

LA EVA INDIA

El mestizaje de lenguajes en “La Bachué” de Rómulo Rozo

Ana María Mustafá Sanín

Universidad de los Andes, 2013

INDICE

1. Introducción

1.1 Planteamiento del problema

1.2 Objetivos

1.3 Estado del arte

2. Modernidad e identidad en América Latina

2.1 Nacionalismo y americanismo: influencias en Colombia.

3. Rómulo Rozo: contexto sociocultural y obra

3.1 El traslado de Rozo a Europa en 1922 y la creación de “La Bachué”: un encuentro con el apogeo de los museos de etnografía y el discurso nacionalista en Colombia.

3.2 La ornamentación del pabellón de Colombia en la feria iberoamericana de Sevilla de 1929: la extensión del imaginario muisca de Rozo.

4. Conclusión

4.1 “La Bachué” vista desde hoy.

5. Agradecimientos

6. Bibliografía

1. Introducción

1.1 Planteamiento del problema

En 1925 Rómulo Rozo esculpe en su taller de París “La Bachué, diosa generatriz chibcha”, (figura 1) escultura en piedra de Praga de 1,20 metros cuyo nombre y tema se refiere al mito fundacional de la comunidad prehispánica muisca; el mito narra la historia de una mujer que emerge la laguna de Iguaque con un niño pequeño, cuando éste tiene la edad suficiente, se casan y juntos comienzan a poblar la tierra; luego de haber dejado suficientes descendientes regresan a la laguna convirtiéndose en serpientes.

Esta referencia es conocida en Colombia por el relato de Fray Pedro Simón, ya que los muisca no dejaron registro ni visual ni escrito sobre su diosa-. Ante esta ausencia de imagen de la Bachué y el conocimiento del mito narrado por un padre católico español cuya misión era catequizar a la comunidad indígena, ya hay un nivel interpretativo bajo el que Rozo entiende el mito y a la vez lo aleja posiblemente del sentido original de este. Además, en el plano visual queda un espacio libre para darle forma a su propio entendimiento del mismo.

Esta escultura indigenista no sólo señala la idea de reivindicación del mestizaje latinoamericano, tema que durante las primeras décadas del S.XX se está trabajando ampliamente en distintos países de Latinoamérica como herramienta base para construir un lenguaje moderno propio alejado del academicismo europeo, sino que en ella convergen un

amplio mestizaje de lenguajes plásticos.

Según el diccionario de la RAE, el término mestizaje tiene tres acepciones: 1. cruzamiento de razas diferentes. 2. Conjunto de individuos que resultan de este cruzamiento. 3. Mezcla de culturas distintas que dan origen a una nueva.

Basándose en estos significados es posible entender que en el hecho de señalar un mito prehispánico desde el siglo XX no hay sólo un gesto de recuperar lo indígena sino que seforja la posibilidad de que el choque de temporalidades, el acceso a discursos externos al propio, y una perspectiva personal, resulten en dar origen a algo nuevo.

Me interesa entonces revisar las influencias que exceden el contexto específico de Colombia en la obra de Rozo, ver que el mestizaje se da también en la posibilidad de enfrentarse con imágenes de países asiáticos y africanos desde un discurso europeo postcolonialista -en especial en los museos con colecciones de piezas etnográficas como el museo de Trocadero, el museo Guimet, y el museo de Louvre de París- y cómo este contexto específico incide visualmente en “La Bachué”.

Más que probar en términos de comparación formal entre obras que en “La Bachué” existe una influencia de las figuras asiáticas a las que tenía acceso Rozo mientras vivía en París, me quiero enfocar en lo que esta posibilidad aporta a la lectura de “La Bachué” ya que dicha escultura ha sido estudiada bajo la perspectiva de la construcción de la modernidad en

Colombia y estos elementos resultan ajenos a ese enfoque.

1.2 Objetivos

Objetivos generales: Una aproximación crítica a la lectura que se le dio a “La Bachué” dentro del marco de la modernidad en Colombia, centrado en los elementos que exceden este contexto específico.

Objetivos específicos: Un análisis de la escultura “La Bachué” enfocada en el mestizaje de culturas que convergen en ella de manera visual: desde el furor latinoamericano del indigenismo, hasta el interés de Rozo por la cultura muisca pasando por su posible acercamiento a piezas etnográficas no europeas.

1.3 Estado del arte

En “Rómulo Rozo escultor indoamericano” Rómulo Rozo Krauss, hijo del escultor, compila cartas, documentos, artículos e imágenes referentes a su padre; entre las cuales está una nota escrita por Anatoiné Zary para la “revue internationale” en la que el autor afirma que las obras de Rozo hacen pensar en la relación entre las antiguas civilizaciones egipcia, asiática y mediterránea con el arte antiguo de las mecatas de los Andes, enfatizando en que gracias a sus creaciones el hombre podrá ver elementos de dichas civilizaciones destruidas.

En el mismo libro, Gabriel Fernández Ledesma escribe desde México el 22 de agosto de 1932 que la obra plástica de Rozo reúne fragmentos de todo el mundo, y menciona

específicamente Egipto, India, China y Persia. Todo esto lo argumenta muy brevemente diciendo que Rozo era un visitante empedernido de museos. También se encuentra en esta compilación una nota de José de la Serna hecha para “Novedades” el 21 de Enero de 1966 en la que dice que en “La Bachué” se ve un ejemplo del arte oriental al tener una simbología decorativa indostánica e indonesia.

En “La afirmación de los que surgen” Darío Samper le escribe una carta a sus amigos Rafael Azula Barrera y Darío Achury Valenzuela, en la que en un pie de página explica que tan sólo el arquitecto Pablo de la Cruz y Rómulo Rozo crean sin copiar, recalando que a pesar de que Rozo tiene influencias hindúes, es capaz de revivir motivos aborígenes colombianos.

