

Exceso de agua y falta de sol

La diosa Bachué de Rómulo Rozo

JULIO CÉSAR GOYES NARVÁEZ

Instituto de Estudios en Comunicación y Cultura.
IECO. Universidad de Colombia

Excess of Water and lack of Sun

Abstract

In 1925 the sculptor Rómulo Rozo sculpted the goddess Bachué in stone, the almighty mother of the Muiscas, inaugurating in this way the indigenous Colombian art which would give rise to the 'Bachué movement' (1920-1940). This artistic movement would be the developer of the discourse about the national identity. This avant-garde act values the indigenous world and the pre-Columbian past and revolutionises the existing aesthetic canons established until then in the history of the national art. Besides, the return of the primitive forces incarnated in the founder goddess that emerged from the waters in the Iguaque lagoon with her little son-husband to populate the muiscas towns; there reappears the *imaginary mother*, eclipsing the *Spanish mother country* which was worshiped until then. In the mythic story of Bachué the civilising mission of the god Bochica can be read in an unarticulated way and in the background.

Key words: Goddess Bachué. Rómulo Rozo. Colombian art. Avant-garde. Textual analysis..

Resumen

En 1925 el escultor colombiano Rómulo Rozo esculpió en piedra a la diosa Bachué, la madre poderosa de los Muiscas, inaugurando el arte indigenista colombiano que daría origen al "movimiento Bachué" (1920-1940) promotor del discurso sobre la identidad nacional. Este acto vanguardista que valora el mundo indígena y el pasado precolombiano, no solo revoluciona los cánones estéticos establecidos hasta entonces en la historia del arte nacional, sino que además, con el regreso a la primitivas fuerzas encarnadas en la diosa fundadora que salió de la laguna de Iguaque con su pequeño hijo-esposo para poblar los pueblos muiscas, resurge la *madre imaginaria mestiza* y se eclipsa la *madre patria española* a la que se le rendía culto hasta el momento. En el relato mítico de Bachué se lee, de manera desarticulada y en segundo plano, la gestión civilizadora del dios Bochica.

Palabras clave: La diosa Bachué. Rómulo Rozo. arte colombiano. Vanguardia. Análisis textual.

ISSN. 1137-4802. pp. 17-32

El texto artístico

Según una entrevista publicada en un periódico de la época, el artista dice que la estatua representa a la diosa Bachué:

de la cintura para arriba el nacimiento y de la cintura para abajo la desaparición. En la parte superior se ve la cabeza del hijo del Sol; en la base, las cabezas de las serpientes devorando las manzanas de



Rómulo Rozo, *Bachué, la madre generatriz de los Chibchas*, 1925. París, piedra granito.

¹ ÁLVAREZ LLERAS, Antonio (1929). "Rómulo Rozo". En *Lecturas Dominicales de El Tiempo*, n^o. 326, 15 de diciembre.

oro en que consistía el tesoro de las lagunas encantadas, el más sagrado adoratorio de los nietos de los hijos del Agua y del Sol. Al pie, en la fuente, las aguas de la laguna y las ranas sagradas.¹

De suerte que la mujer-serpiente tallada en piedra es un ser doble que representa la vida tanto como la muerte. La postura hierática de la diosa parece conectar la tierra con el cielo. El texto-Bachué de Rozo escribe en un eje vertical (*axis mundi*) dos direcciones con sentidos opuestos y simultáneos invocando el mito de los Muiscas.



Los brazos formando un triángulo contienen al niño en una actitud de protección o triunfo; los rasgos de su rostro iguales de geométricos como los de la diosa. La corona o tiara de la mujer núbil está compuesta de nueve caracoles que corresponden al tiempo de la gestación humana; los senos y el vientre se ven firmes y torneados. Hacia abajo, atraídas por el agua, las dos piernas



convertidas en serpientes se sumergen en el recipiente de piedra; sin embargo, guardan una sutil pero esencial diferencia: en la pierna derecha se ve la talla de semicírculos superpuestos a la manera de escamas, mientras que en la izquierda sobresalen rombos que tienen un punto en el centro.

La laguna está convocada en la base de la escultura a través de las ondulantes líneas que representan las ondas del agua, lo refuerzan los animales de la fertilidad (serpientes, ranas, sapos y caracoles) que sostienen el cuerpo imponente de la diosa madre. De suerte que el escultor funde en piedra y en bronce el antiguo mito de los Muisca, encontrando formas plásticas nuevas y visibilizando mediante símbolos la sacralidad del agua, su movimiento y fertilidad.



