

**HACIENDO DEL CONJURO UN ENCUENTRO: SOBRE
LA INNOMBRABLE NACIÓN Y LA MAGIA DE LOS BACHUÉS ***

*How Conjunction Became an Encounter:
On the Unspeakable Nation and the Magic of the Bachués*

JUAN CAMILO RUIZ GARCÍA

Centro de Pensamiento Latinoamericano RaízAL, Colombia **

* Este artículo se deriva de la tesis de grado “Un conjuro de lo incierto. Sobre nación, arte y la magia de encontrarse en otro, a propósito del Grupo Bachué”, presentada en el año 2009 para optar al título de antropólogo, en la Universidad Externado de Colombia.

** valhala_4@hotmail.com

Artículo de investigación recibido: 7 de julio del 2011 · aprobado: 16 de diciembre del 2011

RESUMEN

Este artículo presenta un somero análisis de la obra de tres artistas colombianos, reconocidos como pertenecientes al movimiento Bachué: Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo y Luis B. Ramos. Argumenta que sus obras de arte conjuraron a la nación colombiana en un momento crítico de la historia de este país, el de su definición como nación, haciendo de ellos una especie de magos.

Palabras clave: *Grupo Bachué, indigenismo, magia, magos, nación.*

ABSTRACT

The article offers a brief analysis of the work of three Colombian artists belonging to the Bachué movement: Luis Alberto Acuña, Rómulo Rozo and Luis B. Ramos. It argues that their art works conjured the Colombian nation at a critical moment in the country's history, that of its definition as a nation, thus transforming the artists into a sort of magicians.

Keywords: *Bachué Group, indigenism, magic, magicians, nation.*

La magia prepara imágenes hechas de pastas, de arcilla, de cera, de miel, de yeso, de metal o de papel maché, de papiro o de pergamino, de barro o de madera, etc. La magia esculpe, moldea, pinta, dibuja, borda, tricota, teje, graba, fabrica joyas, marquetería y no sabemos cuántas cosas más.

MARCEL MAUSS (1971). *Sociología y antropología*

Los relatos que tratan del *otro* siempre tendrán algo de magia, como bien lo dice la consigna que el mismo Levi-Strauss ofreció como título de uno de sus textos, “mirando a lo lejos”; magia traducida en encuentros distantes y cercanos; encuentros mágicos por lo “extraño”, “lo místico” y lo diferente que se cree *es ese otro*. Magia es esa *otra* explicación de aquello que pasó, de lo que pasa o de lo que ha de pasar; es decir, la magia se mueve entre las posibilidades del tiempo. Y son estas posibilidades, en un tiempo pasado, vistas en el presente, las que aquí tienen lugar. Porque un camino que se anda con la intención de encontrarse en *otro*, de crear posibilidades que permitan un acercamiento, un reconocimiento a través de *otros modos de estar*, puede ser el ámbito donde la magia ocurra y donde quien sea capaz de esculpir, de pintar o de capturar imágenes, inquieto ante la presencia y la mirada de otros, existe.

Es posible pensar que ese camino mágico en pos del *otro* fue el andado por los artistas que se nombran aquí. El espíritu de los artistas contiene caracteres mágicos que, crucialmente, se vinculan en el contexto de una época de contradicciones, transformaciones y angustias. Me refiero a tres artistas colombianos: Luis B. Ramos, Luis Alberto Acuña y Rómulo Rozo, emblemáticos en lo que se ha denominado la entrada de la modernidad en Colombia y, aunque un poco en discusión, del indigenismo desde el arte en el país. Al parecer sus obras intentaron resaltar y pronunciar un criterio, casi que militante, sobre el indio, sobre sus creencias y, con notoriedad en aquella época, sobre la connotación indígena del pueblo colombiano. Fueron artistas atraídos por la “mística melancolía”, por seres de atuendos y manos tan arrugadas y trajinadas como las mismas montañas, contadores de historias, protagonistas de los rostros perdidos en un presente relativo.