En “El arte colombiano de los 20 y 30” Álvaro Medina habla de que en la carrera de Rozo hay una etapa orientalista que comienza en París y reaparece en los últimos monumentos que hace en México, explica esta etapa diciendo que hay una elección consciente por las muestras de piezas asiáticas del museo del Louvre.

En “La Bachué de Rómulo Rozo un ícono de arte moderno colombiano” editado por Christian Padilla, se compilan distintos ensayos que hablan sobre “La Bachué” en torno a distintos ejes. Ricardo Arcos-Palma, titula su artículo “La Bachué: una diosa chibcha en el apogeo del nacioanlismo” en el cual hace una relación entre la pintura “La encantadora de

serpientes” de Henri Rousseau de 1907 que alude tanto a la Gorgona de la mitología Griega como a la Eva del cristianismo; esta idea la apoya hablando de cómo George Didi-Huberman explica en su texto “El tiempo” que el pasado siempre vuelve surgir en el presente de forma sincrética. Esta observación es diferente a las mencionadas anteriormente ya que no hay una mirada directa a piezas originales sino una mirada a una pintura que en sí ya es una interpretación sincrética de dos culturas.

En su artículo “*La Bachué*, precursora de la tradición científica en arqueología y antropología colombianas” Clara Isabel Botero encuentra una similitud formal entre “La Bachué” y el sarcófago de la Dama Tanethep, del siglo IV a.C que ella misma vio en una exposición en el museo del Louvre llamada *Las puertas del cielo (visiones del mundo en el Egipto antiguo)* y que relaciona con una nota publicada en la revista “Universidad” dónde Rozo habla de que era muy aficionado a los monumentos y esculturas egipcias.

Si bien se ha observado una influencia de figuras alejadas de la tradición europea y prehispánica en la obra de Rozo desde su llegada a París, la mayoría de las veces sólo se menciona de manera general, sin volverlo el objeto de estudio; entonces partiendo de que ha habido una lectura muy fiel al discurso de la modernidad en Colombia se pretende complementarla enfatizando en la elección de Rozo de mirar figuras que exceden el contexto colombiano y precolombino para crear justamente una pieza basada en la tradición muisca. Al no tener certeza de cuales figuras vio Rozo, y para pasar de la mera observación

casi intuitiva de relacionar “La Bachué” con piezas antiguas de Asia, pretendo revisar en qué medida una lectura enfocada en las influencias externas al discurso de la modernidad latinoamericana pueden brindar un nuevo entendimiento de “La Bachué.”



Rozo, Rómulo. “La Bachué” 1925. *Rómulo Rozo escultor indoamericano*, 69. México: Ediciones Universidades de Latinoamérica, 1974

2. Modernidad e identidad en América Latina

2.1 Nacionalismo y americanismo: influencias en Colombia.

*La caja de mi laúd
La fabriqué en una tarde
Con astillas arrancadas
Al ataúd de mi padre*

*Las cuerdas de mi laúd
Como lo dicen sus sonos
Son fibras deshilachadas
Del corazón de los hombres¹*

Se puede afirmar que los estudiosos de la modernidad en América Latina concuerdan en que este proceso no se puede separar del término “identidad”, porque si bien uno de los episodios que antecedió a los distintos movimientos latinoamericanos fue el conocimiento de los manifiestos de las vanguardias europeas, hubo –como desde el periodo colonial- un proceso de apropiación que se basó, aunque con distintas vertientes- en hallar un lenguaje “propio” en las artes plásticas.

Jorge Schwartz plantea en “Las vanguardias Latinoamericanas” que la reseña y traducción del primer manifiesto futurista de Marinetti, hecho por Rubén Darío en el periódico “La Nación” de Buenos Aires, se puede tomar como la primer presencia de las vanguardias en América Latina.

Considero que esta observación es esencial para entender la relación de las vanguardias con

¹ Segmento del poema “Mi laúd” de Diego Dublé Urrutia. consultado en línea en: <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3357.html> el 30 de Octubre de 2013

Europa, la cual se basaba en un alejamiento por parte de los países latinoamericanos de las tradiciones imperantes europeas, pero a la vez se guardaba concordancia con el pensamiento de vanguardia que se estaba forjando allá, por lo tanto se puede hablar de una relación con dos temporalidades: la imperialista y la contemporánea. Si se parte de esta premisa será más fácil entender la producción de obras de latinoamericanos en Europa como “hijas” de ambas modernidades.

“La Bachué” ha sido postulada por Álvaro Medina como la primera obra de arte moderno en Colombia, esta afirmación responde a distintos discursos al rededor del nacionalismo y el americanismo ya comenzados a trabajar para ese entonces (1926) por diferentes intelectuales y artistas en Latinoamérica que reflexionaban alrededor de elementos relacionados con la noción de identidad más congruente con la historia de cada país; Vicente Huidobro en Chile, José Mariategui en Perú, Mario de Andrade en Brasil, José Vasconcelos en México entre otros, impulsaban trabajar a través de publicaciones y obras, elementos referentes a la identidad como la lengua, el mestizaje, la tradición precolonial, las negritudes: todo lo que significara una oposición cultural a Europa.

Rozo parte de Colombia en 1922 y sin tenerlo planeado, nunca vuelve. En el momento en el que esculpe “La Bachué” en París, Colombia está pasando por una tímida transición en el ámbito artístico en el que si bien no se ha manifestado ningún cambio determinante, se siente una necesidad de ruptura con la academia europea que tiene como eje encontrar una

forma o lenguaje identitario colombiano, tal como va ocurriendo en otros países latinoamericanos. Si bien había una unidad en la pretensión de encontrar aquella imagen identitaria, se despertaron debates ante cual debería ser la naturaleza de esta. Tales debates tuvieron cabida en la prensa cultural nacional, especialmente en la revista “Universidad.”