Lo que está en juego y quema²

Rozo exalta la cultura precolombina y escarba en los orígenes del pueblo colombiano al expresar el mito de la mujer que salió de la laguna de Iguaque con un niño con el que dio origen a la humanidad. No es difícil advertir que lo que está en juego y quema en la escultura de Rómulo Rozo es, en primer lugar, la ambigüedad que despliega la diosa al no ser representada como madre sino como una joven de vientre firme y senos deseantes que salva y protege a un niño –¿o hijo?– al salir de las aguas. Y, en segundo lugar, esa tensión que el cuerpo de la diosa expresa al esforzarse por salir de la laguna y, al mismo tiempo, ser retenido y absorbido por el agua.

El texto mítico

En el capítulo II de los manuscritos titulados *Noticias históricas de las conquistas de tierra firme en las Indias Occidentales*, Fray Pedro Simón escribe acerca de "lo que sintieron estos indios del Reino acerca de la creación del mundo" y "la opinión que tuvieron del origen y principio de los hombres y mujeres". Los muisca reconocieron en el sol a *Chiminigagua*, dios bueno del que viene todo lo demás que hay de hermoso en el mundo; así "decían que á el se debía adorar, y á la luna como á su mujer y compañera, de donde les vino que aun en los ídolos que adoran, jamás es uno solo, sino macho y hembra".

² Esta quemadura "focaliza nuestra mirada y carga de intensidad eléctrica los significantes que la rodean. "Se trata del punto de ignición que es la presencia de lo real. [GÓNZALEZ REQUENA, Jesús (2016). "De los textos yoicos a los textos simbólicos", en *Cuaderno 56 | Cuadernos del centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, p. 80].



Petroglifos de Facatativá, Sibáté y Tequendama.

El texto sobre el mito dice así:

En el distrito de la ciudad de Tunja, a cuatro leguas a la parte del Norte y una de un pueblo de indios que llaman Iguaque, se hace una coronación de empinadas sierras, tierra muy fría tan cubierta de páramos y ordinarias neblinas que casi en todo el año no se descubren sus cumbres, si no es al medio día por el mes de enero. Entre estas sierras y cumbres se hace una muy honda, de donde dicen los indios que a poco de como amaneció apareció la luz y creadas las demás cosas, salió una mujer que llaman Bachué y por otro nombre acomodado a las buenas obras que les hizo Furachogua que quiere decir mujer buena, porque fura llaman a la mujer y choque es cosa buena, sacó consigo de la mano un niño de entre las mismas aguas de edad de hasta tres años y bajando ambos juntos de la sierra a lo llano, donde ahora está el pueblo de Iguaque, hicieron una casa donde vivieron hasta que el muchacho tuvo edad para casarse con ella, porque luego que la tuvo se casó, y el casamiento tan importante y la mujer tan prolífica y fecunda que de cada parto paría cuatro o seis hijos, con que se vino a llenar toda la tierra de gente, porque andaban ambos por muchas partes dejando hijos en todas, hasta que después de muchos años estando la tierra llena de hombres y los dos ya muy viejos se volvieron al mismo pueblo y del llamando a mucha gente que los acompañara, a la laguna de donde salieron, junto a la cual les hizo la Bachué una plática exhortando a todos la paz y conservación entre sí, la guarda de los preceptos y leyes que les habla dado que no eran pocos, en especial en orden al culto de los dioses, y concluido se despidió con singulares clamores y llantos de ambas partes, y convirtiéndose ella y su marido en dos muy grandes culebras, se metieron por las aguas de la laguna, y nunca más aparecieron por entonces. Si bien la Bachué después se apareció muchas veces en otras partes, por haber determinado desde allí los indios contarla entre sus dioses, en gratificación de los beneficios que les había hecho.³

³ SIMÓN, Fray Pedro (1981-1982). *Noticias Historiales de las Conquistas de Tierra Firme en las indias Occidentales*. Bogotá, editorial Medardo Rivas, 1891, pp. 279-280 [Biblioteca del Banco Populár, 1981-1982].

⁴ CORREA, François (2005) *Sociedad y Naturaleza en La Mitología Muisca*, en *Tabula Rasa*. Bogotá - Colombia, No.3: 197-222, enero-diciembre, p. 206.

