



Aprovechando las lecciones de los antepasados indígenas: el caso de los Bachués

Carlos Arturo Fernández U^{*}
Carlos Vanegas Zubiría^{**}
Sara Fernández Gómez^{***}

Abstract

Drawing on the lessons of indigenous ancestors: the case of the Bachués

The authors explore the works of a group of Colombian artists of the twentieth century who resort to the references of the Latin American pre-Hispanic world as a plastic strategy of a modern art with strong roots in their own culture. Thus, the Bachué group and the cases of Pedro Nel Gómez and Rómulo Rozo are analyzed as alternatives to the official and prevailing art, with an avant-garde tendency, from a nationalist and indigenist point of view.

Keywords: Colombian art, indigenism, pre-Hispanic antiquity, nationalism, Bachués

Aprovechando las lecciones de los antepasados indígenas: el caso de los Bachués

Los autores exploran las obras de un grupo de artistas colombianos del siglo XX que recurren a las referencias del mundo prehispánico latinoamericano como estrategia plástica de un arte moderno con fuertes raíces en la propia cultura. Así, el grupo de los Bachués y los casos de Pedro Nel Gómez y Rómulo Rozo son analizados como alternativas al arte oficial e imperante, de tendencia vanguardista, desde una arista nacionalista e indigenista.

Palabras clave: arte colombiano, indigenismo, antigüedad prehispánica, nacionalismo, los Bachués

Attingere alla lezione degli antenati indigeni: il caso dei Bachués

Gli autori esplorano le opere di un gruppo di artisti colombiani del XX secolo che utilizzano i riferimenti al mondo preispanico latinoamericano come strategia visiva per un'arte moderna con forti radici nella propria cultura. Il gruppo Bachué e i casi di Pedro Nel Gómez e Rómulo Rozo sono analizzati come alternative all'arte ufficiale e dominante, con una tendenza avanguardista, da un punto di vista nazionalista e indigenista.

Parole chiave: arte colombiana, indigenismo, antichità preispanica, nazionalismo, Bachués

Introducción

Las primeras manifestaciones sistemáticas del uso de lo antiguo en el arte colombiano aparecen a mediados de la tercera década del siglo XX². Antes de este momento existen

* Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: carlos.fernandez@udea.edu.co.

** Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: carlos.vanegas@udea.edu.co

*** Universidad de Antioquia, Medellín (Colombia); e-mail: sara.fernandezg@udea.edu.co.

² Este artículo es el resultado: a) de la investigación *Viejos signos/nuevas rotaciones. Espacio, tiempo y acción en la poesía experimental en América Latina* (CODI-2021-42770) del grupo *Teoría, práctica e historia del arte en Colombia*, Instituto de Filosofía-Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Colombia); b) de la investigación posdoctoral de Carlos Vanegas Zubiría, *Imagen, gesto visual, y aparición política: estrategias para pensar el arte latinoamericano colombiano a partir de la ciudad barroca y el guadalupanismo*, en el Instituto de



antecedentes que no tenían una finalidad propiamente creativa, entre los cuales hay dos que merecen un análisis propio.

En primer lugar, en las páginas del *Papel Periódico Ilustrado*, publicado en Bogotá entre 1881 y 1886 bajo la dirección de Alberto Urdaneta, aparecen numerosos grabados que reproducen objetos de origen prehispánico, como una forma de dar a conocer la riqueza patrimonial del país en ese campo; están acompañados de textos descriptivos que son también los anticipos de estudios que vendrán sólo décadas más tarde. En todo caso, estos grabados y textos demuestran que empieza a existir un interés cultural y de coleccionismo que va más allá de la mera recuperación de objetos de oro.

En segundo lugar, y con base en las posibilidades económicas que se derivaban de esos intereses, se produjo el fenómeno de la llamada *Cerámica Alzate* que fue la masiva producción de falsos objetos precolombinos que lograron introducirse en el mercado internacional y llegaron a ocupar puestos de honor en numerosos museos antes de que se descubriera la farsa que los había hecho posibles. Pero el análisis de estos antecedentes se escapa a las posibilidades del presente texto.

Exceptuando manifestaciones de cierto sentido posimpresionista que se manifiesta en la obra de Andrés de Santamaría, recibida sobre todo con rechazos en los años finales del siglo XIX y primeras décadas del XX, predominó un arte académico, una de cuyas corrientes desarrolló fuertes vínculos con un arte español de tinte romántico, alejado del fuerte realismo que entonces podía encontrarse en el arte peninsular. Esas “españolías”, que llegaron a ser muy populares a pesar de su evidente extranjerismo, resultaban muy atractivas y populares porque, al menos, tenían la virtud de aproximar el arte a imágenes de corte cotidiano, extrañas al cerrado ambiente académico. Sin embargo, al mismo tiempo, son el caldo de cultivo contra el cual aparecen algunas tendencias nacionalistas que, con espíritu vanguardista, se presentan como alternativas al arte oficial, como es el caso del grupo de los Bachué, Pedro Nel Gómez y Rómulo Rozo, como plantaremos en este texto.