En las discusiones publicadas en “Universidad” se ve que el arte comienza a ser una herramienta política en tanto que hay quienes arguyen que el indigenismo tiene el potencial de incidir en la mentalidad de los ciudadanos, por ejemplo, Álvaro Medina alude a la intervención que hace Jaime Barrera Parra en “Universidad” sobre “La melancolía de la raza indígena” discurso de Armando Solano que popularizó la idea de crear un movimiento que tuviera como centro la figura del indígena y lo veía como portador del mismo mensaje que las esculturas de Rozo; Barrera complementa la idea de Solano diciendo sobre su discurso: “Social e ideológicamente constituye una invitación aun gran examen de consciencia”²

Lo que puede ser cuestionable acá es que en este marco se avala el arte que sirve de herramienta para la construcción de una modernidad propia, lo que puede implicar la pretensión de que el arte le sea servil a una idea fuera de si, dejando de lado que éste opera dentro de un espacio metafórico.

En los números 149 y 150 correspondientes a los meses de agosto y septiembre de 1929,

²Alvaro Medina, *El arte colombiano de los veinte y treinta*. (Bogotá: colcultura, 1995) 46

Rómulo Rozo aparece en la portada de la revista “Universidad”. Para ese entonces, Rozo nacido en Chiquinquirá en 1899, había logrado llegar a Europa con la ayuda del poeta chileno -y entonces embajador en Colombia- Diego Dublé Urrutia. Habiéndose formado en la academia San Fernando de Madrid, luego se trasladó a París en 1925, lugar en dónde esculpe “La Bachué”, pieza con la que comienza a obtener reputación como artista.

En el número 149, se publicó un artículo llamado “La vida maravillosa de Rómulo Rozo” escrito por Isabel Arciniegas que se centra en narrar la carrera artística de Rozo desde que llega a Barranquilla desde Bogotá en un pasaje de tercera clase, hasta triunfar en Europa; luego se describe brevemente su labor como ornamentador del pabellón de Colombia en la feria Iberoamericana de Sevilla de 1929: “Es la resurrección de un arte primitivo pero purificado y enaltecido por el espíritu refinado del artista que se ha formado en los centros más cultos de Europa”³

Considero pertinente hacer hincapié en este artículo partiendo de que “Universidad” fue uno de los medios dónde más se impulsó la mencionada búsqueda de lo propio, y sin embargo, a esta corta nota que pretende elogiar el trabajo de Rozo, le subyace una marcada dependencia conceptual a Europa que se destapa al referirse al arte indigenista como “primitivo” y que éste sin embargo es “purificado” por un artista formado en Europa. Se ve cómo la noción de “primitivismo” engendrada en Europa para designar lo considerado

propio de pueblos poco desarrollados permea hasta el entendimiento del pasado prehispánico en Colombia y tiene una connotación negativa que se intenta equilibrar con la noción de “purificar”- ejemplo no muy alejado del significado del bautismo, como rito de purificación al cuerpo desde la religión.-

En el caso de Colombia el indigenismo tuvo distintas consideraciones a la hora de asociarlo con la imagen identitaria Colombiana. Si bien “La Bachué” fue entendida como una escultura indigenista por estar basada en el mito fundacional chibcha, hubo distintas opiniones en la época que “atacaban” la forma en cómo Rozo resolvió visualmente el mito. Medina hace una lectura negativa a la crítica que Javier Arango Ferrer le hace a la obra de Rozo, a la que se refiere cómo “deidades que nunca representaron los indios”⁴ y complementa afirmando sobre la misma, que es “una obra tan artificiosa como poco interesante desde el punto de vista de la filosofía del arte”⁵ a lo que Medina le responde que es un pensamiento sin razón.

Si bien al decir “poco interesante” no hay un argumento sólido que se pueda refutar, cuando Arango dice “obra artificiosa” considero válido pensar que esta noción puede referirse al hecho de que el tema y la forma no sean consecuentes entre sí, además si se tiene en cuenta que “La Bachué” estaba siendo leída bajo el precepto de un lenguaje plástico colombiano, era pertinente anotar que estaba compuesta por formas que excedían cualquier relación con

⁴Medina, *El arte colombiano de los veinte y treinta*, 282.

⁵Medina, *El arte colombiano de los veinte y treinta*, 282.

Colombia y que esto estaba tan presente en la escultura como la propia alusión al mito muisca.

Cómo se evidencia en esta idea, desde el momento en que “La Bachué” fue conocida ya se observaban elementos muy distantes de las tradiciones indígenas colombianas, sin embargo estos elementos fueron leídos de manera negativa ya que eran interpretados dentro del marco del nacionalismo, entonces lo que le era extraño a este, se alienaba de las investigaciones. Además de estas opiniones, también se dio un debate en torno a si el indigenismo realmente debería ser la herramienta para hablar de identidad colombiana, siendo un detractor de esta idea el grupo “boina vasca”, que junto a “Los Bachué” surgió en 1929 y se trató de un grupo de jóvenes intelectuales nacionalistas que consideraban más honesto con la realidad colombiana de su entonces, crear arte mestizo y no centrarse en la figura del indígena, ya que según ellos éste no tenía presencia en la sociedad colombiana.

Otro hecho determinante para el proceso de modernidad en Colombia y que se centraba en la noción de mestizaje fue la visita de José Vasconcelos, quien en 1927 viaja a Colombia con el objetivo de extender por Latinoamérica un programa llamado “embajadas culturales”, programa que desarrolla en distintos países Latinoamericanos dónde se trata su ensayo “La raza cósmica”; En dicho ensayo que se convierte en discurso, Vasconcelos plantea una teoría sobre las civilizaciones a lo largo de la historia basándose en la raza, para esto da ejemplos concretos en dónde razas que se han mezclado con otras se muestran mas

poderosas que su contrincante.

