

Álvaro Medina, Christian Padilla, Clara Isabel Botero, Ricardo Arcos-Palma, Melba Pineda
La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano
Bogotá: Editorial La Bachué, 2013, 200 pp.,
ilustraciones, b/n y color.
ISBN 978-958-56671-1-9

Ensayo-reseña

POR FABIO RODRÍGUEZ AMAYA
Universidad de Bérgamo
Italia

La Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano es el título del libro colectivo recién publicado en Bogotá, destinado – así se espera – a marcar un hito en la cultura contemporánea del país y a crear las condiciones para colmar un vacío en la historia y la historiografía del arte colombiano y latinoamericano. El libro, cuyo título es ya de por sí un programa, congrega a un grupo de cinco reconocidos estudiosos, y está compuesto por sendos ensayos en español con traducción al inglés a los que acompaña un impecable aparato iconográfico de esmerada factura editorial.

Álvaro Medina (maestro historiador y crítico del arte, además de excelente novelista), Christian Padilla Peñuela (historiador del arte y editor del libro), Clara Isabel Botero (antropóloga), Ricardo Arcos-Palma (historiador y teórico del arte) y Melba Pineda García (antropóloga), en su orden, son los autores de este precioso volumen. Precioso, lo registro de entrada, por el tema y el espíritu de fondo que agrupa y mueve a los especialistas; por el empeño puesto en la claridad del aporte crítico; por el trabajo inmejorable de documentación visual y de archivo, y por la metodología de la investigación, elementos que dan cuenta del valor de una cierta academia, respetable por cierto, de la que provienen los autores.

En *La Bachué de Rómulo Rozo...* se retoma, con casi un siglo de retraso, un necesario debate que permitirá reescribir – así también se espera – un capítulo falseado, cuando no negado, de nuestra historia del siglo XX. No sobra recordar que se trata del capítulo vivido bajo el *diktat* de la república criolla conservadora de Miguel Abadía Méndez, presidente de ingrata recordación por ser el del cuatrienio que lo entronizó en los altares de la patria como el sayón de la naciente clase obrera, el auspiciador de infames empréstitos y concesiones a las multinacionales norteamericanas gravosas para el país, y el cómplice

de plantadores locales, la United Fruit Company y las Fuerza Armadas en el genocidio de Las Bananeras de 1928. Tampoco se deberá olvidar que los artistas a finales de los años 1920 heredaban una tradición sin pasado, el 'Regeneracionismo', las improbables propuestas de la generación del Centenario, una Escuela Nacional de Bellas Artes con sus contradictorios programas vacilantes entre academicismo y anti-academicismo, las posiciones reaccionarias del capitalino Círculo de Bellas Artes y la predominancia de un artista joven, aristócrata y oficializado exponente de tendencias conservadoras cual era Roberto Pizano, amén de las tendencias anti-vanguardistas y filo peninsulares de la Academia de San Fernando de Madrid como modelos a seguir por los artistas colombianos.

Un capítulo, por lo que respecta nuestra historia del arte, urgente de elucidar debido a las contradicciones y malentendidos desatados por las fuerzas que de manera conflictiva se enfrentaron en su momento. Un capítulo todavía en espera de una correcta valoración debido a la devastadora campaña desatada por Marta Traba y & desde su llegada a Colombia, capaz de estigmatizar a artistas que navegaban al garete en el miasma de un país a la deriva, los cuales "sin ignorar lo que ocurría en Europa pero sin repetir lo europeo", como explícita Álvaro Medina, dedicaban energías y talento en la búsqueda de expresiones autónomas y renovadoras¹.

Si lo cultural no se puede escindir de lo ideológico y político pues, determinado por lo económico, afecta de manera puntual las esferas de la creación artística y de su difusión, viene al caso recordar también el periodo de importantes avances que registró

el entero país, con el proyecto de la Revolución en Marcha, durante el intervalo entre las dos guerras mundiales. Periodo protagonizado en Colombia – en medio de múltiples fallas y contradicciones internas – por una fugaz república liberal vigente sólo de 1930 a 1946 entre la muerte y la resurrección de la centenaria república criolla conservadora. Esta desembocó en el Bogotazo e inauguró el ciclo conocido como el de la Violencia, en concomitancia con la fundación de la OEA, la declaración de la Guerra Fría y el peligro nuclear.

Para las artes y las letras occidentales fue el momento de mayor difusión de las vanguardias internacionales – que a mala pena si rozaron a Colombia en arte y literatura –, de las disparatadas tentativas de definición de la identidad nacional y del acceso tardío a la tercera Modernidad en plena crisis del Neocolonialismo. En un país como Colombia, que con denuedo apenas si se prefijaba salir del medioevo colonial hispánico y criollo, comenzaba la industrialización y se entraba en una importante fase de tímidas aperturas democráticas bajo los nuevos gobiernos liberales. Justo en el momento en que Roza trabajaba en París en la definición de su lenguaje y de sus poéticas, artistas de alta significación como Ignacio Gómez Jaramillo, Pedro Nel Gómez, Sergio Trujillo, Débora Arango, Luis Alberto Acuña, Luis B. Ramos, Gonzalo Ariza, José Domingo, Josefina Albarracín, Ramón Barba y Henita Rodríguez estaban empeñados en definir un lenguaje y una poética 'nuevas'. A este grupo se debe la fundación y promoción del movimiento "Los Bachués", grupo con el cual, "al promediar la década de los veinte, el arte colombiano se situó con sus esculturas en la actualidad latinoamericana".² Y, agregó, en la Modernidad,

¹ Álvaro Medina, *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá, Tercer Mundo-Colcultura [Premios Nacionales de Cultura], 1995, p. 53.