Estos artistas hicieron del arte una manera de convocar a quienes personificaban el trájín del azaroso destino de la nación. Vivieron en una época de transformaciones y de paradojas, de alusiones y de búsquedas que nacían y concluían en la incertidumbre, en la ambigüedad de una aspiración particular y problemática que buscaban definir, encontrar y mostrar con locura y sentido inquisitivo: *la nación*. A través de su arte, la nación colombiana fue *conjurada*. Como dice Bourdieu, “lo que constituye la unidad de una época es menos una cultura común que la *problemática* común” (Bourdieu, 2000, p. 213); los bachués se opusieron a quienes defendieron y promovieron una idea de nación y de arte hegemónica e hispanizante.

LOS ARTISTAS DEL MITO Y DE BACHUÉ

Luis B. Ramos (véase Anexo, figuras 1-7) fue un fotógrafo que en las décadas de 1930 y 1940 alcanzó un cierto reconocimiento. De familia boyacense y nacido en Guasca (Cundinamarca), Luis B. Ramos fue pionero de la fotografía moderna en Colombia. Publicó series fotográficas en *El Tiempo*, *Cromos* y *Pan*. Estudió en Europa y, cuando volvió, dedicó su vida a capturar las estampas del pueblo colombiano, ya que no pudo vivir de la pintura. Germán Arciniegas (1995, p. 5A), en un perfil de Ramos, cuenta que:

[...] cuando Ramos llegó a Colombia apenas si paró en Bogotá. Se fue a Chiquinquirá, Boyacá, y pronto empezaron a aparecer en *Cromos* aspectos de la vida boyacense que todo mundo había visto sin detenerse a mirarla: beatas de Pañolón y sombrero de jipa pagándole promesas a la Chiquinca con el cirio en la mano, o labradores con el arado de chuzo y la puya en la mano para animar a los bueyes [...] Ramos fue destapando una Boyacá que todos teníamos por delante como si no existiera. Sus fotografías le abrieron el camino a Armando Solano para escribir *La melancolía de la raza indígena*. De ahí arranca el socialismo agrario de José Mar. Hacía falta tener estas imágenes para conocer su realidad.

Su obra fotográfica mostraba sensibilidad al capturar instantes en los que aparecían los rostros y miradas inmersos en la devoción religiosa y en la devoción al trabajo. Luis B. Ramos, según Medina (1995, p. 261):

[...] revoluciona [la práctica fotográfica], hay que aclarar, no en el aspecto técnico sino en un aspecto más simple y al mismo tiempo más trascendental: el saber ver lo que se mira cuando uno transita por caminos rutinarios en medio del tráfico cotidiano.

Luis Alberto Acuña (figuras 8-10), pintor y escultor, dispuso su vida a la creación de obras de arte que reflejaran el relato colombiano sobre el pasado y el presente, alrededor de lo indígena y lo campesino. Nacido en Suaita, Santander, estudió en Europa junto con Rómulo Rozo. Allí, por cosas que resultan ir mucho más allá de lo casual, tuvo la fortuna de hablar con Picasso, quien, a modo de consejo, criticó su obra temprana porque no estaba cargada con la suficiente vitalidad personal; es decir, estaba “despersonalizada”. Picasso le recomendó que, en lugar de pintar motivos europeizados, se fuera a su tierra a pintar y esculpir lo que era de allá, lo que, en principio, *era él*. Su búsqueda la encontraría en los vestigios de las culturas indígenas y en la revisión del pasado. No solo anduvo la erudición artística, sino también la historia y las inquietudes que alimentaban su conocimiento sobre características de la cultura popular; el pintor obtuvo un espacio no solo en la Academia de Historia, sino en el Instituto Etnológico Nacional; su camino como artista lo enriquecía con los aspectos culturales de cada región, como los refranes.