1. La leyenda de los Bachué

Quizá el momento fundamental en la aparición de este panorama nacionalista y, en algún sentido, del uso de lo antiguo en Colombia fue la creación de la escultura titulada *Bachué, diosa generatriz de los muiscas*, tallada en piedra en París, en 1925, por el artista Rómulo Rozo (1899-1964). Christian Padilla (2013) plantea el impacto que la obra produjo. Fue reconocida primero en Francia a raíz del exotismo de sus formas, en un momento potenciado por el desarrollo de la Exposición Internacional de Artes

Estudios de América Latina y el Caribe, dependiente de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Argentina; c) de la investigación posdoctoral de Sara Fernández Gómez, *La situación semióticamente mixta de la historia del arte: la representación de una representación a partir del tránsito del archivo textual al visual*, dirigida por la dra. Natalia Taccetta en el programa de Posdoctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Argentina (Resolución Consejo Directivo de la Facultad RESCD-2022-780-E-UBA-DCT#FFYL).



Decorativas e Industrias Modernas, realizada el mismo año de 1925 en París, y que marca el nacimiento del Art Decó.

Figura 1 - Rómulo Rozo, *Bachué*, diosa generatriz de los indios chibchas, talla en piedra, altura cm 170, 1925



Fuente: Cortesía de la Colección Proyecto Bachué, Colección privada, Colombia.

Pero ya a comienzos de 1926 se publicó en Colombia la noticia de este joven artista nacional que triunfaba con una obra que hacía referencia a los orígenes propios de América Latina y no ya a las tradiciones clásicas europeas; Colombia parecía haber encontrado con Rómulo Rozo un camino que le permitía acercarse a las propuestas que en muchas partes del continente luchaban por hacer patente la identidad cultural latinoamericana, bajo la guía maestra de los muralistas mexicanos. En este sentido, Rozo es invitado a intervenir en la parte decorativa del pabellón de Colombia en la Exposición Iberoamericana de Sevilla, de 1929, y su *Bachué* se convierte en la pieza artística principal de la exposición nacional. Sin embargo, poco después se perdieron las trazas de la gran escultura en piedra de la cual se conocían apenas unas cuantas fotografías y una réplica reducida en bronce, hasta que después de una larga búsqueda por medio mundo el profesor Álvaro Medina vuelve a encontrarla en 1997, en Barranquilla, en una residencia privada a donde había llegado en 1959.



No es extraño, entonces, que, al calor de esos eventos, en 1930 aparezca un grupo de jóvenes intelectuales y artistas que se auto-identifican como los Bachué, que se presentan con una especie de manifiesto, la llamada *Monografía del Bachué*, aparecida en las *Lecturas dominicales* del periódico *El Tiempo* de Bogotá. En los textos que se publican se descubren posiciones de diferente intensidad; para algunos se trata de un contundente rechazo a la europeización que impone un vasallaje ignominioso, mientras otros se limitaban a exaltar los valores mestizos, sin desconocer los aportes del pasado colonial. El grupo tenía un carácter fundamentalmente literario, a pesar de la referencia explícita a Rómulo Rozo y a la presencia de los escultores Hena Rodríguez, Ramón Barba Guichard, Josefina Albarracín y José Domingo Rodríguez. De todas maneras, la existencia del grupo fue muy fugaz y se desvaneció en el mismo año de 1930, habiendo realizado solo dos entregas de aquella especie de manifiesto: la *Monografía del Bachué* (1930) y *Cuaderno del Bachué* (1930).

Figura 2 - *Monografía del Bachué*, *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, # 349, 15 de junio de 1930



Fuente: Cortesía de la Colección Proyecto Bachué, Colección privada, Colombia.

Sin embargo, los desarrollos de este episodio se constituyen en el evento de uso de lo antiguo que se menciona con mayor frecuencia en la historia del arte colombiano; pero es un episodio atravesado por una serie de interpretaciones, manipulaciones y tendencias que nunca respondieron a tomas concertadas de posiciones estéticas que justificaran la identificación como grupo real y concreto. Se trató, más bien, de la creación de un mito que, *a posteriori*, quiso hacer uso de las ricas tendencias nacionalistas e indigenistas renovadoras, encarnadas por los jóvenes artistas de los años 30, que efectivamente



luchaban por abrirse paso y que mantendrán su vigencia durante las décadas siguientes, para convertirlas en argumentos ideológicos contra los desarrollos del arte abstracto e internacionalista de los años Sesenta en Colombia.

La leyenda de un grupo *Bachué* se remonta a 1926. El relato de Luis Alberto Acuña (1904-1993) se repitió muchas veces hasta convertirse en una especie de lugar común en la historia del arte colombiano. Según Acuña, en 1926, siendo un joven estudiante de arte en París, con apenas 22 años, participaba en la exposición del *Salón du Franc* en el Museo Galliera con la obra *Deyanira y el centauro*, de evidentes intereses academicistas; a la exposición asistió Pablo Picasso, quien se interesó por el trabajo de los jóvenes colombianos que participaban en la muestra y, ante la obra de Acuña, conceptuó que era técnicamente muy lograda pero que estaba volcada sobre la tradición clásica europea y que le faltaba el espíritu americano: «yo, en su caso, habría aprovechado las lecciones de sus antepasados indígenas», habría concluido Picasso (Acuña, 1984: 26-27).

El relato de Acuña continúa afirmando que al día siguiente Rómulo Rozó y él abandonaron la academia y se dedicaron al estudio del arte precolombino en las colecciones de lo que sería luego el Museo del Hombre, en Trocadero, estudios de los que surgiría la obra indigenista de Rozo. La anécdota concluye afirmando que emprendieron también una labor de comunicación con otros jóvenes artistas colombianos en Europa, concretamente con Pedro Nel Gómez en Roma, para recomendarles que pidieran a sus familias el envío de obras literarias como *La Vorágine*, de José Eustasio Rivera, como una manera de aproximarse al conocimiento de los problemas patrios.

