellas de la cuenca amazónica” así lo presenta la historiografía de la literatura colombiana Lidia León de Hazera¹⁹. y lo confirma el hecho que fue a partir de esta novela que se transforma la forma narrativa nacional de la lírica poética a la narrativa novelesca con nuevos personajes, y nuevos territorios.

Así mismo, la pintura colombiana, que estuvo reservada para el circuito de académicos del Círculo de Bellas Artes creado en 1920²⁰, un bastión de pragmatismo pictórico en Bogotá y que dio la espalda al arte moderno, comienza a ser reinterpretada desde Medellín por una generación de Jóvenes Artistas. Será un Joven ingeniero y arquitecto Pedro Nel Gómez, autodidacta en la pintura, el encargado de resquebrajar los moldes del desnudo académico. Un desnudo que disuelve las proporciones en agua tinta y lo atomiza. Este antioqueño reinventa la anatomía de los cuerpos con dos acuarelas de veinte desnudos femeninos tituladas *Las Amazonas* y *La Amazoqui*.

Ambas presentan la inquietud de una pintura mural que no se resuelve, como en México, con volúmenes portentosos o anatomías colosales sino a través de la multiplicidad. Ambas pinturas en su momento ratifican la insistencia en lo autóctono del territorio que inaugura *la Vorágine* en Colombia.

La creación del movimiento cultural creativo

Los Bachués

La tesis acerca que la publicación de *La Vorágine* 1924 abre el campo cultural para configurar un discurso de lo autóctono en Colombia, no resulta para nada ingenua cuando se admite que el éxito continental de *la Vorágine* sirvió de argumento para la creación del movimiento cultural creativo en Colombia de corte “indigenista” llamado *los Bachués*. Este movimiento, que adopta como icono el nombre de la escultura *Bachué, diosa generatrix de los indios muisca* estuvo conformado por intelectuales cuya mayoría había nacido en el altiplano cundiboyacence, la región habitada por los indios muisca (chibchas) antes de la conquista española y la misma donde nació Rómulo Rozo.

En el centro de esta agrupación se utilizaba como enunciado un “antes de Rivera y un después Rivera” es decir, un corte cultural después de *La Vorágine* en 1924. El “antes y el después” que se debatía en Colombia a través de *la Vorágine* representó el inicio de un debate cultural donde se estaban definiendo los términos para abordar las identidades nacionales y la articulación discursiva que habría de establecerse para describir el componente étnico de la nación. Esta discusión, “antes de Rivera” se refería a la Conferencia titulada “La melancolía de la raza indígena” de Armando Solano y el “después de Rivera” remitía a la oposición que hizo el poeta Darío Samper a esta conferencia. El enunciado de esta nueva genealogía lo había hecho el mismo Darío

Samper con la finalidad de conformar un grupo juvenil que se llamaría *los Bachués*. Este grupo extracto el nombre de la escultura realizada por Rómulo Rozo gracias a la popularidad que este comenzaba a adquirir después de ser nombrado director artístico de la construcción y decoración del pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla 1928, donde fue galardonado con medalla de oro.

Armando Solano quien fuera militante de las filas del partido liberal elegido en varias ocasiones en el congreso de la República, propuso por primera vez en esta conferencia *La melancolía indígena*²¹, la creación de un Movimiento cultural que tuviera al indígena como centro.

Examinando los factores históricos y étnicos que constituyen nuestra agrupación, encontraremos la verdadera consigna para el movimiento nacionalista. (Solano, Prosas 53)

Las afirmaciones de Solano animaron al poeta Darío Samper a dirigir una carta pública a Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela²² para vincularse con la idea de un arte autóctono, de artistas propios, aclamando al escultor chiquiniquinero (Rómulo Rozo) como el escultor que había “comprendido la realidad de este gran anhelo”. Darío Samper, aprovecha este eufórico entusiasmo sobre la figura de Rozo que presenta *el Semanario Universidad* para invitar a la Juventud a escuchar lo que denominó el “gran mensaje americanista que lanzaba los muchachos de Ulises en México y los argentinos de Martín Fierro” (Medina, 49).

En la discusión de un “antes y un después de José Eustacio Rivera” queda claro que a Darío Samper le interesaba más *La vorágine* como artefacto cultural consagrado internacionalmente que por el contenido de denuncia social de la novela. Esto lo demostraba siendo enfático frente a Solano pues no

le interesaba hablar de *Melancolía* ni del problema social del campesinado. La novela servía de base para aglutinar los intereses de una nueva generación que confiaba que los nuevos repertorios narrativos e iconográficos que esta novela abriría sería la puerta para articulaciones novedosas en la cultura.