Rómulo Rozo (figuras 11-16), escultor y pintor, utilizó, de forma similar a Acuña, aquella vida mítica con la que recordaba un pasado y presente colombiano, esculpiendo personajes o hechos míticos muiscas o evocando en algunas esculturas su emoción vertida en la imagen del pueblo. Rozo nació en Chiquinquirá, Boyacá, en 1899. Desde muy pequeño trabajó ejerciendo oficios como limpiabotas, ayudante de albañil y vendedor de diarios, entre otros, colaborando en la construcción del Capitolio Nacional y en la Estación de la Sabana en Bogotá como albañil (Rozo Krauss, 1999). Después de estudiar Bellas Artes, en 1923, con sus propios medios, fue a Europa. Estuvo en Madrid y París, donde su relación y trabajo con distintos artistas creció; allí realizó varias de las obras que llamaron indigenistas y que abanderaron, por así decirlo, el trayecto y el reconocimiento de un arte “bachuista”, que exaltaba y nombraba *lo colombiano, lo nacional*, desde lo indígena. Posteriormente se fue a México, donde el gobierno le encargaría

la última gran obra que haría en su vida: el *Monumento a la patria*. Se trata de una gran escultura con varios motivos que, en plena calle mexicana, relata el trayecto de la vida prehispánica indígena, las reformas y la revolución mexicana, lo que la convierte en una narrativa de acontecimientos representada en seres humanos y dioses tallados en piedra. No volvió a Colombia. Murió en México en 1964.

La época que les correspondió fue de auge nacionalista, plasmado en la mayoría de los rincones de la proclama académica, literaria y política. No sobra recordar que “lo que llamamos nación y etnia con su potente apelación a una homogeneidad cultural, son fenómenos que aparecen con rotundidad en los dos últimos siglos” (Fernández de Rota, 2005, p. 62). Junto a estos tres artistas plásticos, escritores como Armando Solano, influyente en aquel espíritu bachuista, argumentaban un “nacionalismo colombiano” y de exaltación al indígena, al campesino, a través de la melancolía y de la mirada hacia aquella existencia sabia y llena de *adagios*, según él, visible entre los campesinos boyacenses. Aquella época, entre 1927 y 1940, es de profundos cambios y de una orientación que buscó, en gran parte, entre lo indígena, una definición ambigua de la nación colombiana; ese ambiente, en el que se hablaba de nación y en donde, en gran medida, la mirada se dirigía esencialmente a aquellos “buenos y melancólicos indios” y “se nutría de las realidades socioeconómicas de los resguardos indígenas y del estímulo del movimiento mexicano” (Pineda Giraldo, 1999, p. 28), fue determinante en el reconocimiento y en la polémica del grupo de artistas llamado Bachué. Fue “el nombre de la diosa Bachué el que finalmente hizo carrera y pasó a identificar a la generación de artistas que surgió y se definió entre 1922 y 1934” (Medina, 1995, p. 57). Así fue la escultura llamada *Bachué*, de Rómulo Roza, la que daría nombre al grupo; una expresión artística identificada por una diosa indígena. Según Gallo de Bravo (1989, p. 46), los bachués buscaban:

[...] romper con la rigidez académica y con el dictado de las escuelas europeas, con el fin de buscar voluntaria y tozudamente una expresión nacional: la presentación en 1932 del primer proyecto de reforma universitaria inspirada en el movimiento estudiantil de Córdoba en 1910, por Germán Arciniegas; el inicio del proceso de industrialización nacional; el cuestionamiento de la propiedad territorial en el campo y la conciencia de los conflictos laborales

y las necesidades sociales [...] dicha búsqueda, encontraría en la plástica varios caminos: la mitología prehispánica, las tradiciones, el paisaje, el trabajo, las necesidades sociales e incluso fórmulas políticas, con una acentuada tonalidad en sus reproducciones.

TIEMPO PARA *INNOMBRAR* LA NACIÓN: EPISODIO DE UNA CONTRADICCIÓN

La búsqueda de la nación ha sido una especie de juego en el que los jugadores han intentado ganar las definiciones del concepto en tonos marcadamente políticos. Como cualquier juego, sobresalen sentimientos encontrados; el bachuismo, pues, ingresó al juego de la nación: el juego de creencias y negaciones.