Si bien figuras de la talla de Pedro Nel Gómez, quien, por lo demás, no vivía en Roma, sino en Florencia, negaron siempre su participación en el asunto, durante décadas nadie más puso realmente en discusión esta anécdota maravillosa que ponía al propio Picasso en el papel de patrocinador de ideas americanistas e indigenistas, que impulsaba a los jóvenes artistas colombianos a encontrar su camino hacia la autenticidad, exactamente frente a las colecciones del mismo museo que había permitido a Picasso llegar a la revolución del Cubismo.

La historia del encuentro con Picasso se repitió a partir de entonces sin que fuera puesta en duda. Germán Rubiano Caballero (1977) le da toda credibilidad, lo mismo que Eduardo Serrano (1985). Sin embargo, Christian Padilla (2013) señala una serie de incongruencias que privan a la anécdota de toda verosimilitud. Por una parte, no es posible hacer derivar la escultura de Rómulo Rozo de las consecuencias estéticas de ese supuesto encuentro con Picasso en 1926, porque la obra había sido realizada el año anterior. Tampoco parece evidente un inmediato interés indigenista en Acuña, quien solo empieza a interesarse por esas temáticas hacia 1934, como si la advertencia de Picasso no hubiera producido un efecto tan inmediato. Además, a pesar de haber sido un evento supuestamente tan trascendental, Acuña solo lo relata a partir de 1965, un año después de la muerte de Rómulo Rozo, quien nunca hizo mención del suceso. Y, como si fuera poco, Padilla recuerda que anécdotas muy similares se mencionan con respecto a Wifredo Lam y a la artista boliviana Marina Núñez del Prado.

En definitiva, seguramente no se produjo el encuentro con Picasso en 1926, ni tampoco en años cercanos. Tampoco se consolidó nunca un grupo *Bachué*, lo que se



confirma por la negativa expresada repetidamente por muchos de los supuestos miembros del grupo. Lo que se oculta detrás de la leyenda fue el intento de Luis Alberto Acuña, a mediados de los años Sesenta, de plantear un argumento de autoridad contra las tesis de Marta Traba (1974) y su rechazo a las manifestaciones nacionalistas en el arte latinoamericano y colombiano: si el arte indigenista se fundaba en las propias palabras de Picasso, sería imposible no aceptar su trascendencia en el contexto del arte de vanguardia. Pero la estrategia no funcionó como aspiraba Acuña y la obra de estos artistas nacionalistas quedó limitada al ámbito de las colecciones privadas y, paulatinamente, perdió su prestigio en el contexto de la historiografía del arte colombiano (Barney Cabrera, 1963; de Garganta, 1959; Gil Tovar, 1980; Traba, 1974).

Así, la oficialización del más repetido uso de lo antiguo en la historia del arte colombiano acabó siendo una leyenda. Sin embargo, el uso ideológico que *a posteriori* pueda haberse hecho de este asunto no pone en tela de juicio los intereses americanistas, nacionalistas e indigenistas que se presentan en el arte colombiano desde mediados de la década de 1930, y que hasta mitad del siglo son una de las vertientes más potentes dentro de la producción artística del país. Ahora, es importante no confundir los nacionalismos estéticos con los políticos, pues en el primer caso, los artistas, músicos y escritores pretendieron «rescatar particularidades culturales y realzar el componente de tradición vernácula, con el objeto de reinsertar esas particularidades en la narrativa de la nación» (Subercaseaux, 2007: 7), como una forma de manifestarse frente al contexto social y político de su época.

De todas maneras, a partir de la década del veinte no puede negarse que en toda América Latina existe un auténtico interés por el mundo indígena prehispánico, como es evidente en los trabajos de Rivera en la Escuela Nacional Preparatoria de Ciudad de México, en la obra de Orozco y de Siqueiros, pero también en muchos trabajos literarios. En el caso colombiano, lo que hace la «leyenda de los Bachué» es asumir como propias todas las manifestaciones que presentarán rasgos indigenistas, como una forma de buscar una modernidad plástica que, separada de la tradición europea, apelara a lo propio.

2. El caso de Pedro Nel Gómez

En el acercamiento del arte colombiano a las raíces indígenas, es importante recordar que los diversos espíritus presentados pueden incluso variar. Como se ha dicho, la obra de Luis Alberto Acuña es, en el mejor de los casos, una realización posterior, primero en su propio proceso creativo y luego en una dimensión crítica, al calor del debate entre la perspectiva nacionalista y el arte figurativo que defendió y las corrientes de arte internacional impulsadas por Marta Traba. Para fortalecer su posición, Acuña formuló una identificación entre nacionalismo e indigenismo con el objetivo de convertir a los artistas *Bachués* en una especie de corriente nacional en la que todos, artistas y teóricos, eventualmente terminarían para descubrir los auténticos valores del arte colombiano. En

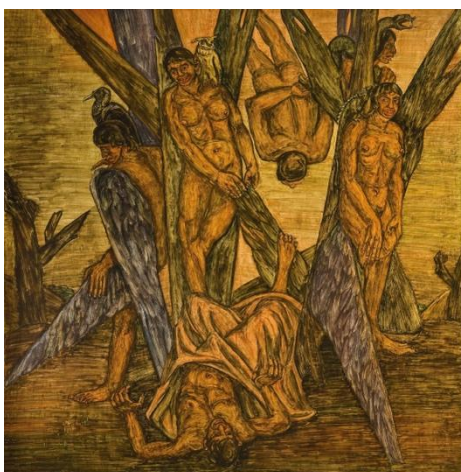


definitiva, es la mistificación de una idea y una etiqueta que no es reconocida por sus seguidores y, según muchos de ellos, empobrece las ideas de cada uno.