² Ídem, p. 36.

cuando los mayores representantes en esta difícil disciplina eran el naturalista Francisco Cano del Rafael Núñez del Capitolio Nacional en Bogotá y el Marco Tobón Mejía del Monumento a la Bandera en Medellín. Los “Bachués” fue una coalición de artistas con afinidades humanas, estéticas y electivas que de manera natural tomó nombre precisamente de la escultura de Rómulo Rozo. Sin olvidar que el grupo nació también como forma de celebración y de respuesta a ese inicio de feliz reconocimiento a las artes y culturas precolombinas, sin predicar a ultranza el retorno al indio. Como estaba aconteciendo, con mayor o menor énfasis en todas las latitudes continentales: el despertar del letargo colonial liderado por ignorantes oligarcas rurales con ínfulas aristocráticas, citadinas y metropolitanas.

Objeto del estudio – sólo para adeptos y desconocida por el gran público – es la legendaria *Bachué, diosa generatriz de los indios chibchas* del artista Rómulo Rozo (Bogotá, 1929-Mérida-Yucatán, 1964). Se trata de una obra esculpida en granito negro de 1,70 metros de altura y firmada en París en 1926. El país tuvo pronta noticia de la escultura, pues *El Espectador* publicó una magnífica imagen realizada por Pierre Choumoff, el fotógrafo oficial de Auguste Rodin.³ La obra fue expuesta, sólo dos veces y sólo en Europa: la primera, en La Exposición de Artes Decorativas de París en 1926⁴; la segunda vez, en el patio central del pabellón de Colombia, en la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929.

Rozo, buen lector de *La civilización chibcha* de su amigo y contertulio en París Miguel Triana⁵ había recibido en 1928 el contrato para decorar el pabellón en Sevilla. Se trataba de una trasnochada arquitectura española seudo colonial del sevillano José Granados de la Vega, por revestir con “aspectos colombianos” que debían ser destacados en dicha vitrina internacional: “la minería, la colección de esmeraldas y los cultivos de plantas tropicales”⁶. Tales fueron los requisitos impuestos por Ernesto Restrepo Tirado, cónsul colombiano, exdirector del Museo Nacional y admirador del arte prehistórico. Con su participación en la feria, el artista – curiosamente definido como “indoamericano de origen colombiano” – obtuvo el Gran Premio y la Medalla de Oro.⁷ Tras ese momento fugaz de gloria, Rozo se afincó en México donde fue protagonista de primer orden de la vida cultural y realizó la mayor parte de su producción artística, sin regresar nunca más a Colombia,⁸ como iba a suceder con otros huéspedes de excepción en el país mesoamericano. Esto determinó que su obra se (des) conociera sólo a través de las fotos publicadas por la prensa.

La excelente escultura había sido comisionada en el estudio parisino de Rozo por el empresario colombiano Aníbal Moreno, después de haber visto la versión en pequeño formato (30 cm de altura). Su propietario la prestó para la Exposición Iberoamericana de Sevilla y en el viaje de regreso a París se rompió en dos y fue restaurada en el

5 Bogotá, Escuela Tipográfica Salesiana, 1922.

6 Encarnación Lemus López. *La Exposición Iberoamericana a través de la prensa (1923-1929)*, Sevilla, Mercasevilla, 1987, p. 237. [*Bachué*, p. 49]

7 Catálogo oficial de la Exposición de Sevilla, Sevilla, 1929 [Rómulo Rozo Krauss, *Rómulo Rozo: escultor indoamericano*, cit., p. 79]. [*Bachué*, p. 58]

8 Idem.

Museo del Louvre. Desde entonces pertenece a la misma familia, no volvió a ser expuesta públicamente, fue trasladada a Barranquilla en 1959 y tampoco fue vista de nuevo, excepción hecha de personas muy allegadas a los propietarios, entre ellos Alejandro Obregón. El pintor barranquillero – como harían también Edgard Negret, Eduardo Ramírez Villamizar y Carlos Rojas – por tener en la más alta estima el arte precolombino se sintió motivado por la *Bachué* de Rozo y elaboró dos series pictóricas sobre el mismo tema (*Bachué* y *Misterio de Guatavita*). La escultura quedó pues en la sombra por 72 años, en manos de su heredero Ricardo Moreno en un apartamento de Barranquilla a media cuadra del Hotel El Prado,⁹ hasta que Álvaro Medina, después de 25 años de paciente pesquisa detectivesca y fruto de una laboriosa investigación en Francia, España, México y Colombia, la rescató, para la historia y en 1997 la incluyó en la exposición del Museo de Arte Moderno de Bogotá, *Colombia en el umbral de la modernidad*, de la que fue curador¹⁰.

Pero atención, la versión en bronce de *Bachué* junto con *El Tequendama* y *Bochica, dios todopoderoso de los chibchas*,¹¹ conformaba una trilogía de esculturas modeladas y fundidas por Rozo entre 1925 y 1927. *Bachué* fue comprada en su taller por Eduardo Santos Montejo y destinada a enriquecer

9 Álvaro Medina, «El regreso de la 'Bachué' de Rómulo», *El Espectador*, Bogotá, 12 de julio de 2008.