Este grupo se aglutina además de manera vanguardista a través del Manifiesto “Monografía del Bachué” publicado el 15 de Junio de 1930 en el Suplemento cultural del periódico nacional EL TIEMPO:

Hemos oído la llamada de la tierra y trepados sobre el anillo de *nuestro meridano*, pregonamos su excelencia. Llevamos la sinceridad ceñida como una túnica. No queremos que nuestra generación agonice como las precedentes, describiendo una parábola del fastidio al tedio en lenta trayectoria de bostezos. Deseamos hallar la virginidad de una ruta, libre del imperio de la costumbre, esa fruta sazónada e hidrópica de miel (...) Desplegamos pasado como un abanico de palmera, ante la boca del señor Burgués. (Grupo de escritores y escultores: Darío Samper, Darío Achury Valenzuela, Rafael Azula Barrera, Tulio González, Juan Pablo Varela y la escultura Hena Rodríguez)

Como lo afirma Álvaro Medina en *el Arte colombiano de los años veinte y treinta*, *los Bachués* insistían en el pasado pero sin nostalgias señoriales, sin oposición a la cultura extranjera pues “eso sería una estupidez Montaraz” como lo afirmaba Tulio González en el mismo manifiesto²³. Igualmente en la aclaración sobre el Significado Social y político de su nacionalismo este grupo hizo la salvedad “*los Bachués* no predicamos el retorno al indio, no queremos halagar fáciles sensibilidades con el descubrimiento de una indigente cultura indígena (...) ni por ningún

motivo seremos los chovinistas gárrulos que sueñen con patrias minúsculas y misérrimas”.

El discurso se compuso por supuesto de oposiciones al provincialismo como las de Tulio González quien buscaba “un nacionalismo trascendente, amplio, ancho y abierto a todos los vientos de renovación” (P 9).

A este carácter paradójicamente nacional-cosmopolita se le sumo la voz programática de un pensamiento mestizo materializada en la siguiente afirmación de Rafael Azula Barrera:

Nuestra pretensión se dirige a una perfecta nacionalización de una cultura adquirida²⁴

Tulio González y Rafael Azula Barrera aceptaron la propuesta de Darío Samper de unirse al grupo de *los Bachnés* a través del manifiesto. Por otro lado, durante el mismo año de publicación de la *Vorágine*, 1924, Darío Achury Valenzuela, otro miembro del grupo, resalta el horizonte mental del movimiento con la consigna: “Hay que Colombianizar a Colombia”²⁵.

Pese a considerar que “lo que indígena solo podía ser un bello motivo romántico para la prosa de Armando Solano”, lo indígena les servía como significativo para proponer mirar el pasado y tomar de él “todo aquello que pudiera servir para edificar la actualidad” incluso se usaron metáforas de *diseño de jardines*. Como escribiría Rafael Azula Barrera a Darío Samper “se trataba de combinar, con trabajo de jardinero experto, las más ricas esencias dentro del vaso íntimo del espíritu”. Confeccionar el pasado, podar y hacer el jardín de la Nación más conveniente.

Lo interesante de este movimiento cultural moderno es que apelaran a una tradición específica como la Muisca-chibcha. No solo esto era notorio con la adopción de la escultura Bachué 1924 sino con las presentaciones sucesivas de la obra de Rómulo Rozo a través del *Semanario Universidad*.

Otras esculturas como “Tequendama y Bochica” que insistían en resaltar la mitología muisca realizada por el escultor en 1927 se presentaban en el Seminario durante 1928 y 1929 como muestras de “*empeños americanistas, cosmopolitas y nacionalistas de un arte renovador en Colombia*”. *Tequendama* hacía alusión a una leyenda relacionada con el Agua del salto del suroccidente de la capital colombiana donde el río Bogotá cae desde el altiplano hacia el río Magdalena. La figura de Bochica, definida en las crónicas españolas como predicador moral y civilizador de los muisca.

Ambas figuras fueron resueltas por Rómulo Rozo de manera Geométrica, adoptando el vigor escultórico que había propuesto David Alfaro Siqueiros de hacer figuras con “proximidad climatológica”²⁶ similares a las Mayas, Aztecas e Incas como fórmula que actualizaría a los pintores y escultores de la nueva generación americana” (Medina, 30 Rozo). *Tequendama* será un bloque con la cabeza cuya barba representa el líquido que se desliza por el precipicio de la montaña andina y *Bochica* se asemejaría a un Chamán estilizado “volando de los orfebres de la cultura Tolima en Colombia” (Medina, 33).

La mayoría de los miembros del grupo habían comenzado a tener una consagración importante en el entorno cultural colombiano como nueva generación en el terreno literario pues se habían aglutinado anteriormente como miembros del grupo de *los Nuevos*. Los “nuevos” habían defendido la modernización y la planificación para la búsqueda de un futuro basado en la tecnificación, de acuerdo con los nuevos tiempos.