Quizás el caso más simbólico y significativo, considerando la importancia de su arte en el contexto colombiano, sea el de Pedro Nel Gómez (1899-1984)³, a quien se ha asociado con los *Bachués*, como uno de sus principales representantes, un vínculo que él siempre negó. En 1930, después de vivir en Italia desde 1925, Pedro Nel Gómez regresó a Medellín, Colombia, donde vivía su familia. El período comprendido entre 1930 y 1945 sería decisivo para consolidar su obra y sus principios estéticos, que incluían inquietudes políticas y sociales, su interpretación de la cultura popular y, por último, pero no menos importante, el interés por la cultura de los pueblos prehispánicos colombianos.

A lo largo de estos años, la obra de Pedro Nel Gómez no se produce en un contexto plástico aislado, sino en el marco de referentes americanistas que también se tejieron en el campo de la literatura, como en las obras *La Vorágine* de José Eustasio Rivera (1924), *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) o *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos (1929); o en las numerosas oportunidades creativas que ofrecen Tomás Carrasquilla, León de Greiff o Fernando González en Colombia.

Figura 3 - Pedro Nel Gómez, *Mito de las patasolas* (fragmento), fresco, cm 383x366, hacia 1941



Fuente: Cortesía Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

En la década de 1930 desarrolló los ciclos de frescos más importantes de la historia del arte colombiano en el entonces Palacio de la Ciudad de Medellín (hoy Museo de

³ La discusión acerca de los vínculos de Pedro Nel Gómez con el arte nacionalista, americanista e indigenista, especialmente en los años Cuarenta, ha sido revisada a partir del libro de Diego Arango Gómez y Carlos Arturo Fernández (2004). Este asunto está tratado entre las páginas 39-47.



Antioquia). A partir de 1940 aproximadamente, y debido a circunstancias relacionadas al menos en parte con cambios políticos a nivel nacional, el trabajo al fresco se concentró en su casa y, en particular, en el llamado “estudio del artista”. Allí, junto a nuevas referencias al mundo del trabajo que forman el tema del mural mayor, desarrollará, posiblemente hacia 1941, un fresco sobre el *Mito de la Patasola*, que se convertirá en el punto de partida de una reflexión sobre las raíces y los relatos de tradiciones orales populares, que llamó los elementos más profundos de las culturas americanas y que serán fuente de su obra para el resto de su vida.

Sin embargo, hacía falta una experiencia que resultó decisiva para toda la obra de Pedro Nel Gómez, especialmente para su escultura: un viaje a la zona arqueológica de San Agustín, en el suroeste de Colombia, entre finales de 1941 y principios de 1942, en compañía de su esposa, el filósofo y escritor Fernando González, el artista Carlos Correa y el escritor Juan Friede Alter. Gómez cree que finalmente ha encontrado una manera de ser *originario* de América, sin tener que recurrir a las tradiciones europeas que seguían molestando. Este movimiento ocurre en el contexto de amplias conexiones intelectuales latinoamericanas que también incluyen *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza o las novelas de José María Arguedas. San Agustín, cultura que surgió antes del 3000 a.C. hasta el momento de la conquista española, y cuya necrópolis es de las más grandes de la historia, se convierte para Pedro Nel en una lección casi mística, poética y sublime.

Durante cierta noche tenebrosa, subí al sitio llamado Mesitas, verdadera acrópolis americana: el viento azotaba con furia y las aves emitían lúgubres acentos. Todo el misterio, la fuerza toda de los elementos primitivos, formaban el ambiente a los dioses de piedra. Y pude comprender por qué el sol, a la luz de los relámpagos, me miraba con sus gigantescos ojos, y me horroricé ante la titánica lucha del búho y la serpiente... En las zonas más escarpadas nace la talla (Correa, 1998: 29-30).

Lo que entonces se le revela es lo que, según él, debe ser el fondo de la escultura americana: la vinculación entre la realidad telúrica y nuestras culturas ancestrales. En palabras de Carlos Correa,

la tesis de Pedro Nel es completamente lógica, y sólo podríamos añadir que la irrupción española en América sólo fue un desagradable episodio en nuestras artes plásticas, o un traumatismo artístico del arte vernáculo, al ponerse en contacto con las formas feudales impuestas por los conquistadores a sangre y fuego. Pero es imposible jugar con las culturas: los cuatro siglos de arte importado no bastan para romper una tradición artística de milenios; y por eso nuestra escultura continuará allí donde los hispanos la interrumpieron (*Ivi*: 30).

El descubrimiento del pasado indígena se convierte en una especie de *mea culpa* implícita, debido a los monumentos de ambiguo sabor historicista que aparecen como proyectos no realizados en décadas anteriores: «Déjese obrar a los escultores, evítese la obra extranjera inadecuada, definitivos fracasos ya comprobados» (*Ivi*: 31), dice Pedro Nel Gómez. Sin embargo, de esta manera podemos llegar a la mistificación absoluta de un indigenismo que, en última instancia, ignora el estado integral de los procesos de la historia nacional y busca separarlo de la herencia hispánica y europea. Afortunadamente,



Gómez pronto se dará cuenta de los peligros de tal ingenuidad y de sus efectos devastadores en otros artistas.