Por ello, más que la definición de un nacionalismo desde lo indígena, promovido por estos artistas y por su vinculación a esa atmósfera antropológica *del otro*, que amparó al Grupo Bachué, lo que aquí también llama la atención es el asombro o el entusiasmo hacia esos mundos vistos en las miradas que *devuelven* el tiempo, en las manos, en el modo de caminar y de cantar de los vistos por ahí, en las calles, entre los mercados, entre los recuerdos o entre lo imaginado de un mundo que *fue contado*. Y, dado esto, como aprehensión propiamente etnográfica, es posible abordar el nacionalismo, la época y el cuestionamiento sobre el manejo, la implicación y lo concebido de un concepto como el de nación, pues la representación y la alusión de aquel concepto tiene que ver con una sugerencia a lo ancestral, a lo *otro* que se encuentra, a lo trágico, al alma de lo creado, a los rostros del pasado y del presente, a lo ambiguo y sus posibilidades dentro de lo estético; toda una existencia posible de esculpir, de pintar o de fotografiar. Como argumenta Fernández de Rota (2005, p. 63):

[...] es, sobre todo, la extraordinaria fuerza de la unidad social, la profunda solidaridad, la apropiación existencial de sentido y la búsqueda de coherencia los que impulsan el juego vigoroso de acción y de pasión, de creación, de reflexión y de eficacia que constituyen en intensamente humano el fenómeno del nacionalismo.

Es peculiar que, a pesar de que se habla de otros, es decir, de quienes se concibe como partícipes y creadores de otras concepciones de la

vida, estos fueron un mundo “cercano” para los artistas; eran historias, rostros, costumbres, paisajes y sueños que les contaban eso que plasmaron en su arte; fue un arte de la cercanía y la lejanía con lo otro, una distancia reflexiva de sí mismos. En esto yacía tal magia del arte, arte de búsqueda de una expresión propia, encontrada quizás en ese mundo indígena y campesino. Porque es importante entender, en términos de Bourdieu (2000, p. 17), que:

[Las] condiciones sociales de producción del campo de producción como lugar donde se realiza el trabajo que tiende a (y no *que pretende*) producir al artista como productor de objetos sagrados, de *fetiches* o, lo que viene a ser lo mismo, la obra de arte como objeto de creencia, de amor y de placer estético.

La discusión sobre la nación y el arte que plasmara lo “propio” se alimentaba de las circunstancias de la época: indigenismo, modernización, generalización del acceso a lo que pasaba en la política, la radio, creación de nuevos barrios obreros, reformas educativas y permanentes discusiones sobre la raza, crecimiento de la población urbana, campañas antialcohólicas y de higiene. Estos eran los años veinte y treinta del siglo xx. Era un clima turbio en el que la homogenización de la nación se alimentaba, paralelamente, de la pluralidad manifiesta en el indigenismo y del interés por conocer la historia y las tierras donde otros habitaban. Junto a esto, como explica López de la Roche (1989, p. 288):

[Las] reformas educativas y la nueva orientación filosófica asociada a la República Liberal (1930-1946) y en particular a la Revolución en marcha de López Pumarejo fueron importantes en términos de restarle espacio al patriotismo hispanizante y de generar un ambiente más favorable a un cierto nacionalismo cultural que intentó configurarse en esos años.