10 La exposición fue inaugurada en la sede del museo el 27 de noviembre de 1997, "Colombia, en el umbral de la modernidad", *El Tiempo*, Bogotá, 30 de noviembre de 1997, <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-674453>. Álvaro Luis Medina Amaris, Ana María Lozano, María Clara Bernal, *Colombia en el umbral de la modernidad: un homenaje a los artistas antioqueños*, Bogotá, Museo de Arte Moderno, 1998, 144 p.

11 La fotografía de *Bochica* fue utilizada como portada de *Universidad*, n° 30, Bogotá, 25 de febrero de 1928 y en las páginas interiores la de *Tequendama*. [*Bachué*, p. 47]

su colección privada. Santos Montejo, junto con los intelectuales Germán Arciniegas – su brazo armado en el campo cultural – y Maximiliano Grillo tuvieron trato cercano con el artista. Los tres fueron partícipes y testigos de las exposiciones realizadas por Rozo y del reconocimiento que recibió en París¹² y lo divulgaron y promovieron en la prensa colombiana, principalmente desde *El Tiempo*, diario de propiedad del futuro presidente y líder del ala derecha del liberalismo. Eduardo Santos ya entonces monopolizaba con su familia la información en el país. En su cuatrienio presidencial jugaría un papel determinante en la consolidación de la numéricamente exigua oligarquía colombiana, la desestabilización del frágil proceso democrático en acto y la entrega impune del país a los intereses extranjeros, causas principales del abortado proceso de crecimiento económico y la industrialización en Colombia.

A través del feudo informativo personal de Eduardo Santos se oficializó y nacionalizó la cultura blanca y criolla como Nacional, afirmando ciertos valores patrios a través de Lecturas Dominicales, el principal vehículo de amplia circulación en el entero país a divulgar los trabajos de los escritores e intelectuales. El suplemento de *El Tiempo*, promotor de la ideología dominante, tuvo una prolongación en Revista de las Indias y Revista de América, dirigidas ambas por Germán Arciniegas, con al flanco la claudicante Universidad. Estos hechos son significativos porque la *Bachué* de Rozo en su compacta significación fue reivindicada ya en 1928 y hoy más que nunca – tal es la atinada y valiosa tesis central del libro – como paradigma

12 Las individuales del Cercle Paris-Amérique Latine, 14-25 de junio de 1928 y de la Galerie "L'Époque" del 20-30 de enero de 1931 y la nota de Louis Forest, *Revista Moderna de París* (1926). . [*Bachué*, p. 49]

fundacional, en campo artístico, del patrimonio cultural y es incluso un “ícono del arte moderno colombiano”. Tal y como lo remarca el subtítulo del libro y demuestra exhaustivamente cada autor desde su respectiva disciplina.

A ello concurre la solidez conceptual de la obra de Rozo: “Yo esculpo a Bachué no como ella pudo ser, sino como yo la imagino”,¹³ como también su irrepetible y exquisita factura que denotan la brillante asimilación por parte del artista del pasado precolombino y la actualización imaginativa de sus símbolos, mitos y lenguajes¹⁴. Admirable de parte del escultor, si se considera que su formación y su experiencia básica fue la de un decorador del Instituto Técnico Central primero y de la Escuela de Bellas Artes después, con muchas bases de manualidad y pocas conceptuales y teóricas. La curiosidad y el talento lo condujeron por caminos del máximo interés si se piensa en la formación de las academias de la época más interesadas en la praxis artística y más cercanas de la artesanía y del costumbrismo que del arte, de muy limitados horizontes para el conocimiento y de escaso rigor teórico e intelectual. Rozo comienza a superar algunas de estas carencias al estrechar amistad con poetas, escritores y artistas de diversas disciplinas, participar en continuos encuentros y tertulias y al entrar en contacto en París con exponentes de primer orden en los medios culturales locales y de la comunidad latinoamericana.

Rómulo Rozo además, al ser buen discípulo del reconocido escultor y grabador Émile Antoine

Bourdelle, a su vez discípulo aventajado de Rodin, se hizo asiduo visitante del Museo del Hombre donde pudo apreciar y estudiar las culturas precolombinas de América, como también las de Persia, el antiguo Egipto y el extremo Oriente de las cuales sin duda asimiló los mejores resultados estéticos, conceptuales y expresivos que iría incorporando de manera parsimoniosa y brillante en su obra. A esto se añaden, el patrimonio de su memoria visual acumulado en Bogotá (donde desde los 12 años trabajó como decorador de la Estación de la Sabana) y la osadía de adherir a los nuevos signos que surgían con el ‘descubrimiento’ del ‘primitivismo’¹⁵ que Picasso, Braque, Matisse, Moore, Severini, Brancusi y otros artistas de las vanguardias europeas protagonizaban en París. Quizás por lo mismo no se reflexionó, en los medios culturales de la Colombia de entonces, sobre lo parcial que resultaba limitarse a presentar como Nacional y Moderno la sola adopción de lo amerindio, con la exclusión radical de otras componentes de la realidad colombiana y americana.

Por esta razón, la interdisciplinaria es uno de los aspectos que hacen de este un libro ejemplar por su rigor metodológico, documental y de escritura; por la reconstrucción y lectura filológica de los valores estéticos y simbólicos del trabajo del escultor bogotano; por la valoración de la escultura como paradigma artístico a nivel continental. En suma, por la reconstrucción histórica, que ve en Rómulo Rozo a un protagonista no colocado aún

13 H.D. Barbagelata, “Rómulo Rozo y su última exposición”, *Cromos*, n° 760, Bogotá, 2 de mayo de 1931 [Álvaro Medina, *El arte colombiano...*, cit., p. 38].