En cualquier caso, así se manifiesta uno de los problemas más difíciles en la personalidad creativa de Pedro Nel Gómez, que se percibe en su relación ambivalente con la cultura artística europea, de la que quiere distinguirse a toda costa, pero de la que se esfuerza constantemente en interrogar. Por un lado, contiene una declaración consciente, incluso en forma de *manifiesto*, de que, a pesar de su grandeza e importancia, es imposible repetir aquí ejemplos del arte europeo. Por ejemplo, en el llamado *Manifiesto de la Pintura Independiente*, que firmó en febrero de 1944 junto a Rafael Sáenz, Carlos Correa, Débora Arango, Jesusita Vallejo y otros artistas, afirma que «Pintura *Independiente*, es pintura independiente de Europa» y que «respetamos profundamente todas las Culturas Antiguas y Modernas; pero declaramos que ellas no son transmisibles, menos en América. Esas gigantes culturas, no nos pertenecen» (Gómez, 1944: 59).

Sin embargo, cada vez que quería mostrar las ideas que subyacían a su obra, por ejemplo, la relación estructural entre fresco y escultura, la independencia cultural empezó a recibir una interpretación diferente con la que recurrió a la historia del arte europeo. E incluso, además de pensarse desde el punto de vista del humanismo renacentista, reconoce la fuerza de argumentos como los del historiador y crítico italiano Enzo Carli, quien, refiriéndose a su obra, afirma que «[...] en América existe hoy la misma preocupación, y por los mismos problemas estéticos, que había en Italia hace seis siglos...» (Correa, 1998: 36). Por tanto, en realidad no se puede decir que en Pedro Nel Gómez hubiera una actitud coherente de rechazo a la cultura europea. Por el contrario, a pesar de su *americanismo*, casi siempre reconoció la grandeza de la cultura occidental; y, aunque afirme lo contrario, la considera un importante punto de partida de toda su actividad artística.

La obsesión indígena se manifiesta brevemente en la obra de Pedro Nel Gómez tras la experiencia en la zona arqueológica, pero tanto él como su alumno, el pintor Carlos Correa, quien incluso se instaló en San Agustín para vivir y trabajar en 1943, lo entenderán muy pronto. Friede Alter recuerda esta toma de conciencia, que puede considerarse como un punto de inflexión que separa radicalmente el pensamiento de Pedro Nel Gómez del de los intelectuales *Bachués*.

El arte heroico precolombino impresionó profundamente a mis acompañantes, que por primera vez se enfrentaban a él. Del primer impulso de pintar o dibujar estos monumentos pétreos desistieron pronto los pintores [se refiere a Gómez y Correa]. ¿Y cómo pintar esos colosos, grandiosas obras de arte de pueblos primitivos, sin incurrir en anecdotismos o mera ilustración? Un arte lejano para nosotros, tan lejano como lo eran estos pueblos, que convivían con la selva y con la tierra y que supieron dar forma plástica a su relación emotiva, directa o conviviente con la naturaleza, al miedo que despertaban y a las esperanzas que suscitaban la selva y sus miserias. Recuerdo que Correa trató de captar algunas de las esculturas que más llamaron su atención, pero desistió pronto de su propósito: “Dejemos en paz estas esculturas – me decía – pues todo lo que se haga con ellas son parodias” (Fride, 1945: 43).

De hecho, antes de mediados de los años cuarenta, Pedro Nel encontraría soluciones más ricas en el mundo del mito, que había iniciado con el mundo de *Patasola*, como un



problema de significación cultural e histórica más amplia. Además, los resultados más inmediatos del viaje a San Agustín aparecen en una serie de dibujos en sepia y carboncillo, realizados *in situ*, en los que destaca el valor del manejo escultórico de las imágenes, vistas a través de una lente de simplificación. Si bien el interés del artista no se centró inicialmente en la reproducción de las estatuas agustinas, sino en la gente de la zona, en la simplificación de sus costumbres espontáneamente se identificaron como los autores de los monumentos ancestrales y, por ello, Pedro Nel descubrió un milagro, en el que se señalaban similitudes entre características físicas pasadas y presentes.

Figura 4 - Pedro Nel Gómez, *Indígena de San Agustín*, dibujo en sepia y carbón, cm 32,3x28, diciembre de 1941



Fuente: Cortesía Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

En este sentido, en una obra como la *Indígena de San Agustín* de diciembre de 1941, se puede observar con interés la fisonomía que, de hecho, fue una auténtica revelación para el artista. En la imagen se intenta captar la expresión facial de dolor y dureza de la vida, pero al mismo tiempo, el respeto que se siente ante la presencia de un personaje de la más alta dignidad: la mujer que frunce el ceño y mira hacia otro lado sin complacencia, majestuosa, como en la *Madonna con Santa Ana* de Masaccio y Masolino de 1424 que Pedro Nel Gómez debió ver en Florencia, envuelta en una forma ojival ligeramente retorcida, pero que con su sencillo movimiento, capta la atención del artista y, simbólicamente, se convierte en el centro de su universo poético. La *indígena* no sólo es una mujer de un pueblo folclórico sino, al mismo tiempo, una especie de



diosa coronada con un sombrero semiesférico que, al igual que los cascos de los dioses griegos, está decorado con figuras mitológicas; pero la actitud casi reverencial que esta mujer, sencilla, pero muy digna y fuerte, impone al artista, queda más allá de cualquier deseo decorativo o festivo.