Era un ambiente nutrido, crucial y crítico en la formación de posibilidades que tuvieran como fuente los conceptos y las imágenes de *otras* vidas, de *otras* visiones: el indígena. Porque aquel nacionalismo, esa idea creciente y protuberante de la nación relacionada y definida a través de lo étnico, lo tradicional y la diversidad de un país,

desarrollada a mediados de la segunda década del siglo xx¹, resulta ser también un producto de aquel tiempo, cuando el arte se encontró con dichos sentimientos. Producto de eso puede ser el *Descubrimiento de la chicha* (figura 16), de Rozo: el *Moxa*, de Acuña (figura 10), o las fotografías de Ramos. El nacionalismo que, a fin de cuentas, parte de imaginar homogeneidad, de percibir comunidades unidas e integradas ilusoriamente tras una serie de características, es decir de comunidades imaginadas, en palabras de Benedict Anderson (1993), resulta ser el ámbito de apariciones y relatos que contrastan con un solo modo de pensar o de representar el mundo.

Podría decirse que “la concepción de un mundo ‘nacionalizado’ es un tipo de cosmología propia de la manera de ver hegemónica en una determinada época histórica” (Fernández de Rota, 2005, p. 10), a lo cual responden las posibilidades de acción ante la negación de un concepto tan escurridizo y significativo como el de nación. De ahí que no sea gratuito que la Comisión de Cultura Aldeana, el Instituto Etnológico Nacional (1941), la Escuela Normal Superior (1935) y el Instituto Indigenista Colombiano estimularan la reivindicación de lo indígena, los derechos de las comunidades nativas y una sana actitud de interés hacia la historia y el presente del país (López de la Roche, 1989, p. 288). El Movimiento Bachué, y científicos como Juan Friede, Guillermo Hernández Rodríguez, Antonio García o Gregorio Hernández de Alba también hicieron parte de la gestación de esta tendencia (López de la Roche, 1989, p. 288).

Esta intención por abrir la puerta de la modernidad requería mirar primero al pasado; una búsqueda construida sobre cierto romanticismo hacia lo indígena. Sin embargo, paralelo a ese romanticismo estaba la intención por hacer del arte una manera de proponer y criticar la nación: proponerla en términos del presente y de la importancia del indio, del campesino y de las creencias populares para hablar del pueblo, y criticar el modelo de nación promovido por la hegemonía conservadora y por el arte convencional. Este arte sobre lo indígena y lo campesino, lleno de representaciones sobre gentes con ropas rotas, rostros ensombrecidos, maliciosos y llenos de *cuentos de indios*, fue la contraparte de una escuela artística que hasta el momento veía como

1 Véase Hobsbawm (2000).

única posibilidad y certeza ilustrar madonas y alegorías de la hispanidad y la influencia europea. El mundo del indio, del campesino o del trabajador colombiano fueron características paralelas e influyentes en la conformación de la nación en un contexto más general. Fernández de Rota (2005, p. 8) explica que:

[...] muchas de las ciencias sociales nacen o cobran nuevo impulso, coincidiendo con el surgimiento de las naciones-estado [...] La historia y la arqueología brindarán secuencias e interpretaciones que seleccionan y explican los elementos más idóneos para mostrar la autenticidad de la nación, y *la etnografía se recreará en la colorista descripción de ancestrales costumbres rurales, expresivas del alma de un “pueblo”*. Todas ellas serán entendidas bajo el prisma de una concepción historista, en la que la tradición es capaz de mantener incólume una forma de vida humana que transmite, convirtiéndola en perennidad. (*Cursivas mías*)

La tercera década del siglo xx, siguiendo a Carlos Uribe Celis (1985), estuvo marcada intelectual, política y espiritualmente por tres generaciones: la del Centenario, quienes vivieron la conmemoración del primer siglo de Independencia en Colombia; la de Los Nuevos, quienes respondieron a estos siendo influenciados por la Revolución Soviética y lo que devino después de la Primera Guerra Mundial, influenciando la creación de movimientos socialistas y hasta fascistas; y la otra es la de los posnuevos, que inicia en el año de 1927 y se extiende hasta los treinta. “Dos grupos confirman la reacción post-nueva: el grupo de ‘los Bachués’, de tendencia nacionalista e indigenista [...] [y] el ‘Grupo Albatros’ que surge como una contestación al nacionalismo de ‘Los Bachués’ y que pretende ser universalista y cosmopolita” (Uribe Celis, 1985, p. 97).