14 Por parte de los artistas, en este caso de Rozo, pues sabido es que en las antiguas civilizaciones y culturas prehispánicas no se usó la representación o figuración de ninguna de sus deidades.

15 Singular el ‘descubrimiento’ de la pintura y la escultura de África, América y Oceanía definidas “arte primitivo” por la arrogante y decadente visión eurocéntrica. La rapiña y el plagio a que se siguen sometiendo las culturas ‘periféricas’ dio pie a la excelente exposición “Primitivism” in 20th Century Art, documentada exhaustivamente en los dos volúmenes de “Primitivism” in 20th Century Art: Affinity of the Tribal and the Modern, (William Rubin ed.), New York, Museum of Modern Art, 1984, 690 p.

en el sitio que se merece, junto a esos artistas canónicos del arte continental cuales Joaquín Torres García, Pedro Figari, Emilio Pettoruti, Wifredo Lam, Diego Rivera, José Clemente Orozco, Armando Reverón, Carlos Enríquez y Tarsila do Amaral.

Sin embargo se nota, excepción hecha de Medina, un cierto uso impropio de la terminología que implica una desviación conceptual en el tratamiento de algunos temas. Hablo por ejemplo del hecho de seguir trastocando el concepto de Modernidad y de seguir enunciando lo Nacional, lo Colombiano, lo Indio, lo Universal de manera acrítica y hasta irresponsable como cuando al referirse a lo Mestizo (y aquí me limito solo a un ejemplo), se definen a Bachué como la “Eva Chibcha” y a Bochica como el “Dios Civilizador”.¹⁶

Desconcierta, creo yo, que se actualice en 2013 la declarada parcialidad oficialista y el pensamiento de los Terrígenas (o Nacionalistas) de los años 1930 y 1940. Y se silencie la visión distorsionada de intelectuales de punta quienes, partidarios del centralismo bogotano en la república criolla (piénsese en Luis López de Mesa, Tomás Vargas Osorio, Eduardo Caballero Calderón, Eduardo Carranza, Germán Arciniegas, Nicolás Gómez Dávila), consideraban hasta hace muy poco lo católico, lo blanco-hispánico, lo greco-latino y lo criollo-andino como lo nacional y colombiano. Actuando así, se sigue negando la intrincada realidad del mestizaje y los sincretismos religiosos y culturales que, con todas las implicaciones, desde comienzos del siglo XVI, involucró a amerindios, europeos y africanos (más tarde incluso medio y extremo orientales y, en fin, oceánicos), sobre todo

en el Caribe. Como si con todo su acervo éste, al igual que otras regiones (Amazonas o Chocó por ejemplo), no formara parte de Colombia.

Se trata de una polémica, sin duda alguna, más ideológica que cultural, artística o literaria, que vio enfrentados dos bandos: los Universalistas vs. los Terrígenas (o Nacionalistas) y se definió, principal mas no exclusivamente, a lo largo de la década de los cuarenta en dos polos: Bogotá y Barranquilla. En ese momento, como lo ha demostrado Jacques Gilard – uno de los primeros en ocuparse a fondo desde un punto de vista crítico del debate identitario de esos años¹⁷ – y han revelado trabajos más reciente, los apenas veintiañeros integrantes del Grupo de Barranquilla, comenzaron desde sus columnas de opinión en los periódicos de provincia a jugar un papel importante en la reivindicación de lo mestizo integral como elemento fundacional de lo colombiano y del papel de las periferias contra el hegemónico centralismo capitalino. A ellos, desde Cartagena, se sumaba la infatigable labor de los

17 Gilard elabora una importante y en Colombia desconocida diatriba sobre el argumento. De ello y los datos bibliográficos completos he dado cuenta en «Jacques Gilard y el alegato sobre la República Criolla» en *Caravelle*, n° 93, *Homenaje a Jacques Gilard* (Fabio Rodríguez Amya ed.), Toulouse, Diciembre de 2009, pp. 115-143 y sobre la música ha dado cuenta Egberto Bermúdez, siempre en el mismo número de *Caravelle* en: «Jacques Gilard y la música popular colombiana», pp. 9-18. De su bibliografía elijo como cardinal el ensayo de 1994 «Le débat identitaire dans la Colombie des années 1940 et 1950»; como fundamentales «Colombia, años 40 : de *El Tiempo* a *Critica*», “Du nationalisme littéraire : une polémique colombienne (1941)”, “Colombie, années 40 : de la frustration à l’imagination”, «Las revistas de Arciniegas : la inteligencia y el poder», «Un precursor olvidado: Antonio Brugués Carmona», «Los suplementos literarios: el caso de Colombia», «Le peintre et les lettrés. Alejandro Obregón la plume à la main (1948)» y el también inédito «Paréntesis: ¿y qué del “compromiso”?». A todos estos se vinculan estrechamente por la continuidad y amplificación – dada también por la madurez del autor – el amplio ensayo *Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad*, la entrevista a Álvaro Mutis de 1995, el elocuente “Para desmitificar a «Mito»” de 2005 y su último trabajo publicado en *Caravelle* “1953: des cyclistes colombiennes en France”, *Caravelle*, Toulouse, n° 89, 2007, p. 69-97.