Por otra parte, la obra *Parto indígena, San Agustín-Huila* (1942) se completa en un contorno cerrado que sólo se rompe, quizás no muy agradablemente, a los pies del niño. El frente es absoluto y, a pesar del fuerte sombreado de carbón, la figura parece más una estela de piedra que una forma independiente. La transformación del rostro es completa, en una máscara sagrada con las características de una estatua agustiniana: quizás con un enfoque menos poético y más ideológico en comparación con el del *Indígena*, aquí asistimos a la consagración del indígena, ratificada en el *Rostró de San Agustín* (1942), que completa la identificación entre las estatuas antiguas y las personas que actualmente viven junto a ellas, en una frontalidad y esquematismo que disfruta del descubrimiento de rasgos geométricos primitivos.

Figura 5 - Pedro Nel Gómez y Rodrigo Arenas Betancourt, *Las Américas Unidas*, yeso, cm 72x71, 1942-1943



Fuente: Cortesía Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

En el plano escultórico, la experiencia de contacto directo con la arqueología y los saberes indígenas se materializó en el proyecto monumental de *Las Américas Unidas*, propuesto como trabajo conjunto con Rodrigo Arenas Betancourt, entre 1942 y 1943.



La obra, pintada a través de una serie de acuarelas con una visión general del proyecto y detalles ornamentales, es en realidad una propuesta de intervención urbana para adecuar el espacio de un parque público en el centro de Medellín, a partir de necesidades higiénicas frente al Hotel Nutibara, cuya construcción avanzaba en ese momento, gracias al impulso de la Sociedad de Mejoramiento Comunitario de la ciudad. Más que cualquier proyecto escultórico anterior, este fue pensado en relación con un medio particular, y, por lo tanto, se prestó atención a la perspectiva general de la obra frente a la imagen del hotel que luego se levantaría.

Figura 6 - Pedro Nel Gómez y Rodrigo Arenas Betancourt, Las Américas unidas, yeso, cm 72x71, 1942-1943



Fuente: Cortesía Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

El elemento fundamental del proyecto está representado por una fuente circular, en cuyo centro, sobre un pedestal, se encuentra un globo terráqueo con la imagen de un cóndor y un avión; alrededor del mundo, y sustentada en paralelogramos, desarrolló una decoración circular que, según Pedro Nel, alcanzaría un metro de altura, con estatuas que simbolizarían a toda la república americana: serían veintiún figuras simbólicas, cada una con elementos que permitirían identificarlas, como tipos raciales, vestimentas o símbolos conocidos de diferentes culturas: el quetzal para Guatemala, el cóndor para Colombia o figuras danzantes para Cuba.

La intervención en la plaza se complementa con tres elementos adicionales, sin indicación precisa de su ubicación respecto al conjunto central: una fuente secundaria de



carácter puramente decorativo, que parece menos acorde con la idea general, y dos columnas cilíndricas, quizás acanaladas como los fustes de las columnas jónicas, cada una de las cuales sostiene un grupo de dos serpientes entrelazadas y un grupo de cóndores o aves rapaces. Una mayor determinación es imposible, ya sea desde el punto de vista general del proyecto o desde estos elementos adicionales, porque en el archivo de la Fundación Casa Museo Pedro Nel Gómez sólo se conservan fotografías de las acuarelas originales perdidas.

Figura 7 - Pedro Nel Gómez y Rodrigo Arenas Betancourt, Las Américas unidas, yeso, cm 72x71, 1942-1943



Fuente: Cortesía Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Colombia.

El objetivo de Pedro Nel y Arenas Betancourt era crear estas figuras simbólicas en bronce; pero los altos costos asociados al uso de este material anularon las posibilidades de llevar a cabo todo el proyecto. Sin embargo, existen nueve de las icónicas figuras fundidas en yeso, correspondientes a representaciones de Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, Estados Unidos, Guatemala, Perú, Uruguay y Venezuela. De las doce figuras restantes no hay noticias, no se han conservado yesos, fotografías o dibujos. La Fundación Rodrigo Arenas Betancourt tampoco conserva ningún elemento que pueda tener relación con este trabajo. En cualquier caso, si obviamos un pequeño relieve para



la tumba de su padre, nos encontramos ante el primer logro efectivo, aunque parcial, de Pedro Nel Gómez en el campo de la escultura.

Las nueve cabezas de yeso de la casa-museo confirman que este es el proyecto indígena por excelencia de Pedro Nel Gómez. Y no sólo porque se piensa en *Indoamérica*, es decir, en las repúblicas americanas que se basan en culturas indígenas y que estuvieron expuestas al trauma de la colonización europea, sino sobre todo por la perspectiva estética generalizadora y simplista para beneficiarse de los esquemas plásticos de las culturas precolombinas. De hecho, la unidad cultural de *Indoamérica* se manifiesta explícitamente en la identidad casi completa de las diversas representaciones, que se diferencian sólo en los elementos simbólicos que las acompañan. Son figuras completamente frontales y directas, como si fueran imágenes de antepasados y santos unidos en una especie de danza o ritmo, logrado a través de la repetición del esquema compositivo de cada uno de ellos, y de la posición de los brazos y la conexión entre ellos. En realidad, todo parecía un friso continuo en alto relieve, cuyo efecto decorativo no podía pasarse por alto. Sin embargo, las figuras no son folclóricas ni accidentales, sino de una noble monumentalidad que aún nos impresiona por los yesos que se conservan y la instalación de las recientes copias en bronce.