Lagunas como la de Iguaque (en lengua chibcha: *montaña vigorosa*), fueron centros ceremoniales que se extendían por todo el territorio del Altiplano. *Bachué* es la madre de las aguas, diosa acuática que no solamente surge y retorna por la laguna sino que inaugura su propio mito iniciando a las gentes en las ceremonias de arroyos, lagunas y ríos, como en Guatavita o Bosa que recorren las aguas del río Bogotá. François Correa escribe que "la antropogénesis muisca también se describe producto de los actos primordiales de una madre"⁴. El relato narra la emergencia de *Bachué* en la laguna de Iguaque con un niño (¿hijo?) en los brazos, al crecer fue su esposo y cuya progenie pobló la tierra. Según lo que escribe Fray Pedro Simón, mientras *Bachué* estuvo en esta tierra fue su tarea exhortar las gentes a "la paz y conservación entre sí, la guarda de los preceptos y leyes... en especial, en orden al culto de los dioses", para

lo cual después se les apareció muchas veces. Correa acentúa que es un virtual incesto puesto que Simón dice que esta Furachogua era "mujer buena"⁵. El relato omite al padre fundador y oscurece la identidad del cónyuge de Luna. Excluyendo la participación complementaria del género masculino, sugiere la autofecundación de la Madre⁶.



Laguna de Iguaque,
Boyacá

Gonzalo Jiménez de Quesada, por ejemplo, encontró en la geografía muisca una profunda actitud religiosa y de respeto a los caciques y jefes, pues los líderes eran muy estrictos con el cumplimiento de las normas. Sin duda, esto debió beneficiar los intereses de los conquistadores y el posterior sometimiento a las instituciones coloniales. No sobra aclarar que Fray Pedro Simón hace una re-lectura del mito desde la visión cristiana, comparando muchos de los aspectos idólatricos con ritos y veneraciones propios de occidente. En parte esta asimilación (endoculturación, aculturación, hibridación) preservó muchos de los mitos, ritos y creencias de los pueblos Muiscas creando resistencia y transformación en las tradiciones prehispánicas.

Volvamos al mito Muisca (Mhuysqa) que cuenta cómo de la laguna de Iguaque nacieron Furachogua [Fura (Mujer) Cho (Buena) Gua (Hija)] que es una representación del nacimiento de todas las mujeres, y Muyyan al que se le denomina *Hombre pequeño* y que es la representación del nacimiento de todos los hombres. Se dice que es un hombre pequeño porque para los Muiscas el hombre nace inmaduro en comparación con la mujer, quien ya nace con una sabiduría especial de conexión con la Madre Tierra. "Ni la prohibición ni la falta", concluye Correa en su estudio; a su juicio, es lo que con certeza tiene en común a diversas sociedades: simbolizar el origen de las relaciones sociales para recordar sociológicamente su inverso, la prohibición de dicha unión.

5 CORREA, François, op. cit.

6 Sin embargo, los Muiscas tenían reglas claras y severas que prohibían unirse entre miembros hasta del segundo grado de consanguinidad. Según el testimonio de cronistas como Castellanos (1955, T.I:37), Fernández de Piedrahita (1942, T.I:59 y 97) y Simón, Fray Pedro (1981, T. III:396), los muiscas prohibían el matrimonio hasta el segundo grado de colateralidad (Citados por CORREA, François, op. cit., 2005). Correa también nos recuerda, siguiendo Reichel-Dolmatoff (1985) y Osborn (1995) que de acuerdo con la organización de la sociedad los mitos antropogenéticos basculan los poderes procreativos de los géneros. Los kogui y los U'wa, cultural y lingüísticamente emparentados con los muiscas, también enfatizan el poder procreador de la madre en la antropogénesis (CORREA, op. cit., p. 208).



Rómulo Rozo, *Bachué*, París 1923-1925.



La llamada de la tierra

Rómulo Rozo (1899-1964) esculpió en París *La Bachué*, diosa generatriz de los indios chibchas, en bronce (a la cera perdida, 1923) y en piedra (granito negro, 1925).

Aunque Rozo fue educado bajo los lineamientos del neoclasicismo y ejecutó inigualables piezas en bronce bajo la tutela del español Victorio Macho en el taller de Madrid antes de instalarse en París, la escultura *Bachué* es una reacción al arte neoclásico que dominó el gusto de las élites colombianas hasta las primeras décadas del siglo XX⁷. Sería el primero en subvertir los valores formales del academicismo en pro-

cura de encontrar un lenguaje renovador de las artes. Al igual que él varios artistas encontrarían la resonancia amerindia y nacionalista que perdurará como estética hasta nuestros días siguiendo la iconografía de la diosa *Bachué*. El crítico de arte Álvaro Medina observa que desde entonces los artistas colombianos se aproximarán de distintas formas a eso que en su momento denominaron "el llamado de la tierra"⁸.