En el mismo periodo de la prohibición de la chicha —una forma de “asegurar la higiene”, como una manera de control y sustitución de unas costumbres por otras “más apropiadas”, para “ser más modernos” y no “tan indios”—, Rómulo Roza realizaría un grabado llamado el *Descubrimiento de la chicha* (figura 16), en el que además de resaltar una actividad ritual indígena, muestra una costumbre alimenticia que por entonces tenían también campesinos y obreros (Casas, 2009,

pp. 160-161). La obra, por consiguiente, era la respuesta al prohibicionismo, era la afirmación de lo negado, el disgusto del “buen gusto”; era una pelea por ganar el juego de la modernidad y, claro está, de la nación. Una era la modernidad a partir de la ruptura a través de lo indígena; otra era la modernidad a partir de la inversión extranjera y de la adopción creciente de modos de vida europeos. Estos tiempos, por lo tanto, se sustentan y se hacen significativos por sus paradojas. Según Melo (1989, p. 42):

[...] desde los 20s se dibujaba otro sujeto social, que va a ser el eje de la imagen de lo colombiano en los treinta: el pueblo. Mestizo, es cierto, pero con posibilidades de redención: la educación, la higiene, la eliminación de la chicha. López habla con algo de simpatía por este país mulato, mestizo y tropical [...]. Las políticas educativas de la república liberal, el descubrimiento de la “cultura aldeana”, el auge de la etnografía, el surgimiento del indigenismo, representan procesos paralelos e interrelacionados con los intentos, en buena parte frustrados y nunca del todo hegemónicos, de estimular el surgimiento de una definición nacional de contenido popular.

La importancia del tema de la nación tiene que ver directamente con la divulgación de la modernidad en todas sus dimensiones. La modernidad se diluyó en el tema de lo nacional, aseverando una homogeneidad de la sociedad, justificada por una supuesta unidad para el ordenamiento y la definición de manifestaciones compartidas y representativas de la cultura con el fin de politizar dicha búsqueda y lograr manifestaciones de orden excluyentes alrededor de lo étnico. Aunque, tal contexto de inclusión de lo moderno, paralelamente, tenía que ver con volver a *lo pasado*, a *lo tradicional*, a *lo antiguo*. Lomnitz (1999, p. 168) recuerda esta paradoja:

Se sabe que el nacionalismo depende —en diversas modalidades— de construcciones que ligan “la tradición” con la “modernidad”. Esta dependencia es necesaria porque los Estados nacionales se presentan como instrumentos al servicio de la modernización de una colectividad (de la nación) que, a su vez, es definida en términos genealógicos, es decir, en relación a una “tradición”.

Es talvez este uno de los puntos álgidos que rodea el hecho de pronunciar la palabra *nación*; es algo que se desdibuja en su uso, en su contexto de enunciación, dado que es algo que no se sabe bien qué es y, que más que un instrumento de reivindicación, termina siendo un instrumento de dominación, de imposición de “lo verdadero, único y homogéneo” frente a lo diverso. Porque, ¿cómo hablar de una nación en términos de compartir una misma lengua, unas mismas costumbres, una misma religión o una misma música, cuando, por el contrario, existe en el país una multiplicidad mucho más compleja de tales características que hace verdaderamente ilusoria tal “unidad”?

Con las obras de los bachués, junto con la exploración de las músicas o creencias comunes, nacionales, se fueron estableciendo cierto tipo de “esencias” de aquello que “debía” expresarse como parte de lo popular, exaltando imágenes de aquello en lo que había que detenerse y volver a mirar. Hablando sobre Latinoamérica, Jesús Martín Barbero (1989, p. 55) nos dice:

Se quería ser nación para lograr al fin una identidad, pero la consecución de esa identidad implicaba su traducción al discurso modernizador de los países hegemónicos pues solo en términos de ese discurso el esfuerzo y los logros eran validados como tales. Contradicción que será sumergida y ocultada por el discurso nacionalista al exaltar la comunidad nacional sustituyendo el análisis de clase y localizando la causa de los males en el exterior. Doble movimiento que conducirá a una definición de lo nacional en términos de lo telúrico y lo biológico-racial, y por tanto a la hipóstasis de un “ser nacional” del que será excluida la historia o será solo narrada legendariamente: una historia de esencias y arquetipos.