Esta teoría habla de que la misión de la raza blanca es poner al mundo en una situación que permita que todas las culturas se fundan; con esta idea se le está dando sentido más allá de lo político a la colonización, se le adjudica como misión de su raza el haber propiciado un mestizaje. Esta última idea la sustenta él mismo en su texto al decir que el periodo de poderío de los blancos se acabará cuando la raza latinoamericana asuma la quinta raza universal, la cual concibe como superior a todas las otras mezclas dadas en la historia, ya que contiene la raza negra, la india, la mogol y la blanca.

Con ocasión de la llegada de Vasconcelos a Colombia, Luciano Rodríguez Mira escribe en el periódico “El gráfico” (No. 785):

“Sería hora de placer para nosotros aquella en que el sociólogo, espíritu de dilatada visión, viniese a hablarnos desde cerca, sobre el problema del desentumecimiento racial. Nos asfixiamos por falta de resolución; hay timidez en la literatura, en las artes, en la revaluación, aun en las mismas aberraciones. Necesitamos ver como los espíritus abren los ojos y con inquisiciones mas o menos rebeldes quieren contemplar horizontes exteriores. Necesitamos salir de nosotros.”⁶

Si bien una mirada hacia afuera implicaría perpetuar la condición de heredar teorías en vez de generarlas, en este caso hay un acto consiente de por medio y la mirada se hace hacia un “país hermano”. Este punto tiene una profunda relación tanto con el discurso que Vasconcelos lleva a Colombia sobre la quinta raza, como con el término “desentumecimiento racial” mencionado por Rodríguez Mira; El hecho de que no se pretenda hallar una identidad con fines nacionalistas sino que las preocupaciones tengan

que ver con el mestizaje cultural, lo convierte en un tema transnacional que le da sentido al agrupar cómo un todo lo “latinoamericano” en tanto que recoge elementos que todas las antiguas colonias españolas y portuguesa comparten como naciones. Sin embargo sigue funcionando dentro de los distintos discursos nacionalistas porque en el caso de Latinoamérica, el nacionalismo no busca una oposición con los demás países latinoamericanos sino sólo con Europa.

Aunque Rozo no vivía en Colombia para ese entonces, la obra que había realizado hacía ya dos años estaba en total sintonía con este discurso ya que tornaba la mirada hacia las raíces del hombre americano, pero no pretendía replicar el mito o la estética precolombina, sino crear -con base en ésta- un mestizaje de lenguajes plásticos. Teniendo presente este panorama general sobre lo que ocurría en Colombia en las décadas de los 20 y 30, es posible entender que bajo esta mirada se examinó y entendió “La Bachué.”

3. Rómulo Rozo: contexto sociocultural y obra

3.1 El traslado de Rozo a Europa en 1922 y la creación de “La Bachué”: un encuentro con el apogeo de los museos de etnografía y el discurso nacionalista en Colombia.

Tras formarse en la academia San Fernando de Madrid y la AcademieJulien de París, Rozo comienza a alejarse del lenguaje academicista: No es gratis que esto suceda en París ya que –al igual que las otras grandes ciudades de Europa- desde finales del siglo XIX se empiezan a crear colecciones de objetos etnográficos no europeos en los museos de esta ciudad. Esto se une a que si bien Nueva York comienza a volverse el centro del arte mundial, París sigue siendo la madre de las ciudades modernas y sigue albergando intelectuales de todo el mundo.

Rozo crea “La Bachué” en 1925 y para ese entonces ya ha comenzado a mirar la obra simbolista de GustaveMoureau que difería de lo estrictamente académico por los elementos fantásticos o mágicos que leadhería a la pintura histórica, fueposiblemente Moureauquien lo influyó en la riqueza del detalle y la recurrenteexaltación a lo decorativo. Luego comenzó a hacer figuras indigenistas de la tradición muisca –además de “La Bachué” recreó otros dioses chibchas: Tequendama y Bochica-.

Al detenerse frente a “La Bachué” se ve una mezcla de referentes visuales, los cuales han

sido leídos como asiáticos. Sobre estos se podría especular sin cesar sobre su exacto origen ya que no hay certeza de qué piezas exactas miró Rozo, sin embargo lo que es evidente es su interés por patrones orientales como la ornamentación alargada sobre la cabeza, los senos redondos, la verticalidad. A esto se le suma el pretendido “rechazo” a versiones de “La Bachué” más cercanas al contexto colombiano. Esta idea la formula Álvaro Medina en su artículo “La Bachué de Rómulo Rozo” al decir que en el libro de Miguel Triana, “La civilización chibcha” por error se menciona que una figura es “La Bachué”, sin advertir el error, Rozo la ve y en ningún momento posterior muestra interés o deja rastro de querer que la suya se le asemeje. Esta afirmación es suficiente para saber que aunque Rozo tuviera interés en las tradiciones chibchas a la vez tenía un proceso muy personal de observación a la hora de pensar en darles forma.

En junio de 1928 Rozo hace una exposición individual en “Circle Paris- Amerique Latine” donde se exponen únicamente sus piezas referentes a la cultura muisca. Este evento indica la buena recepción de sus piezas en París, lo que puede relacionarse con las crecientes colecciones de piezas etnográficas en el museo del Louvre, el museo de Trocadero -posteriormente del Hombre y luego Quai Branly- y el museo Guimet, enfocado en piezas asiáticas.