⁷ En pintura descollaban varios artistas nacionales, mas no sucedía lo mismo con la , que era la más desprestigiada de las artes; pues las esculturas que poblaban el panorama artístico nacional (centradas en los héroes de la independencia) era de autores extranjeros, en su mayoría italianos que, incluso, jamás pisaron suelo colombiano. Cabe señalar que los escultores españoles Antonio Rodríguez del Villar y Victorio Macho serían los únicos que visitaron el país en pequeñas temporadas.

⁸ MEDINA, Álvaro (2007). En PADILLA, Christian, "La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana". Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá, p. 87. Véase, también: GUTIÉRREZ VINUALES, Rodrigo (2015). *Rómulo Rozo: Tallando la patria (una colección fotográfica)*, Vol. I y II, Cedobal-Davoh-La silueta, Universidad de Granada.



Ramón Barba, *Ofrenda a Bachué*, 1928, talla en madera.



José Horacio Betancur, *Bachué*, concreto patinado, glorieta del teatro Pablo Tobón Uribe, Medellín, 1954.

Es significativo –y a la vez contradictorio– que el artista de Chiquinquirá que impulsa el renacer de lo indoamericano y el nacionalismo centrado en el pasado indígena, lo haya propuesto desde París en 1923. ¿Qué encontró en ultramar que lo transformó definitivamente? ¿Qué llevó al artista a impulsar el reemplazo de la madre patria española por la madre originaria local?



Rómulo Rozo conoció en París el libro del ingeniero y historiador bogotano Miguel Triana *La civilización Chibcha* (1922), a su autor lo conocería personalmente en 1927. Quedó deslumbrado por la información sobre sus "tatarabuelos los indios chibchas", como le gustaba decir. Afirmó que el libro de Triana debía ser obligatorio en la enseñanza de la tradición y el amor a la patria. Lo más seguro es que tuvo que comparar ese capital simbólico con los hallazgos culturales y artísticos que México había iniciado con la revolución indígena⁹.



Por esa época Rozo, con su amigo el escritor Max Grillo, visitó la tumba de Oscar Wilde esculpida en 1910 por el escultor "vorticista" (cubista) Jacob Epstein y frente al mausoleo Rozo le dijo a su acompañante: "Así me gustan a mí las obras de arte. ¡Más allá de la realidad y de la vida!"¹⁰.

⁹ El historiador Germán Arciniegas dice que por aquellos años se dieron a conocer los estudios que estaba haciendo el antropólogo alemán Konrad Theodor Preuss en la montaña de San Agustín, Huila, en Colombia (1913-1914) y que quizá Rozo debió conocer. Cf. Germán ARCINIEGAS (1935, "Rómulo Rozo", en *El Tiempo*, 24 de agosto.

¹⁰ ROZO KRAUS, Rómulo (1974). *Rómulo Rozo. Escultor indoamericano*. México: Ediciones Universidades de Latinoamérica, p.12.

Tumba de Oscar Wilde, esculpida por Jacob Epstein.

Conoció la vanguardia liderada por Picasso, Braque, los propios muralistas mexicanos que se encontraban en la *Ciudad Luz*. Visitó las colecciones de arte oriental de los Museos de Londres, Louvre y le fascinó la colección etnológica de Trocadero. Se encantó por el onirismo simbolista de Gustave Moreau, tan admirado por los surrealistas, y por el primitivismo del aduanero Henri Rosseau.



Cultura Maya, *Estela H.*, 250-900 d.C. talla en piedra, Copán, Honduras / (Tattooed Salome).
La danza de Salome ante Herodes, Moreau (1876).
La encantadora de serpientes, Rosseau (1907).

La diosa mestiza

¿Cuál es la razón de que la obra escultórica de Rozo se haya convertido en ícono nacional y punto de partida de la búsqueda de identidad entre los intelectuales colombianos? y ¿por qué impulsar el nacionalismo artístico con base en un pasado precolombino si justamente no habría de regresar jamás a su patria, tal como lo afirma Christian Padilla que, además, observa que el artista no tuvo una clara idea de la resonancia que su obra había suscitado?¹¹

¹¹ PADILLA PEÑUELA, Christian (2013). Prefacio al libro *La Bachué de Rómulo Rozo un ícono del arte moderno colombiano*, Bogotá: editorial la bachué, p. 16.