Somos los representantes de una nueva concepción de patria con nuevas inquietudes espirituales, enfrentados a los acontecimientos emanados por la conflagración europea que modifico totalmente los valores tradicionales,

somos parte de las nuevas relaciones con los saxo-americanos y de las consecuencias económicas del pacto colombo-yanky de 1914, todo cuanto se encuentra es nuevo, somos parte de una generación que invirtió su tiempo en las aulas y en los gabinetes no como nuestros mayores que lo gastaron en contiendas civiles”²⁷. (Hernando de la Calle. Semanario *Universidad* No. 86. Junio 16 de 1928)

El uso de otros medios técnicos también fue un acierto en la conformación del grupo porque fueron estos los que se encargaron de popularizar la imagen del mejor indio emplumado que reconoce la historia Nacional.

José Posada otro ilustrador de revista *Universidad*, quien se había encargado de los retratos públicos del poeta Rafael Maya y del escultor español Ramón Barba, en 1928, propone un aviso para los cigarrillos piel roja que se difundió nacionalmente con el trazo de “la monumentabilidad del Art deco.”²⁸ Y que hoy se mantiene vigente como imagen publicitaria de la marca de cigarrillos nacional PIEL ROJA.

No sabemos si esta imagen completa un círculo en la representación de los indios *Muisca* porque al contrario adopta el nombre de los indios precolombino que habitaron en la periferia del territorio muisca los panches descritos en las crónicas españolas, como los “piel rojas” *pero* iconográficamente respondió la imagen internacionalizada de indio emplumado hecha por las tabacaleras norteamericanas que ha sido la imagen más persistente de lo indígena en Colombia.

Notas

1 De la palabra *Investigium* que significa en *pos de la huella*. La permanencia de Investigación en Mérida hace parte del proyecto “La cultura como escenario de Identidades culturales: iconos, colecciones y cánones 1880-1945” Tesis doctoral en Ciencias de la Cultura en la Freie Universität Berlin de miras a la celebración del Bicentenario de la Independencia en Colombia 2010.

2 Padilla, Christian “Tequila y Aguardiente”. *El llamado de la tierra, Ecos de México en el Arte Colombiano*. Bogotá: Mundo Editores, 2008.

3 Define en este contacto una *influencia crucial en su obra por legar las preocupaciones propias de talla pero además las del hombre mestizo* (Padilla, 13).

4 La Bachué se presentó únicamente a través de una foto en el *Suplemento Literario Ilustrado del periódico nacional El Espectador durante 1926*, tampoco hizo parte de la exhibición auspiciada por el Museo de Arte Moderno en Bogotá (1999) con *motivo al centenario del escultor*. Solo fue exhibida en Colombia hasta la fecha en la que la *Galería Mundo* realiza su exhibición en 2008.

5 Entrevista con el Historiador del Arte Álvaro Medina (Noviembre 2008) quien tuvo cercanía con el proyecto de Carlos Salas, director de la Galería Mundo y quien durante el 2008 fue el que concedió entrevistas a los Diarios nacionales EL Tiempo, El Espectador y revistas como *Semana* además de realizar reportajes como “El regreso de la Bachué de Rozó” (El Espectador, Domingo 13 de Julio, 2008) para narrar cómo fue la travesía que desde 1980 había iniciado para dar con esta importante pues que inaugura el movimiento escultórico moderno de mayor envergadura en Colombia. Medina Álvaro. *El arte colombiano de los Años Veinte y Treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995.

6 *Certificación* de los Ingenieros Residentes de obra, Luis Reyes y Julio Martínez de la obra de la Estación del Ferrocarril de la Sabana. Documento firmado igualmente por el maestro de Obra Eliseo Lizarralda en Julio 5 de 1917.

7 Urrutia, Doble Diego. *Carta* dirigida al poeta centenarista, traductor y periodista cultural colombiano Eduardo Castillo quien la publica en la *Revista Cromos*, Bogotá,

1920. En la carta el Embajador de Chile en Colombia, quien había conocido al Joven Rozo, de 16 años, en su segundo año de Estudios en la escuela de Bellas Artes, le formula la idea de reconocer el talento de este joven principiante para que sea enviado a Europa a estudiar pues destaca que el trabajo del busto que le había encargado a Rozo demuestra “el carácter, la expresión y el movimiento estable que podría dar a Colombia un escultor de nombre”.

8 Dentro de los libros de la biblioteca Rivera, actualmente en catalogación, se exhiben algunos que recopilaba para la elaboración de sus murales como *Arqueología Teotihuacana*, Enciclopedia de 3 tomos sobre *Arqueología Agustiniense*, sobre *Cultura Purapeche, Mixteco-Zapoteca, Totonaca* así como las memorias del Instituto Indigenista con estudios etnográficos. (Visita Casa Azul y consulta en el Museo Diego Rivera Anahuacalli el 5 de Febrero de 2009).