16 Lo cual atesta la presencia, hasta en los sectores intelectuales y ‘cultos’, de la visión deformada que sigue generando el arraigado y reaccionario substrato católico de la Cultura en Colombia.

poetas y escritores Manuel Zapata Olivella, Héctor Rojas Herazo y Gustavo Ibarra Merlano.

Era ya muy tendencioso asimilar la guabina, el bambuco, el cuadro costumbrista y lo falso folklórico a lo Nacional y confundir la república, la bandera y el escudo con la patria, en una sociedad como la colombiana que ha sido siempre clasista, excluyente y racista, en la que todavía en los años cincuenta y sesenta, lo africano y lo mulato eran, como lo indio y lo extranjero, despreciable y pecaminoso, obscuro e inmoral, como se puede constatar en la prensa de la época.¹⁸ Hasta entrados los años 1970, toda la acción de la intelectualidad oficialista y complaciente de esos años se esforzó en no querer reconocer el mestizaje en sus múltiples facetas como fundamento de la realidad étnica y cultural del país pues de manera centralista, desde

18 La nota anterior y la documentación de prensa sobre la cual también Álvaro Medina construye sus importantes libros: *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, cit.; *Procesos del arte en Colombia* [1978] Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte, Ediciones Uniandes – Laguna Libros, 2013. Por lo que atañe la música Egberto Bermúdez, Jacques Gilard y Consuelo Posada, entre otros, han realizado trabajos de sumo interés. Gilard desentraña bien el papel jugado por García Márquez en este asunto identitario del Vallenato en “Veinte y cuarenta años de algo peor que la soledad”, *Rumbos*, Neuchâtel, 1988. (Reeditado por Ed. Nueva Epoca, Bogotá, 1988, 60 p.). Véanse además, por la importancia del argumento, Jacques Gilard, “Vallenato: ¿Cuál tradición narrativa?”. Huellas, Barranquilla, Universidad del Norte, n° 19, 1987, p. 60-68. “¿Crecimiento ou don Tobá? Fausses questions et vraies réponses sur le vallenato”. *Caravelle*, Toulouse, n° 48, 1987, p. 69-80. “Le vallenato: tradition, identité et pouvoir en Colombie”, en: Gérard Borrás (dir.), *Musiques et sociétés dans les Amériques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2000, p. 81-92. Consuelo Posada, *Canción Vallenata y tradición oral*. *Caravelle*, Toulouse, n° 50, 1988, p. 227-231. Egberto Bermúdez, “Por dentro y por fuera: El vallenato, su música y sus tradiciones escritas y canónicas”, *Música popular na América Latina: Pontos de Escuta*, eds. Martha Ulhoa, Ana Maria Ochoa, Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul/IASMP, 2005, pp. 214-45. “¿Qué es y qué y qué no es vallenato?”. (2004). Egberto Bermúdez. *Historia, Identidades, Cultura Popular y Música Tradicional en el Caribe Colombiano*. Editores: Hugues Sánchez y Leovedis Martínez. Ediciones Unicesar. Universidad Popular del Cesar. Valledupar, Colombia.

la Apenas Sudamericana, sólo se reivindicaba lo criollo y blanco como lo Nacional. Su arquetipo sería el Juan Valdés paisa-(santandereano) que vemos hoy, asimilado por el imaginario colectivo como no ha sucedido aún con la Bachué de Rozo ni con el Torocóndor o la Barracuda de Obregón. Pero se sabe que el café no es toda Colombia. El Juan Valdés, criollo, blanco, alto y bien parecido no es Colombia a pesar del sombrero, el carriel y el poncho de su indumentaria.

Lo que aclara de manera muy acertada Medina en este libro, en lo que atañe al arte, no aparece en ningún libro de historia y corresponde al debate que se abrió en el país sobre el nacionalismo artístico y literario, debate impulsado por un puñado de escritores, artistas e intelectuales que se interrogaron también a partir de la realización de Bachué, sobre lo “colombiano” y la “universalidad de lo colombiano” o, como es moda decir hoy día, sobre la “identidad nacional”.¹⁹

Los integrantes del movimiento “Los Bachués”, en los años treinta, anticiparon de una década a sus colegas escritores pues éstos, tan sólo en 1941, abrieron el debate que la crítica y la historiografía sospechosamente han desconocido. Y si Bachué se convirtió en el símbolo de toda una generación, no se dificulta concluir “que estamos ante una de las obras determinantes del arte nacional”, de todos modos, opacada por la actitud empecinada del establecimiento, como aconteció también con la férrea voluntad de silenciar a los émulos de Rómulo Rozo. La gravedad de la situación en Colombia hizo que el país se encerrara en una visión localista, mientras personajes como Rozo,

19 Cfr. Notas 16 y 17. Después de la constitución de 1991 se retoma con creces el asunto, Cfr: Fernando Mayorga García, «La cultura y la educación. Construir una identidad nacional sobre el mestizaje de tres culturas», <http://www.banrepcultural.org/node/86398>.