Paul Rivet, etnólogo americanista de origen francés viajó por Latinoamérica durante las décadas de los 30 y 40 pero antes de eso trabajó en el museo del Hombre e introdujo en éste

el enfoque holístico que se basaba en entender cada realidad como algo distinto a la suma de las partes que la componen, enfoque que invitaba a un intercambio cultural y no a una imposición hegemónica bajo la cual se entendía todo lo no europeo. Rivet tuvo mucha influencia en Colombia ya que al llegar en 1941 dirigió el instituto etnológico nacional e impulsó a institucionalizar la etnología como disciplina. Todo esto ocurrió luego de que la discusión sobre la identidad se diera en las artes durante las décadas anteriores, entonces el conocimiento sobre la cultura muisca se cimentó en el plano científico - situando a “La Bachué”, de alguna manera, en la mitad de ambas disciplinas ya que aunque no fuera una pieza científica, estaba inspirada formalmente en piezas etnográficas asiáticas y conceptualmente, en el mito fundacional del pueblo muisca-.

Cuando Christine Laurière explica el enfoque difusionista de Rivet, hace afirmaciones que se pueden casi comprobar al mirar la escultura de Rozo, dice: “Todas las civilizaciones sin importar la distancia y el tiempo, se deben algo mutuamente y están ligadas las unas a las otras, siendo el intercambio el que las enriquece y las ayuda a evolucionar”⁷

Si se piensa en la noción de intercambio sin tener en cuenta el distanciamiento geográfico o temporal, se podría pensar que en “La Bachué” se ligan las culturas no europeas, siendo Francia en dónde se da esta posibilidad, propiciando entonces un mestizaje cultural.

⁷Carl Henrik Langebaek y Clara Isabel Botero, ed. *Arqueología y etnología en Colombia la creación de una tradición científica* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2009) 222

Por otro lado, partiendo de la asociación que hace Ricardo Arcos Palma entre “La Bachué” de Rozo y la pintura de Henry Rousseau titulada “La encantadora de serpientes” (fig. 2), se puede decir que lo que une realmente a estas dos piezas es el mestizaje conceptual logrado con una factura inventada. Es decir, si bien ambas obras parten de mitos creados por pueblos reales, los dos artistas les adjudican elementos extraños al mito original, en el caso de Rousseau que se refiere a la figura Gorgona de la mitología griega, y éste la sitúa en una selva tropical.

Como señala Arcos Palma, no sé tiene certeza de que Rozo hubiera visto esta pintura, pero tal factor no es esencial para tejer una relación entre ambas obras ya que el hecho de que Rozo no haya visto la pintura de Rousseau, sólo confirma un patrón en los artistas que trabajaban en el París de esa época: sacar su mirada fuera de Europa y alimentarla con elementos de un imaginario propio.

Pero más allá de dichas similitudes, es válido detenerse en el hecho de qué un artista francés contemporáneo a Rozo que no pretendía legitimar a ningún pueblo a través de sus pinturas hiciera las mismas operaciones para crear que Rozo cuando creó “La Bachué”: partir de un concepto- en ambos casos un mito histórico- buscar referentes visuales, no necesariamente congruentes con la base conceptual, y darle forma a una pieza en dónde se hace tan presente el concepto desde el que se partió, como los elementos visuales distantes pero también presentes en la pieza.

Entonces queda la duda de a qué podía responder más Rozo con el original mestizaje que se dio en su “Bachué” si a esta búsqueda identitaria incesante que se gestaba en América Latina, o a las posibilidades que le ofrecía su ámbito artístico de observar piezas de diversas procedencias. Mas allá de cuales fueron las circunstancias específicas que se dieron para que Rozo esculpiera a “La Bachué” como lo hizo, es esencial entender que ésta encajó con lo que se anhelaba encontrar en Colombia en ese entonces.

Finalmente cabe agregar un ejemplo que da cuenta de la gran incidencia del pensamiento nacionalista en la creación de obras posteriores a “La Bachué”. En su libro “La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana” Christian Padilla hace un inventario de las “Bachués” que se hicieron luego de la de Rozo; Todas tienen una carga nacionalista en tanto que recrean el mito fundacional muisca luego de que la primera recreación plástica se ha convertido en el ícono de la modernidad colombiana.

Sin embargo ningún artista de los allí mencionados (José Domingo Rodríguez, Luis Alberto Acuña, Carlos Correa, José Horacio Betancur e Ignacio Gómez Jaramillo) parecen querer centrar en los elementos que alejan a “La Bachué” de Rozo de ser una simple ilustración del mito, y la convierten en una obra moderna: el lenguaje formado por Rozo, que en este caso –cómo se ha venido reiterado- tuvo referentes visuales en piezas museísticas de antiguas civilizaciones asiáticas.



Rousseau, Henri. La encantadora de serpientes, óleo sobre lienzo 1907 (Museo D'orsay, París)<http://www.musee-orsay.fr/>

3.2 La ornamentación del pabellón de Colombia en la feria iberoamericana de Sevilla,

1929 : El imaginario muisca de Rozo.

Hablar sobre la ornamentación del pabellón de Colombia en la feria de Sevilla, en un estudio enfocado en “La Bachué” resulta muy pertinente ya que el trabajo de Rozo en el pabellón le fue concedido gracias a la positiva recepción de ”La Bachué” en Colombia, pero sobre todo porque cómo bien lo señala Christian Padilla en el mismo título de su artículo “Un templo para la diosa Bachué: El pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla (1929-1930)”, “La Bachué” fue la figura central.

Se puede decir que la exposición de Sevilla tuvo una naturaleza contradictoria, porque si bien se creó por parte de España para evidenciar su buena relación con sus antiguas colonias a las vez de exhibir el progreso de estas como naciones independientes; para los países participantes era una vitrina para mostrarse con una identidad independiente de España. Por lo anterior, fue recurrente en los pabellones acudir a elementos prehispánicos que así mismo los diferenciaban entre sí.