¹² En 1928 está en plena marcha el proyecto de la España fascista de Primo de Rivera que pretendía, entre otras cosas, recuperar la influencia en las antiguas colonias. Los pabellones que se crean en la Sevilla de 1929 no únicamente representarán lo propio de cada país del centro y del sur americano, sino que estos con su arte terminarán rompiendo lo que quedaba de lazos coloniales con la madre España.

En 1929 se instaló Bachué en la Exposición Iboamericana de Sevilla como una pieza fundamental de los nuevos hallazgos del arte propio y vernáculo que ponía en jaque al arte foráneo¹². El muralismo mexicano también hacía lo propio. En Sevilla se funda el grupo "Los bachué" inspirados en los ideales de identidad y nacionalismo colombiano. No obstante, fue un grupo literario fugaz y no tuvo resonancia como ocurrió con algunas figu-

ras individuales, sobre todo con los artistas plásticos y escultores quienes continuarían este legado americanista¹³.

Christian Padilla observa que hubo un radicalismo que proclamaba, como lo hace Juan Pablo Varela en el periódico *El tiempo* (el 15 de junio de 1930), al darle un adiós a Europa enfocando la atención hacia el trópico, porque "sólo reencarnando el ayer, y defendiéndolo con un crudo nacionalismo, podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso"¹⁴. Por contraste también estaba la posición moderada que reivindicaba el mestizaje, ese insalvable sincretismo acontecido durante siglos de conquista y coloniaje. En la misma fecha y en el mismo diario, Darío Achury Valenzuela proclama que es preciso "moderar el dominio cultural de otros pueblos y aceptar cautelosamente 'la llamada de la tierra'"¹⁵. De suerte que la Bachué de Rozo representaba el sincretismo esperado, aquel que tensiona la influencia europea, la americanidad y los imaginarios precolombinos¹⁶.

13 El único literato que encontró una veta similar a Rozo abriendo la polémica y admiración latinoamericana fue José Eustasio Rivera con su novela *La Vorágine* (1924). La novela es un viaje iniciático al infierno de la otra América, la desconocida y olvidada; un viaje sin retorno a la madre generatriz terrible de la selva, a sus ritos y mitos, a su saber y amenaza.

14 PADILLA PEÑUELA, Christian, op. cit., p.18.

15 PADILLA PEÑUELA, op. cit., p.18.

16 Después de la Exposición de Sevilla, la obra había regresado a Colombia en 1959 y era parte de una colección privada en Barranquilla. La Bachué estuvo desaparecida durante 68 años, hasta que 1979 el historiador de arte Álvaro Medina la redescubre y la incluye como tema central para comprender la modernidad artística en Colombia en la *Exposición Colombia en el umbral de la modernidad* del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Cf. Medina Álvaro (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Bogotá: COLCULTURA.



Tunjo de oro: Bachué.



El doble yo de San Agustín, Huila.



Cerámica muisca: Bachué.

La imaginación o el deseo

"Yo esculpo a Bachué no como ella pudo ser, sino como yo la imagino" (RR)

La *Bachué* de Rozo no parece remitir al relato canónico del mito Chibcha, puesto que la diosa esculpida ha sido despojada de los elementos de la madre y simplificada en los trazos. Ningún elemento, al menos en apariencia, conecta al niño con las serpientes. ¿Qué es, entonces, lo que encubre o transgrede? El escultor talló su propia diosa y agregó en ella detalles geométricos y simbólicos que, deletreados, aportan sentido. Hasta el momento que Rozo esculpe la *Bachué*, todavía no había registros visuales de cerámicas o petroglifos, estos fueron encontrados más tarde como parte del tesoro muisca. El Museo del Oro de Bogotá iniciará su colección en 1939 con el poporo Quimbaya y un par de colecciones que consolidarán el Museo en 1944, tal como figura en el primer catálogo con textos del arqueólogo Gregorio Hernández de Alba. De igual manera, en 1940 el Servicio Arqueológico Nacional abrió el Museo de Arqueología y etnografía en la Biblioteca Nacional con piezas escavadas por Hernández de Alba en San Agustín y Tierradentro, Huila.

El escultor inspirado en la tradición oral y las fuentes literarias de los estudios etnográficos, tuvo que idear con imaginación sincrética su poderoso ícono nacional y, en ese ícono, escribir la complejidad del mito que en la escritura de los cronistas y en la tradición oral se rompe en dos relatos fundadores: *Bachué*, diosa del género humano y *Bochica*, dios civilizador. La luna y el sol, respectivamente.