Gómez Jaramillo, Sanín Cano, Fuenmayor, los Zalamea Borda y otros pocos volcaban sus intereses también hacia lo extranjero y lo universal. Lo confirmaban por entonces a nivel latinoamericano, entre otros, el Grupo de los Cinco en Brasil, el Movimiento Muralista en México, la Escuela del Sur en Montevideo; las autorizadas voz de José Carlos Mariátegui desde las páginas de la revista limeña *Amauta* quien reconocía lo Nacional sólo como la adopción de una Cosmovisión integral; o de Borges: “los nacionalistas simulan venerar las capacidades de la mente [...] pero quieren limitar el ejercicio poético de esa mente a algunos pobres temas locales, como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo”²⁰. Conceptos reforzados, por ejemplo, por Einstein: “El nacionalismo es una enfermedad infantil. Es el sarampión de la humanidad”²¹ y años después por Octavio Paz, quien en un notorio artículo afirma: “El nacionalismo no sólo es una aberración moral; también es una estética falaz [...] No hay escuelas ni estilos nacionales; en cambio hay familias, estirpes, tradiciones espirituales o estéticas universales [...] América Latina es un continente desmembrado artificialmente por la conjunción de las oligarquías nativas, los caudillos militares y el imperialismo extranjero. [...] La existencia de una literatura [y un arte] hispanoamericanos es, precisamente, una de las pruebas de la unidad histórica de nuestras naciones”²². Sin

olvidar el aporte, aplicable a las artes visuales, del balance que hicieran Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez respecto de la literatura en Colombia como un auténtico fraude a la Nación.²³

Como lo exige un trabajo de la envergadura de la Bachué de Rómulo Rozo. Un ícono del arte moderno colombiano, va siendo hora de asumir de manera íntegra la difícil tarea de llenar el vacío centenario creado por la ausencia en Colombia – con excepción de individualidades que confirman la regla – de una escuela crítica independiente, laica y democrática. Y, por consiguiente, de una historiografía capaz de despejar sombras sobre verdades ineludibles y elucidar capítulos de la historia a reescribir de urgencia, tal como lo hace el grupo de autores de este libro. Se trata pues de un trabajo donde sin duda y con precisión se enuncia, se valora y se historia pero poco se problematiza a propósito de una obra como la de Rozo. Obra que si bien ha marcado un hito de tanta trascendencia para la cultura colombiana y latinoamericana, aún ha de incorporarse plenamente a la vida diaria de un país que todavía la desconoce.

En este libro hay intuiciones de primer orden y también deslices imperdonables. Me refiero, y me limito a dos ejemplos: a) considerar como dialectos españoles dos idiomas como el vasco y el catalán; b) hablar de “ceguera” de la crítica cuando se sabe que no hay nada casual en los proyectos de la oligarquía colombiana ni en los designios

20 Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición” en *Discusión* [1932], en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé, 1974, p. 271

21 “What Life Means to Einstein: An Interview by George Sylvester Viereck”, *The Saturday Evening Post*, 117, 26 de octubre de 1929, p. 18.

22 Octavio Paz, “Literatura de fundación” *Lettres Nouvelles*, París, 1961 en *Puertas al campo*, [1966], Barcelona, Seix Barral, 1972, p. 15.

23 Hace exactamente cincuenta años, García Márquez publicaba: “La literatura colombiana: un fraude a la nación”, en *Acción Liberal*, (2a. época) n° 2, Bogotá, Octubre 9 de 1959, pp. 44-47, hoy en Gabriel García Márquez, *De Europa y América*, obra periodística 3 (1955-1960), (ed. e introd. de J. Gilard), Mondadori, Barcelona, 1992, p. 666. Álvaro Cepeda Samudio, por su cuenta, publica entre otros “Nuestra actividad literaria”, “Escritores de domingo”, “El sainete anual de la novela” y “Colombia sin escritores” consultables en Daniel Samper Pizano, Álvaro Cepeda Samudio. *Antología*, Bogotá, El Áncora, 2001.

imperiales de los Estados Unidos, que responden a hechos bien definidos en la cúpula del poder y son paradigmáticos de la historia reciente. Hablo de la flamante y tendenciosa Modernidad impuesta, en arte, arbitrariamente por Marta Traba desde Mito, El Tiempo y la Radiotelevisora Nacional – canales informativos del poder con los que ella contaba, si no es que ellos contaban con ella – y a la actividad “modernizadora” del cubano José Gómez Sicre, director de artes plásticas de la Unión Panamericana en Washington, que la avalaba, sin por eso olvidar la agresión a la que sometieron al país y al continente entero la política y la cultura de la guerra fría o desconocer el significado de la intervención de los dos críticos.

Recuérdese que, Marta Traba, dotada de una inteligencia y una erudición como pocas – y a quien prefiero como poeta y escritora – hizo tabula rasa de la producción artística de la primera mitad del siglo XX, la generación de “Los Bachués” y Rozo incluidos. Luego, con arrogancia despótica, arrasó también con los artistas emergentes que no pertenecieran a su camarilla pseudo aristocrática, la cual, fiel a los designios de los grupos hegemónicos de poder y a los dictámenes norteamericanos, fue fundadora de una institución privada como el Museo de Arte Moderno.²⁴ Y, siempre ella, sobre las cenizas apocalípticas de cadáveres excelentes, canonizó a un grupo de artistas que no necesitaban de una papisa para ser consagrados, pues ya eran artistas en el umbral de la madurez, con

un lenguaje propio y una obra consolidada que ella, discípula del discutible Jorge Romero Brest, encontró al llegar a Colombia de la mano de Alberto Zalamea.