Para ese entonces Rómulo Rozo había sido el único artista plástico con un desarrollo indigenista en su obra tratado con un lenguaje moderno; es decir, como bien lo postula Christian Padilla refiriéndose a los intelectuales nacionalistas de la época: “Sólo cuándo vieran por medio de fotografías a Rozo esculpiendo a los dioses chibchas comprenderían la

diferencia entre aprehender un lenguaje propio e ilustrar un tema indígena”⁸Esto evidencia que aunque antes hubiera otros artistas que pudieron haber tratado la temática indígena, esta no se había abordado desde una posición propia sino meramente representativa.

Con base en la anterior idea y sumado a que luego de esculpir “La Bachué” en 1925, Rómulo Rozo goza de un éxito instantáneo tanto en París –donde hace su primera exposición individual en “circle Paris-Amérique Latine en junio de 1928- y en Colombia, donde su escultura tiene gran acogida aunque sólo sea conocida por una imagen en el periódico El Espectador publicada el 11 de febrero de 1926 -, se hace evidente que era un candidato perfecto para ornamentar el pabellón de Colombia en Sevilla, no sólo porque su obra era indigenista, sino porque había una decidida distancia de la academia europea, lo que en ese entonces se asociaba con un lenguaje plástico moderno y propio.

Es así cómo a través de Eduardo Santos, entonces director del diario “El Tiempo”, Rozo es elegido para ornamentar el pabellón de Colombia. Si bien él había partido hacía 5 años de su país, fue justamente durante su estadía en París que dio el giro desde lo academicista hacia la temática indígena y específicamente chibcha que tanto llamó la atención en Colombia.

Entonces Rozo se traslada a Sevilla en 1928 y se encuentra con una edificación terminada

⁸Christian Padilla. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana* (Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007)

por el arquitecto español José Granados de la Vega quien al no tener suficiente conocimiento sobre la arquitectura colombiana diseñó una edificación muy similar a una capilla católica. Sin embargo Rozo supo asumir esta brecha entre sus ideas y el ya ejecutado Pabellón gracias a sus previas experiencias laborales, tal como lo afirma Medina: “más tarde cuando Rozo viajó a París y visitó el Louvre, su experiencia edilicia lo llevó a identificarse con las piezas esculpidas en función a la arquitectura. De allí que sus primeros trabajos tendieran a lo hierático, ornamental y simétrico, prefiriendo las soluciones que tienen en la frontalidad y la geometría, un denominador común”⁹

Rozo se basó en su discreto conocimiento sobre la cultura muisca, en las influencias puramente visuales que pudieron haber ejercido piezas etnográficas asiáticas vistas por él durante su estadía en París (1923-1928), así como también en la necesidad de adaptar toda su ornamentación a la estructura arquitectónica del pabellón. Si bien el trabajo de Rozo fue hecho en hierro, bronce y cerámica esmaltada –mientras que su esposa Anna Krauss diseñó los vitrales para los techos y algunas ventanas- la parte que predominó visualmente fueron los relieves y esculturas en piedra que son a su vez las piezas que más estrecha relación guardan con “La Bachué”. En primer lugar, es pertinente recordar a Álvaro Medina cuando afirma:

La heterodoxia de Rozo se debía al poco conocimiento que tenía de las culturas aborígenes que florecieron en el actual territorio de Colombia, lo que era explicable en una época en que las investigaciones arqueológicas apenas se iniciaban. Por supuesto Rozo pudo estudiar en el antiguo museo etnográfico del Trocadero, hoy museo del Hombre, el arte olmeca, tolteca, maya o inca. No obstante prefirió fijar la

⁹Medina. *El arte colombiano de los veinte y treinta*, 39

mirada en lo que las colecciones del museo del Louvre le ofrecían. Se explicaba de este modo el orientalismo que permea su etapa parisina, orientalismo que se iba a manifestar nuevamente en los monumentos que realizó en México al final de su vida.¹⁰

Según esto, se puede partir de la idea que Rozo tenía una predilección por ciertos patrones orientales, además al ser artista y no estar inscrito en ningún tipo de corriente ideológica, la simple observación podía constituir una influencia para sus piezas, así tuviera más congruencia histórica enfocarse en piezas de otras culturas prehispánicas. Sin embargo hay que recordar que justamente el entonces cónsul de Colombia en Sevilla, Ernesto Restrepo Tirado había escrito los libros “Ensayo etnográfico y arqueológico de la provincia de los Quimbayas en el Nuevo Reino de Granada” y “Estudio sobre los aborígenes de Colombia” en 1892 lo cual muestra que además de que para 1929 se habían adelantado estudios arqueológicos, estos habían sido realizados por Restrepo Tirado, quien trabajó con Rozo durante su estadía en Sevilla.

Quedaría abierta la inquietud, de por qué si Restrepo Tirado tenía un conocimiento tan riguroso y detallado sobre las culturas precolombinas de la Nueva Granada, permitió a Rozo dar rienda suelta a su imaginación, justamente en la edificación que más representativa de Colombia debería ser.

Fue así como después de crear “La Bachué” Rozo diseñó alrededor de ésta el pabellón de

¹⁰Medina. *El arte colombiano de los veinte y treinta*, 39

Colombia. Dicha afirmación no sólo es posible de argumentar con el hecho de que la haya situado en el centro del patio interior sino en que diversos patrones presentes en ella se repiten en otras figuras ornamentales que diseñó para el edificio; de hecho la repetición no sólo consiste en replicar figuras geométricas visibles en “La Bachué”, sino que la manera en como Rozo la solucionó conceptual y narrativamente se ve también en la forma de abordar la ornamentación del pabellón.

Esto sucede específicamente con las figuras relacionadas con el agua, ya que además de ser un elemento esencial en el mito fundacional de la cultura chibcha, Rozo parece particularmente interesado en trabajarlas. “La Bachué” narra verticalmente el mito chibcha el cuál comienza y termina en la laguna de Iguaque., en esta se observa que del tronco para arriba es su emergencia del agua, y del tronco para abajo, el regreso a la misma.