Rómulo Rozo: *Bochica*



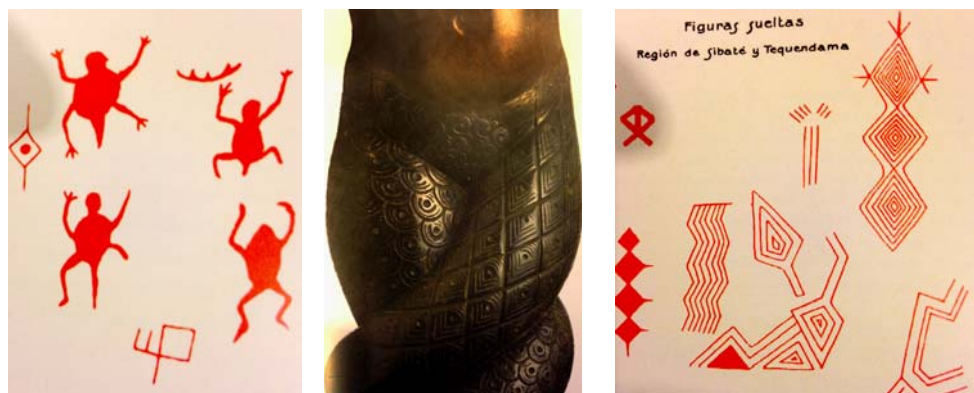
Tequendama



Las serpientes sagradas, 1926.

El rombo con el punto en el centro

En la parte superior de la escultura se ve a un niño que la diosa alza en brazos; en cambio en la parte inferior, simbolizado geoméricamente, se lee al adulto (el niño transformado), convertido en serpiente al lado de la diosa de regreso a la laguna. En el relato oral del mito el padre queda borrado, no así en la escultura de Rozo, pues éste está escrito en el rombo con el punto en el centro (que se repite) esculpido en la pierna izquierda de la diosa. Si el niño está representado por un triángulo o mitad del rombo, el hombre maduro lo está en la figura geométrica del rombo entero, tal como lo demuestran los petroglifos encontrados en varios sitios funerarios y cuevas rituales de la zona cundiboyasense. Los hallazgos arqueológicos demuestran, además, que el rombo representa al dios Bochica, el sol esposo de Chia, la Luna, uno de los rostros de Bachué. El punto en el centro simboliza el ombligo del hombre y del mundo.



El mito cuenta que Bochica era un anciano de barba rubicunda y larga que portaba un cetro o bastón, que llegó a la altiplanicie cundiboyacense por el oriente, bajó al sur, luego subió al norte para finalmente asentarse en el centro –donde ahora es Sogamoso– y levantó el *Templo del Sol*. Luego de enseñar a tejer, a cultivar la tierra y respetar las normas para que el pueblo viviera en armonía desapareció dejando la huella de su pié marcada en una inmensa roca.

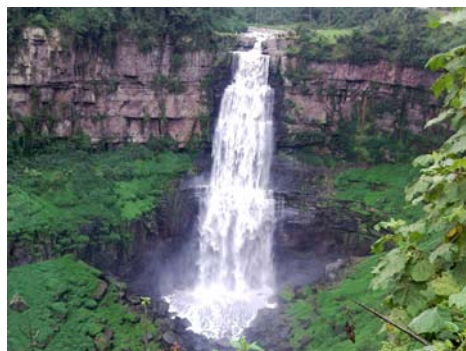
En una época hubo una gran tempestad y se inundaron los valles muriendo mucha gente de hambre y por el exceso de agua. Esta inundación la había causado Chía (Bachué, según Simón y Castellanos) que fue quien creó el desorden y enseñaba malas costumbres y hábitos. Escribe Fray Simón que esta Bachué o Chía quien vino después de *Bochica* para

persuadir a las gentes a la "vida ancha, placeres, juegos y entretenimientos de borracheras" era "hermosísima y de grandes resplandores"¹⁷. Lo propio asegura Castellanos, para quien Chía, Huitaca, Jubchrasguaya "no debía ser sino demonio [...] la gente le seguía en sus errores, ritos y ceremonias absurdas", y habría fundado un nuevo culto por el que la idolatría se tomó los templos y la naturaleza: sierras, lagunas, fuentes de agua, cuevas y peñascos; también las plantas fueron reverenciadas y se les hacía ofrendas.¹⁸

17 Citado por CORREA, François (2005), en *Tabula raza*, n.º 3, enero-diciembre, p.207.

18 CORREA, François, op. cit. p.207.

Ante tal catástrofe los muiscas pidieron a Nenqueteba, otro de los nombres de Bochica, que intercediera y éste convirtió a Chía en Lechuza para que reinara en la noche. Y para desanegar la tierra abrió las peñas del Tequendama e hizo salir el agua liberando los valles.