La Modernidad en el arte y la literatura colombianos no puede limitarse a la de Pollock, Malraux, Malaparte, Pound, Hesse o Warhol. No hablo de la modernidad que apostrofaba de artistas sinceros y lúcidos en la búsqueda de agua en el desierto. Esa presunta modernidad que con oportunismo y desenfado se ha apropiado y oficializado sectariamente – obedeciendo a los tiránicos caprichos del mercado – a artistas con una obra *in fieri* como las firmadas por Cruz-Diez, Cuevas, Syzlo y Menujín consagradas como las únicas y auténticamente representativas del arte latinoamericano.

Única peca pues, de este excelente libro, es dejar un hiato que podría tranquilamente haber sido, si no colmado de manera exhaustiva, al menos sí puesto sobre el tapete para su discusión a carta abierta. En los estudios allí reunidos se sugieren, mas no se desglosan, cuestiones tan espinosas e importantes como son la Modernidad, la Identidad, lo Nacional, lo Colombiano, lo Mestizo, lo Universal. Y lo Estético, en el ámbito específico del arte y la escultura.

Lo planteo con el ánimo de que se prosiga la discusión que abre este importante libro, pues la Modernidad contrastante, en una sociedad archicatólica que llegaba tardíamente a ella, sobrevivía aún de manera dudosa bajo el discutible principio *homo, homini, lupis* caracterizador del liberalismo de la primera hora. Una Modernidad que no se puede limitar al debate que se produjo a mediados de los años veinte cuando se (des) conoció la *Bachué* de Rómulo Rozo. Ese fue sólo el primer capítulo de una inquietud que nació en el mundo del arte, se prolongó hasta finales de los años treinta y en 1941, en el mundo de la literatura, se

24 Que por estos tiempos se ‘oficializa’ con financiaciones gubernamentales multimillonarias <http://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/40-mil-millones-dinero-publico-para-museo-privado/32111>; y a su directora la consagran con condecoraciones extranjeras como la Orden de Artes y Letras de la República Francesa. <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/gloria-zea-recibira-orden-de-artes-y-letras-de-francia-articulo-496880> y <http://m.jetset.com.co/sociedad/bogota/galeria/homenaje-gloria-zea/108825>.

reabrió de modo inevitable con motivo del escándalo suscitado por el fallo del jurado en el concurso “nacional” de cuento, Este fue promovido por la *Revista de las Indias* dirigida por Arciniegas, el cual vio, como finalistas, a Jorge Zalamea Borda, de los Universalistas (“La grieta”) y Eduardo Caballero Calderón de los Nacionalistas (“Por qué ‘mató’ el zapatero”) y como jurados, a paridad de votos, a los escritores Tomás Vargas Osorio y Tomás Rueda Vargas entonces director de la Biblioteca Nacional, a favor de Caballero Calderón, y el poeta Eduardo Carranza, y el crítico y cuentista Hernando Téllez, favor de Zalamea.

Fue ahí cuando se definió el antagonismo (nacionalistas y universalistas), el cual se mantuvo vivo hasta los años setenta con la aparición y afirmación (ya en las décadas de los cincuenta y sesenta) del grupo conformado por Obregón, Negret, Ramírez Villamizar, Botero, Grau, Porras, Roda y Wiedemann en las artes plásticas; Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Santiago García y Patricia Ariza en el teatro; Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, Héctor Rojas Herazo, Manuel Zapata Olivella, Aurelio Arturo, Álvaro Mutis, Arturo Camacho Ramírez, Gustavo Ibarra Merlano, Manuel Mejía Vallejo y otros pocos en la literatura, sin olvidar la música, ni el arte popular, y mucho menos la gastronomía, la moda, el pensamiento y otras áreas de la cultura.

Todo comenzó a perfilarse en ese momento tan brillante que inauguró Rómulo Rozo, como uno de los integrantes de la punta visible del iceberg, donde y cuando la literatura y el arte se revolucionan en Colombia por obra de individualidades sin la Patria o la Nación (¿cuáles?) y mucho menos el Estado (¿cuál?) a sus espaldas.²⁵ Rozo fue en 1928

lo que dos décadas más tarde iban a ser Obregón y Negret, García Márquez y Cepeda Samudio en plena crisis del sistema neocolonial. Lo cual, en el campo del pensamiento y el ensayo testimoniaron egregiamente Baldomero Sanín Cano y Jorge Zalamea Borda, en la ciencias políticas y sociales Gerardo Molina, Diego Montaña Cuéllar y Luis Eduardo Nieto Arteta. Y más adelante Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda, Eduardo Umaña Luna y Camilo Torres Restrepo.

Es la Modernidad con la cual se consolidaba la pérdida del mundo, del artista y del escritor y éstos resultaban, por obra de la clase dominante en el poder, rechazados en su condición natural y se iban a asociar, por contradicciones del sistema, a la figura del intelectual profesional, del escritor, el artista o el intelectual asalariado. El de Rozo es un periodo en que el pensamiento filosófico sigue muy distante de Colombia como precisa con tino el irremplazable maestro Rafael Gutiérrez Girardot respecto de las últimas tendencias y escuelas de la época, para no hablar del hecho que ve a Nietzsche, Hegel y el mismo Kierkegaard padeciendo el efecto de las murallas invisibles erigidas por la oligarquía, amparada bajo las trasnochadas fórmulas del “cristianismo racional”, del “humanitarismo” del Krausismo tan presente aún a finales de los años treinta y cuarenta.²⁶

No se trataba sólo de adoptar la proclamada “fe en la palabra artística” sino de asumir también los necesarios cambios sociales y políticos y, como

nales Propal-Cartón de Colombia y Esso Petroleum Co Ltd v Mardon. Las Bienales de Gráfica y Grabado de Cali y de Arte de Medellín, Propal-Cartón de Colombia y Coltejer y Cia. Sobre el mecenazgo y las artes: Jorge Zalamea, “Respuesta a la encuesta de Letras Nacionales”, *Letras Nacionales*, n° 9, julio-agosto de 1966. Álvaro Cepeda Samudio, “Arte subvencionado” en Daniel Samper Pizano, cit.