Pero Pedro Nel Gómez no se queda sólo en esta actitud indígena. Sólo se pueden añadir algunos dibujos adicionales de carácter puramente documental, como una *Figura antropomorfa* de 1942 y el esquema de *El Padre, el Dios* del mismo año, así como algunas acuarelas aisladas. *Los indios en Dabeiba*, hacia 1942-1945, remite a un contexto geográfico diferente, pero presenta el interés del artista por el análisis de los grupos sociales. Por tanto, el indigenismo no es una opción para él, sino que refuerza algunas líneas estilísticas que son fundamentales en todas sus obras, desde los frescos hasta las esculturas. De hecho, se puede observar cómo se aleja cada vez más de la preocupación por el individuo para centrarse en la generalidad del tipo étnico, en el esquema del *pueblo*, que va más allá de la representación realista que puede ubicarse en el nivel de los Arquetipos, quizás como una consecuencia de su interés por el mundo en el que vive, por el ámbito de la historia y el mito.

3. Volviendo a la esencia: Rómulo Rozo y la creación de lo antiguo

El tema de los *Bachués* parecería estar condenado a la intrascendencia en la historia del arte colombiano. Todo gira alrededor de una serie de elementos y de realidades paradójicas: una escultura que durante más de setenta años solo fue conocida en Colombia a través de unas pocas imágenes fotográficas; un conjunto de jóvenes intelectuales que lanzan una especie de manifiesto, pero que no logran consolidar un grupo y que muchas veces rechazan incluso el ser identificados con un nombre que pudiera haberlos conectado; una anécdota improbable para asegurar la autoridad del origen, relatada con cuatro décadas de atraso cuando quizá ya no era pertinente, a no ser para defenderse del contexto que resultaba ahora imperante; la existencia de una amplia y estable presencia de las ideas básicas que se buscaba defender, pero, de nuevo, el



rechazo del esquema de un grupo y el desconocimiento de un liderazgo incluso moral de quienes asumieron la vocería. Y quizá podrían encontrarse muchas más paradojas. Pero hay todavía más dificultades.

Figura - Rómulo Rozo en su estudio de París tallando la Bachué, c. 1925



Fuente: Cortesía de la Colección Proyecto Bachué, Colección privada, Colombia, Foto Flor Lista, Fotografía de Pierre Chaoumoff.

No se trata solamente de que la escultura *Bachué* no se conociera directamente en Colombia hasta un momento muy tardío. Más complicado aún es el hecho de que en 1931, al terminar su estancia en Europa, Rozo se trasladara a México, donde trabaja hasta su muerte en 1964, sin regresar jamás a su patria ni tomar parte en los debates culturales o estéticos que se produjeron a lo largo de esos años, vinculados muchas veces con ideas cercanas a las suyas. Solo en 1975, en la conmemoración del décimo aniversario de su muerte, se realiza una primera exposición de su obra en Colombia y se empiezan a publicar algunos textos en su propio país, mucho después de que se hubiera hecho en México. Incluso, como señala Álvaro Medina (2019), cuando en 2009 se exponen en Bogotá tanto la primera versión en bronce como la talla en piedra, ni el Museo Nacional ni la Colección del Banco de la República proponen una oferta de compra por la obra, lo que significa que, en definitiva, el Estado se abstiene de adquirir estas obras históricas que pasan, entonces, a la colección privada de José Darío Gutiérrez quien ha impulsado en los años siguientes numerosos estudios y publicaciones sobre ellas.



Sin embargo, ninguna de estas circunstancias puede llevar a desconocer la importancia de la *Bachué* de Rómulo Rozo, su carácter vanguardista y revolucionario, y la incidencia en la cultura colombiana del debate que estaba en el origen de la obra.

Continuando con las paradojas que rodean la escultura, cabe destacar que, aunque en la cerámica y la orfebrería precolombina hay imágenes que parecen referidas a Bachué, el artista no podía hacer uso de un marco de referencias formales anteriores que le hubieran posibilitado una representación precisa de la imagen del mito del nacimiento y muerte de la diosa Bachué porque, sencillamente, no existen. Rozo podía conocer, por ejemplo, la estatuaria de San Agustín, pero seguramente comprendió que no tenía relación con la mitología que buscaba recrear. Se trataba, pues, de un proyecto casi utópico, planteado, como se ha dicho, en su primer año de estancia en París, con una clara apuesta vanguardista: si no existe la iconografía en la tradición amerindia colombiana, hay que crearla. Para lograrlo, recurre a todos los elementos y símbolos que conoce del mundo prehispánico en Colombia, rompiendo, además la unidad cronológica pues, como lo indicaba él mismo, de la cintura hacia arriba la escultura se refiere al surgimiento de la diosa de las aguas sagradas, mientras que de la cintura hacia abajo se relaciona con su desaparición en las mismas aguas; pero no es solo un problema temporal – entre otras cosas porque el tiempo del mito no es el cotidiano – sino también la unión simbólica de la vida y la muerte, de lo masculino y lo femenino, del agua y el sol.

La fuente primaria de la escultura era la transcripción del mito recogida por fray Pedro Simón a comienzos del siglo XVII y retomada e ilustrada por Miguel Triana en su libro *La civilización chibcha* de 1922, que Rozo conocía (Pineda García, 2013). El acercamiento a los chibchas estaba potenciado, además, por la valoración del arte primitivo exterior a las influencias de las culturas europeas, valoración que en las primeras décadas del siglo XX había permitido la aparición de distintos movimientos de vanguardia. Y, en este sentido, la influencia de Picasso era mucho más determinante que lo que hubiera podido ser una fugaz opinión suya, como la relatada por Acuña.