Sibaté (en muisca: derrame de agua) / Salto del Tequendama, Cundinamarca

Como se puede analizar, Bochica (el sol, Nenqueteba) se enfrentó a Chía (la Luna, Bachué), diosa del agua que anegó la región. Es claro que el control femenino se convierte en inundación, en Lechuza, en desacato de las normas. *Bachué* es la capacidad procreadora de la mujer, benéfica y acuática, pero también carga con el maleficio y destrucción que contiene el poder del agua.

¿Cómo imaginar una relación incestuosa, justo allí donde está prohibida? ¿Acaso para justificar la evangelización cristiana de los muiscas, los conquistadores y cronistas sostuvieron que los indios practicaban el incesto, el estupro, el adulterio y la sodomía?

El dios Bochicá está simbolizado en la escultura de Rozo. El artista dejó esta huella del padre, apartándose del texto recopilado por los cronistas, la tradición oral y algunos investigadores que no logran relacionar a Bochica con Bachué.



Rómulo Rozo, Bochica, 1927



Jeroglíficos Chibchas, zona del Tequendama

Bachué



Bochica, Cuitiva, Boyacá / Bochica, Luis Alberto Acuña, 1957.

Exceso de Agua y falta de Sol

No está claro el lugar de nacimiento de Rómulo. Para unos historiadores su natalicio se da en Bogotá el 13 de enero de 1899, mientras que otros lo sitúan en Chiquinquirá, Boyacá. Este último lugar parece el más argumentado hasta la fecha, aunque su hijo, en la segunda edición del libro sobre la obra de su padre (1990) sigue sosteniendo que fue Bogotá. Era de origen campesino por parte de su madre, pues su padre Don Rómulo Mateus Rozo fue dos veces alcalde de Chiquinquirá, en palabras de su nieto Rozo Krauss era "fino e inteligente, pero introvertido y falto de carácter, solterón al igual que sus hermanas, se les veía asistir diariamente a misa, formando un trío representativo de las más altas virtudes"¹⁹; además, tenía un pasatiempo romántico: "cultivaba con esmero en su jardín las más bellas rosas de Chiquinquirá"²⁰.

19 ROZO KRAUSS, Rómulo (1974). Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano. Delfos Editor, 1974, 1990 II Ed., México, p. 25.

20 ROZO KRAUSS, op. cit., p. 25.

La madre del artista, Antonia Peña Dulcey procedía de Sogamoso y tenía origen indígena (sogamuxi); terminó en Chiquinquirá, territorio boyacense considerado ultracatólico donde se levanta la basílica dedicada a la Virgen del Rosario, santa patrona de Colombia. Tuvo antes de Rómulo tres hijas, mas "cuando al fin arriba el varón -seguimos a Roza Krauss- el padre se desentiende totalmente, lo que provoca un sentimiento ambivalente en la madre respecto al hijo, que va a manifestarse en múltiples

21 ROZO KRAUSS, op. cit., p.29

22 La catedral antigua fue construida a partir del 7 de octubre de 1950 e inaugurada el 15 de agosto de 1953 en las antiguas galerías cavadas por los muisca dos siglos antes. En 1932, Luis Ángel Arango tuvo la idea de construir una capilla subterránea llevado por la devoción que los mineros demostraban antes de iniciar su jornada de trabajo. Estos adornaban los socavones con imágenes religiosas de sus santos a los que pedían bendición y protección. Los estudios practicados en el lugar por arqueólogos y geólogos, han encontrado que la explotación de las minas se daba ya desde el siglo V y corresponde a una de las principales actividades económicas de la cultura Muisca en el Altiplano Cundiboyacense. <http://es.wikipedia.org/wiki/Salario> (consulta del 1001/2015)].

23 ROZO KRAUSS, Rómulo. op. cit., pp. 31 y 32.

formas de atracción a la vez que de rechazo durante los casi veintitrés años que vivieron juntos"²¹. Es así como la familia se traslada a Bogotá y Antonia Peña se gana la vida comerciando con la sal de Zipaquirá, lugar donde se construiría posteriormente la catedral de sal²².