El pedestal original es un prisma con ondas talladas que hacen alusión al agua, y de cuyo centro se levantan dos culebras enrolladas - La Bachué y su pareja- y a su alrededor se asoman cabezas de pequeñas serpientes. Sin embargo, 3 años después de haberla terminado, Rozo decide situarla en el centro de una fuente que diseña para colocar en la mitad del patio interior del pabellón de Colombia (fig.3); Esta nueva base para “La Bachué” hace aun más imponente la presencia del agua tanto en relación con la escultura en sí, cómo con su significado de origen de la vida.

La fuente hecha en granito negro -al igual que “La Bachué”- está ornamentada con 4 figuras que parecerían ser dragones, que escupen agua con su boca abierta hacia la figura en el centro. Observando estas criaturas que tienen un especie de pico, el saco vocal de las ranas y en su cabeza y cola formas angulosas que chocan con el ritmo orgánico del resto de la pieza, es pertinente decir que hay una mezcla de referentes visuales que no parecen guardar ninguna relación entre sí.

Esta observación la confirma Christian Padilla al citar a Álvaro Medina, que con ocasión de una exposición de “La Bachué” en el 2008, escribe refiriéndose a los dragones: “Están resueltos con un lenguaje abstraccionista geométrico pautado por el rigor y la sobriedad. Esa geometría no deriva de ningún lenguaje precolombino en particular, pero en su elaboración hay dejos de Xhavín de Huántar, Teotihuacán, Xochicalbo y el territorio Tairona”¹¹

Esta última idea, va de la mano con un relato que Max Grillo escribe sobre una conversación entre él y Rómulo Rozo: en la que Rozo afirma “yo no esculpo a La Bachué como pudo ser sino como la imagino”¹²

Basándose entonces en estas dos afirmaciones se podría pensar que aunque Rozo parte de un interés específico por la cultura chibcha, toma como guía referentes visuales completamente alejados de las tradiciones prehispánicas colombianas, sin necesidad de

¹¹Medina, *El arte colombiano de los veinte y treinta*, 84

¹²Rozo Krauss, *Rómulo Rozo*, 12

ninguna justificación histórica. Por otro lado, por la misma falta de conocimiento común de aquellas tradiciones específicas es que es factible que patrones indigenistas se asocien con el imaginario colectivo de lo “chibcha”, es decir, que tradiciones de un pueblo específico puedan ser representadas por elementos abstraídos de otras culturas no europeas.

De hecho, el pabellón de Colombia fue entendido en ese momento como una estructura “netamente chibcha”, observación que revela que no sólo era Rozo quien tenía ideas muy generales sobre el pueblo muisca sino que en Colombia aunque existieran estudios sobre los pueblos precolombino, estos estaban muy alejados de la historia colombiana enseñada y conocida por el común de los ciudadanos.

Para los chibchas, la laguna de Iguaque representaba fertilidad, no sólo porque de allí había emergido su diosa generatriz sino porque su forma era entendida como la de un vientre femenino, por lo tanto los animales como las ranas y las serpientes eran sagradas por su relación con el origen de la vida. Rozo replica en diversos lugares del pabellón ranas, dragones y sobretodo serpientes: A los lados de la entrada principal, se encuentran dos serpientes enrolladas en su propio cuerpo talladas en piedra, por otro lado las 4 columnas salomónicas en cada una de las 2 torres (fig 4) son serpientes que al igual que “La Bachué” están enrolladas verticalmente y cuyos capiteles son cabezas de diosas chibchas. Justamente en estas torres es interesante el sincretismo que Rozo logra por medio de la ornamentación, ya que sin ésta, las torres parecerían los campanarios de una capilla tradicional

neogranadina, pero con la presencia de imágenes relacionadas con tradiciones chibchas, hay una nueva lectura de esta fachada que se puede asociar con el sincretismo como método de catequización que ocurrió durante el periodo colonial.

Volviendo a la entrada principal, (fig 5)se puede ver que dos figuras femeninas custodian la puerta, las cuales además de replicar formalmente a “La Bachué” sostienen con sus manos dos soles y conservan la figura del niño sobre su cabeza, en relación con esto, en su artículo “*La Bachué*, precursora de la tradición científica en arqueología y antropología colombianas” Clara Isabel Botero hace una asociación visual entre “La Bachué” y el sarcófago de la dama Tanethep del S IV a.C. (fig 6) que ella misma vio en una exposición del museo Louvre llamada “Las puertas del cielo: visiones del mundo en el Egipto antiguo” en el 2009. Además, tal como lo plantea Botero, esta asociación encuentra un sólido fundamento en este segmento de una entrevista publicada en la revista Universidad en Agosto de 1929 : “yo era muy aficionado al estudio de monumentos y culturas egipcias. Un día tropecé con un sarcófago muy interesante y me puse a estudiarlo; encontré que el reverso de la tapa era una verdadera joya y descendí al fondo del sarcófago para poderlo analizar detenidamente”.¹³

La evidente similitud formal entre “La Bachué” y el sarcófago de la dama Tanethep, se extiende a un relieve de la fachada lateral del pabellón (fig7), el cual se acerca aun más a

este sarcófago si se tiene en cuenta su soporte bidimensional. Además de esto, del tronco para arriba hay patrones que se siguen casi de forma idéntica: el vientre y los senos redondos y la cabeza entre sus brazos hacia arriba. Siendo lo único que las distancia las manos vacías de la Dama de Tanethep que en el caso del relieve sostienen el cuerpo del bebé que emerge con ella del agua.