Pero, además de los simbolismos e imágenes amerindias como ranas, serpientes y caracoles, la *Bachué* de Rozo se alimenta de su conocimiento y de sus impresiones sobre otras culturas antiguas para poder crear la iconografía del mito. De allí surge la sensación de eclecticismo que produce la escultura, con resonancias de artes africanas y orientales e incluso del mundo egipcio que, de manera explícita, aparece en detalles de la escultura (*Ibidem*).

En definitiva, una escultura que, en la intención del artista, superaba los límites del tiempo y se planteaba como el resurgimiento de la cosmovisión más profunda del pueblo originario de los chibchas que, aunque formalmente desaparecido hacia el siglo XVIII, cuando se pierden las trazas de su lengua, seguía vivo en la cultura de los campesinos de la zona central de Colombia.

Si, adicionalmente, se tiene en cuenta que en el momento en el cual Rómulo Rozó crea la escultura de *Bachué*, se suma la experiencia excepcional de la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industrias Modernas, podemos señalar que no se trataba solo de un magnífico espectáculo sino, sobre todo, de la presencia masiva de propuestas artísticas y decorativas procedentes de muchas regiones del mundo de cuyo diálogo surgió el Art



Deco. Y ya desde esta obra puede descubrirse la preocupación de Rozo por transmitir el mundo del mito en un lenguaje plástico que, al mismo tiempo que con los pueblos ancestrales, pudiera dialogar con el mundo moderno. No se trataba de ser retardatarios, sino, por el contrario, llevar al presente la cosmovisión de los orígenes.

Sin lugar a duda, el sentido poético de este peculiar uso de lo antiguo fue, en definitiva, el mayor aporte de Rómulo Rozo que, a pesar de las paradojas mencionadas, cambió el arte colombiano de su tiempo y abrió paso a la época fecunda de las búsquedas artísticas nacionalistas que dejaron atrás, por fin, los problemas del academicismo para volcarse sobre los problemas de la historia, de la cultura y de la sociedad.

Referencias bibliográficas / References

- Acuña L.A., *Facetas del arte boyacense*, Publicaciones de la Academia Boyacense de Historia, Tunja, 1984.
- Arango D.L. y Fernández C.A., *Pedro Nel Gómez, escultor*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2004.
- Barney Cabrera E., *Geografía del arte en Colombia 1960*, Imprenta Nacional, Bogotá, 1963.
- Barrera J., *Un ministro de carreteras, un retrato*, Ediciones Continente, Bogotá, 1969.
- Correa C., *Conversaciones con Pedro Nel* (Colección de Autores Antioqueños, volumen 119), Imprenta Departamental, Medellín, 1998.
- de Garganta J., *Artes plásticas en Colombia*, Compañía Suramericana de Seguros, Colombia, 1959.
- Fride J., *El pintor colombiano Carlos Correa*, Ediciones Espiral, Bogotá, 1945.
- Gallegos R., *Doña Bárbara*, Casa Editorial Araluce, Barcelona, 1929.
- Gil Tovar F., *El arte colombiano*, Plaza y Janes, Bogotá, 1980.
- Grupo Bachué, *Cuaderno del Bachué*, «El Tiempo. Lecturas Dominicales», Bogotá, 1930.
- Grupo Bachué, *Monografía del Bachué: advocación lírica a Nuestra Señora la diosa Bachué*, «El Tiempo. Lecturas Dominicales», Bogotá, 1930.
- Güiraldes R., *Don Segundo Sombra*, Editorial Proa, Buenos Aires, 1926.
- Medina A., *La saga de Rómulo Rozo ante la historia*, en Medina A., Padilla C., Díaz M., Greet M., Gutiérrez R. (eds.), *Rómulo Rozo, ¿una vanguardia propia?*, Editorial La Bachué, Bogotá, 2019, pp.227-234.
- Nel Gómez P. et al., *Manifiesto de los artistas independientes de Colombia, a los artistas de las Américas*, Medellín, 1944, edición facsimilar, Sierra A. et al., *Déborá Arango. Exposición retrospectiva 1937-1984*, Museo de Arte Moderno de Medellín, 1991.
- Oberndorfer L., *Pedro Nel Gómez pintor, escultor y amante*, Colección Ediciones Especiales, volumen 6, Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia, Medellín, 1991.



- Padilla C. *et al.*, *La Bachué de Rómulo Rozo: un icono del arte moderno colombiano*, Editorial La Bachué, Bogotá, 2013.
- Pineda M., *Iconografía de la diosa Bachué*, en Padilla C. (ed.), *La Bachué de Rómulo Rozo: un icono del arte moderno colombiano*, Editorial La Bachué, Bogotá, 2013, pp.114-139.
- Restrepo Uribe J., *Medellín. Su origen, progreso y desarrollo*, Servigráficas, Medellín, 1981.
- Rivera J.E., *La Vorágine*, Editorial de Cromos, Bogotá, 1924.
- Rubiano Caballero G., *Pintores y escultores "Bachués"*, en Barney-Cabrera E. (dir.), *Historia del arte colombiano*, Salvat Editores Colombiana S.A., Bogotá, 1977, pp.1361-1382.
- Serrano E., *Cien años de arte colombiano 1886-1986*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, Bogotá, 1985.
- Subercaseaux B., *Literatura, nación y nacionalismo*, «Revista Chilena de Literatura», 70, 2007, pp.5-37.
- Traba M., *Historia abierta del arte colombiano*, Museo de la Tertulia, Cali, 1974.

Recibido: 23/07/2023

Aceptado: 15/12/2023