9 Conocemos una referencia de catalogación del Libro de Miguel Triana muy tardía en el Museo del Hombre de París que data de 1929? Pero no conocemos si en el periodo de estancia de Rozo en París tuviera acceso al Libro pues generalmente estaba en colecciones privadas. Permanencia de Investigación *Musée du quai Branly*. (París, Abril 2008).

10 El especialista en arte precolombino y director de la subasta que se realiza en Francia con motivo a la inauguración del Museo de Artes Primitivas del *Quai Branly de París (2006)*, Jacques Blazy, resaltó la importancia que tiene París en el comercio de arte precolombino desde las primeras décadas del Siglo XX: “Gracias a André Breton vio en las esculturas, en particular de México, Perú y de Colombia, formas muy originales, que él hizo entrar en su panteón estético personal, entonces muy seguido se asocia el arte precolombino con el arte negro y de Oceanía”.

11 Barbagelatta, H.D. “Rómulo Rozo y su última exposición” *Revista Cromos* (2 de Mayo) 1931 p.

12 Instituto Colombiano de cultura. Rómulo Rozo (1899-1964) Esculturas. Catálogo (600-VIII-75 Imp.Nac.-35202) Sala de exposiciones “Gregorio Vásquez” de la Biblioteca Nacional de Bogotá. Agosto 5 de 1975.

13 Agradezco a las conversaciones con la antropóloga Leticia Rozo, hija del escultor frente a una foto mural en la que aparece Rozo esculpiendo *Bachué que está en su sala* las que me permitieron reconocer la pieza en el sentido antropológico de

una deidad cósmica.

14 En Colombia existen otras piezas de *BACHUÉ* que responden a figuras de maternidad de una mujer cobriza (mestiza) que da pecho a su hijo como la de su compañero Luis Alberto Acuna y otras que “son demasiado terrenales como para ser Diosas” (Leticia Rozo, *Conversaciones*.2009).

15 La difusión en primicia de la novela norteamericana y la novela moderna inglesa se hace en Barranquilla a través de la revista *Voces* y los primeros poemas vanguardistas en la revista *Pánida* en Medellín antes que en Bogotá

16 Sobre este territorio, los mapas comerciales del momento así como las cartas geográficas se encargaban de señalar la Zona andina chibcha como el “centro más prospero para economía del País”, no solo se le asociaba con una zona carbonífera, de esmeraldas sino que, la sabana de Bogotá y sus ramificaciones se presentaban como áreas de posible explotación petrolífera.

17 *Revista Cromos* 289 (14 de Enero) 1922 p 8.

18 *Revista Cromos* 278 (12 de Marzo) 1920 p 8.

19 Lydia León de Hacerá. La novela de la selva hispanoamericana. Nacimiento y desarrollo y transformación. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1971.

20 El círculo de Bellas Artes estuvo compuesto por Alumnos de la Escuela de Bellas Artes fundada en 1886 por Alberto Urdaneta y fue creado en 1920. Entre ellos se encuentran Roberto Pizano, Rafael Tavera, Colorario Leulo Miguel Díaz quienes consideraron el Arte moderno como fuera del Arte “Estéticamente detestable” y una especie de aberración artística” según sus opiniones respectivas. En Ivonne Pini *En busca de lo Propio* (2001) y Álvaro Medina *El Arte Colombiano en los años veinte y treinta (1995)*

21 Solano Armando, *Sus Mejores Prosas*, Colección Samper y Ortega de Literatura colombiana, 1935.

22 Carta publicada en el Seminario Universidad No. 133 el 11 de Mayo de 1929

23 González Tulio “Significado Social y político de nuestro nacionalismo” en Monografía del Bachué.

24 Azula Barrera, Rafael “Textos del Bachué” en Monografía del Bachué p.10. El tiempo, 15 de Junio de 1930.

25 Achury Valenzuela, Darío. “Margarino Fugaz, La aparición de los Bachués” El Gráfico, 983 (14 de Julio) 1930

26 El concepto lo formula David Alfaro Siqueiros en Tres llamamientos de orientación actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana” (Barcelona 1921) en Álvaro Medina. Rómulo Rozo, El Arte de su tiempo en América Latina”.

27 Fue así como se identificaron “los nuevos” en la conferencia dictada por Hernando de la Calle que se realizó en el teatro de Manizales de la capital de Caldas en mayo de 1928. Dicha conferencia se tituló La generación de los Nuevos y estuvo dedicada a las “gentiles damas del cuadro de honor de la sociedad de mejoras publicas” (Hernando de la Calle. Universidad No.86. Junio 16 de 1928)

28 Medellín: Editorial Félix de Bedout e Hijos 1932