Tal vez fue la posición de los brazos de este sarcófago el que guió a Rozo a poner el niño sobre la cabeza de Bachué, ya que Rozo pudo haber evitado colocarlo en el pecho de la mujer para alejarlo de cualquier asociación con una imagen de la virgen María y el niño Jesús. En este caso específico se vislumbra un recurso muy interesante al que Rozo acude para hacer alusión a un mito muisca: valerse de otra imagen no europea para reiterar su distanciamiento de la misma.

Para concluir es posible postular el trabajo de Rozo como la materialización de un lenguaje plástico que no sólo apelaba al rescate de lo indigenista como manifestación de la identidad colombiana, sino que al valerse de elementos que excedían la iconografía muisca y teniendo que adaptar toda su creación a una edificación que respondía a una tradición europea, terminó por señalar algo más cercano a la sociedad colombiana del S. XX que el legado muisca: el mestizaje racial y cultural contemporáneo a él que estaba lejos de estar sepultado en el cruzamiento de los conquistadores españoles con los indígenas del territorio colombiano.



“Rómulo Rozo posando junto al escudo para el pabellón de Colombia antes de que este sea instalado” 1928. *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*, 51. Bogotá: editorial la bachué, 2013.





Sarcófago de la Dama de Tanetep, del siglo IV a.C. *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*, 67. Bogotá: editorial la bachué, 2013.

Conclusión

4.1 “La Bachué” vista desde hoy

La primera conclusión -por obvia que resulte- es que toda obra de arte que trate un tema histórico, terminará por hablar más de su propia época que sobre la que su obra alude. Y el ciclo no muere ahí, cuando se estudia una obra hecha en el pasado, ésta se verá casi meramente bajo el entendimiento temporal desde el que se mira. Pienso que al estar consciente de las temporalidades que se cruzan al estudiar un obra cuyo contexto es tan incidente y viceversa, se corre menos el riesgo de caer en anacronismos, sin embargo abstenerse de mirar a través de un lente propio sería olvidar que la obra ocupa un lugar y un espacio hoy; por eso es válido leer a “La Bachué” desde una mirada hacia la noción de identidad permeada por la globalización.

Sabiendo que el proyecto de la globalización se solidificó en la segunda parte del S. XX pero que tuvo sus raíces en la colonización europea cuando, bajo el reino de Felipe II, España se volvió el primer imperio global y el saqueo e intercambiode material intercontinental logró que distintos países se apropiaran de objetos y costumbres de otros, es válido señalar que dicho escenario resulta evidente en el París de los 20s- así se de en espacios exhibitivos, como las grandes colecciones de civilizaciones antiguas asiáticas pertenecientes a museos franceses-.

Y es que desde finales del S XIX personas de distintos lugares del mundo, pretendieron llegar a una idea de lo puro escapando de sus contextos particulares. Van Gogh y Gauguin soñaban con partir de la Europa decadente y ver “lo salvaje” ya que en ello veían pureza. En Estados Unidos se hicieron exploraciones al arte aborígena, pero no con fines de identificarse con ello, sino por el hastío del rápido crecimiento económico que se dio en U.S.A. luego de las guerras mundiales.

Estos ejemplos se mencionan para recordar que la “esencia” de la modernidad latinoamericana de apartarse de la realidad inmediata para verla más críticamente, no ocurre sólo allí sino que es un patrón que se repite en todo el mundo y que se logra adaptar a las especificidades de cada continente, país e individuo. Es desde dicha necesidad específica que se interpretan los productos culturales. Dichos productos tienen una vida más larga que sus creadores y receptores originales y por tanto, el hacer una lectura crítica de las fuentes enriquece la mirada a las obras y las mantiene vivas.

5. Agradecimientos

En primer lugar quiero agradecer a María Clara Bernal, quien me guió durante toda la investigación y creyendo en ella impulsó a que se volviera mi monografía de grado.

También quiero darle las gracias a José Darío Gutiérrez por su interés en este trabajo y generosidad con su tiempo y material, al igual que Christian Padilla quien me compartió su investigación y bibliografía.

También quisiera mencionar a todos los participantes del proyecto “Unfolding art history in LatinAmerica” quienes con sus valiosos aportes sobre este trabajo en proceso, ayudaron a enriquecerlo.

6. Bibliografía

-Gómez Londoño, Ana María, ed. *Muiscas: representaciones, cartografías y etnopolíticas de la memoria*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2005.

-Langebaek, Carl Henrik y Botero, Clara Isabel. *Arqueología y etnología en Colombia La creación de una tradición científica*. Bogotá: Ediciones Uninades, 2009

-Lagebeak, Carl Henrik y Leal, Claudia, ed. *Historia de la raza y nación en América Latina*. Bogotá: Ediciones Uniandes, 2010

-Medina, Alvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995
a, Alvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Bogotá: Colcultura, 1995

-Medina, Alvaro. *El umbral de la modernidad*. Bogotá: Suramericana de seguros, 1998

-Medina, Alvaro. *Procesos del arte en Colombia*. Bogotá: Colcultura, 1978

-Padilla, Christian, ed. *La Bachué de Rómulo Rozo: un ícono del arte moderno colombiano*. Bogotá: Editorial la bachué, 2013

-Padilla Peñuela, Christian. *La llamada de la tierra: El nacionalismo en la escultura colombiana*. Bogotá: Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2007

-Pini, Ivonne y Ramirez. *Modernidades, vanguardias, nacionalismos*. Bogotá: Editorial Universidad Nacional de Colombia, 2012

-Peralta Barrera, Napoleón, ed. *Rómulo Rozo, El indoamericano universal en el centenario*

de su nacimiento. Tunja: Academia Boyacense de Historia, 1999.

-Rozo Krauss, Rómulo. *Rómulo Rozo escultor indoamericano*. México: ediciones universidades latinoamericanas, 1974.

-Schwartz, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: ediciones Cátedra, 2002