El futuro escultor vivía con su madre y sus tres hermanas, trabajaba como lustrabotas, luego como albañil y picapedrero en la estación de la Sabana en Bogotá. El hijo del escultor cuenta una anécdota de la infancia de su padre que relaciona el destino del futuro artista con la Virgen en la catedral de Zipaquirá. A Rómulo Roza literalmente se le apareció la virgen a la entrada de la gruta de sal mientras yacía desmayado; cuando despertó vio el rostro de su madre que lo abanicaba mientras los mineros con escoplo y martillo empezaban a devastar el muro contiguo, comenzaba así la construcción de la catedral de Sal²³. De suerte que en las profundidades del socavón o vientre de sal muisca, que hoy es el templo religioso más importante de Colombia, ocurrió la experiencia mística que marcó la ruta del escultor.



Rómulo Roza con su mamá Antonia Peña / Maternidad de Rómulo Roza, 1926.

Es notable en la única fotografía que se conserva, la impresionante severidad del rostro de la madre, los rasgos poco femeninos y la indumentaria sin adornos. Su hijo, en cambio, parece reclamar con su gesto la ternura en un momento único e irrepetible. En el libro citado se lee que el artista le decía a sus hijos en toda ocasión que había que justificar una determinación o una actitud ante la vida: "bendita mi madre que tantas palizas me dio"²⁴. La razón de estos castigos se debía a que Rómulo de vez en cuando abandonaba el cajón de limpiabotas para distraerse mientras jugaba con greda en alguna ladrillera a su paso.

La familia se fue desintegrando. Cuando las hermanas abandonaron el hogar apenas veían la oportunidad de "sacudirse el yugo materno". Rómulo y su Madre se despidieron el 7 de octubre de 1922 en la estación de La Sabana; nadie más fue a despedirlo. Fue la última vez que vio a su madre, pues jamás regresó a Colombia. El recuerdo del escultor es el siguiente:

Salí ese 7 de octubre, entre el dolor y el deber. Cuando llegué a la estación, mi madre me esperaba. Pues crea su merced que la única persona que me despidió fue mi madre. La mujer mártir quedaba allí, sin amparo terrenal alguno. Por primera vez en mi vida se deshoja la sedosa rosa de la separación. El reloj de la estación ferroviaria había presentado el dolor que acontecía en ese santuario de amor materno-filial y paró sus manecillas en las siete y media²⁵.

El gesto pétreo de su madre en la fotografía parece alejar el afecto de su hijo y su imagen toma actitud hierática, quizá la de un "santuario de amor materno-filial", acaso como la Bachué que esculpió en bronce y piedra. El artista desarrolló varios motivos cuyo tema fue la deidad femenina primigenia, la patria, la maternidad, la santidad de la Virgen María y lo sagrado en ascenso místico.

²⁴ ROZO KRAUSS, op. cit., p. 29.

²⁵ ROZO KRAUSS, op. cit., p. 29.



Rómulo Rozo: Elevación mística, 1931/ El beso, 1932 / Nido, 1936.

La obsesión por estos temas lo llevó a imaginar sincréticamente y reunir en una misma ejecución artística no exenta de desgarrador esfuerzo, la tierra-la patria-lo sagrado-lo materno-lo virginal-lo fálico.

Rozo vivió gran parte de su vida en México y murió en la pobreza en la ciudad de Mérida, Yucatán, en 1964, el mismo día que recibió la carta de nacionalización. En este país llevó a cabo obras de inigualable valor artístico y cultural como *Pensamiento* (1931), *El beso* (1932), *El monumento a la Patria* (Yucatán, 1944-1956). El interés central que dirigirá la propuesta de Rozo hasta sus últimos días, estuvo ligado por la búsqueda de sus ancestros indígenas que el denominó "mis tatarabuelos los indios chibchas". Esto equivale a decir que anduvo desamparado sin el afecto de su madre (exceso de agua) y en la búsqueda de su padre (falta de sol), huella que dejó al tallar en la pierna izquierda de Bachué los rombos con un punto en el centro, pues tal como dejó dicho cuando describió la base de la escultura y que se citó inicio de este artículo, las serpientes están "devorando las manzanas de oro en que consistía el tesoro de las lagunas encantadas, el más sagrado adoratorio de los nietos de los hijos del Agua y del Sol".



Rómulo Rozo: *Pensamiento*, 1931