25 Hasta comienzos de los años Setenta los Premios Nacional de Arte y Novela son ejemplo: los financiaban las multinacio-

26 Rafael Gutiérrez Girardot, *Modernismo*, Barcelona, Montesi-nos, 1983, pp. 75-83.

argumentaba José Martí en su memorable ensayo “Nuestra América” de 1893, seguía (y sigue) vigente la consigna “valen más trincheras de ideas que trincheras de piedra”²⁷. Hacia falta la adopción de posturas democráticas y libertarias, además de congregarse en una única realidad ética y estética, todo en aras de la justicia social y la paz, en aras del vuelco eversivo y libertario de la mente y el espíritu, de la creatividad y la imaginación.

Es útil recordar que Rozo quien “reorientó las artes plásticas colombianas en un modo decisivo”²⁸ fue contemporáneo de Joyce, Woolf, Kafka, Borges, Macedonio, Mariátegui, Vallejo, Siquieros, Xul Solar, Neruda, Henríquez Ureña, Sanín Cano y Lam. El momento del Rozo de la *Bachué* fue el mismo del Luis Carlos López de *Por el atajo* (1920), el José Eustasio Rivera de *La vorágine* (1924), el León de Greiff de *Tergiversaciones* (1925), el Tomás Carrasquilla de *La marquesa de Yolombó* (1926), el Luis Vidales de *Suenan timbres* (1926), el José Félix Fuenmayor de *Cosme* (1924) y *Una triste aventura de catorce sabios* (1928) y el Zalamea Borda de *Cuatro años a bordo de mí mismo* (1933). La efervescencia del período vio surgir otros artistas como Jorge Elías Triana, Marco Ospina, Judith Márquez y Carlos Correa, por ejemplo; además abonó la aparición de la revista *Crítica* de Jorge Zalamea Borda; de las modestas pero visionarias páginas de la columna “Fin de Semana” que Eduardo Zalamea Borda “Ulises” publicó en *El Espectador*; las 54 entregas de la irreplicable revista *Crónica* del grupo de Barranquilla, y más adelante, con las necesarias reservas, *Mito* de Gaitán Durán,

Cote Lamus, Valencia Goelkel, Gómez Valderrama, Mendoza Varela, Charry Lara y Jorge Eliécer Ruiz.

Lo que sigue es otra historia: la revista *Eco* y bastante de lo que surge en las artes después de Obregón. O el fraude de la cultura del Frente Nacional; la Novela de la Violencia; el amañado pop de Beatriz González; el populachero conceptualismo de Álvaro Barrios; la desigual narrativa de los escritores que han sufrido de macondismo y ahora de exotismo nacionalista y narcosis narrativa y todo aquello que hoy réplica, con maquillaje diferente, el aburrido instalacionismo performático, necesitado cada día más de grandes andamiajes ideológicos y palabreros que lo justifiquen. Tal y como acontece con la república de la narcocracia, el insondable agravio paramilitar de los últimos periodos presidenciales, en particular los de Álvaro Uribe Vélez, y la continuidad de la secular tragedia nacional de la violencia, la corrupción y la pobreza. No hay que olvidar una coincidencia: el futuro presidente Eduardo Santos Montejo, quien en París incitaba a Rómulo Rozo a proseguir la búsqueda de lo indio y precolombino como emblema de lo Nacional y fue propietario de algunas de sus esculturas, es el tío abuelo del actual presidente Santos Calderón. Si la política ha sido, es y sigue siendo así, para continuar legitimando el ejercicio del poder, se deduce cómo han sido, en el país, el arte y la cultura Nacional, Moderna y Contemporánea.

Por ahora hay que prestar atención, si se escucha decir que el escultor Rómulo Rozo, autor de *Bachué*, es el artista “más influyente de la historia del arte colombiano, aun si su suerte para el gran público ha sido ingrata”²⁹, pues resulta inadmisibles que semejante ingratitud haya sucedido o, peor

27 José Martí, “Nuestra América”, *Revista Ilustrada de Nueva York*, 10 de enero de 1891, en José Martí, *Obra literaria*, (C. Vitiér ed.), Caracas, Ayacucho 1981.

28 Álvaro Medina, *El arte colombiano...*, cit., p. 41.

29 Álvaro Medina, El regreso de la ‘Bachué’ de Rómulo, *El Espectador*, Bogotá, xxx, xxx.

aún, siga sucediendo. Que quede claro, eso sí, como evidencia esta nueva veta de trabajos históricos bien representados por *La Bachué de Rómulo Rozo*, que así como sucedió con él, ha sucedido y sigue sucediendo con muchos otros, que aún con una obra de valor a sus haberes, permane-

cen condenados a la marginalidad, al silencio o al olvido por obra de una concepción clasista, racista y excluyente que es todo lo contrario de lo que debería significar y de hecho significa el sustantivo cultura.

Milán, junio 21 de 2014