Como era de esperarse, en gran parte, ese nacionalismo ligado a la modernización o en un contexto social modernizante, de inclusiones y cambios, también reprodujo sus propias imágenes o arquetipos que hablaron y expusieron lo que precisamente concebía la lógica de lo moderno y del progreso: *abrirse camino*. Y eso era precisamente lo que quería el Estado, mostrando esa apertura de caminos con la modernidad por medio del nacionalismo. “El Estado se hace cargo del pasado —o mejor, del pasado que lo legitima” (Barbero, 1989, p. 70). Un ejemplo, un reflejo de esto sería, hacia finales de la década de 1920, el interés

por llevar a cabo la producción de un cine nacional. Al respecto, Uribe Celis (1985, p. 35) explica que:

Se pretende llevar a la pantalla las acciones y la personalidad de las grandes figuras que han contribuido a la creación de la nacionalidad: Quesada, Balboa, Sucre, los Caro, Núñez, etc., y también hacer cine que tenga como tema nuestros tipos nacionales: el minero, el colono, el aventurero y el negociante antioqueño.

Esto, sin embargo, representaba un contraste con los bachués, por lo menos en su temática, porque mientras que por un lado estaban quienes veían al colono y al comerciante antioqueño, “el echao pa'lante”, por el otro estaba la imagen de lo indígena, de dioses tutelares, de sus miradas, de sus mitos. La ilusión de la nación como una sola unidad radica en esto. Es así que tiene sentido el que ese “algo” llamado *nación* sea tan disperso y se convierta en un desdibujo, pues se recrea de una vastedad de características que son ambiguas, o por lo menos no las únicas, y que, puestas en el camino, resultan ser como el viento que viaja y sopla errante tratando de ver dónde se queda.

No es bien claro hasta qué punto el arte del Grupo Bachué influyó en la identidad nacional, pero es evidente que fue una oportunidad para poder *contar* con imágenes aquello que se percibía, reducido o no, de lo indígena por medio de la búsqueda del “alma de un pueblo” y, asimismo, del alma del propio artista (artista que en gran medida *es un artesano*, lo cual lo hace del pueblo). Estos artistas quisieron capturar en fotografías las imágenes del hombre, del niño y de la mujer campesina, pintando y esculpiendo también las huellas que en los rostros y en las creencias habían dejado una historia mítica y trágica. En realidad, era el alma lo que buscaban: el alma del indio era el alma del pueblo. Por supuesto, era otro contraste. El bachuismo surge como una expresión distinta, con nociones relativamente antropológicas, marcadas por el hecho de querer aprehender y adentrarse en el alma de quienes, anteriormente, no la tenían.

El fin de esta propuesta artística era establecer vínculos con la tierra, con la fertilidad, con costumbres y episodios ancestrales, los cuales, supuestamente, iban de la mano con el sentimiento trágico del alma del indio y del campesino. Lo que a estos artistas convocaba, no era *sensibilizar* al pueblo, sino darle forma a la visión interior que

lograban en ellos las imágenes de ese pueblo, de esa nación, y así, quizá, formar parte de un trayecto que impulsara, a través del tiempo, un encuentro con los relatos de *otros*, aprovechados por el nacionalismo y las rupturas políticas y, claro está, promoviendo la labor artística como protagonista.

Ciertamente, lo más vivo en la cultura, muy seguramente, no está en lo legitimado (sea por el Estado, por los científicos, por los académicos o por “las autoridades en el tema”) como lo nacional, sino en la simple variedad con la que cada persona crea y recorre su mundo (Barbero, 1989). Entonces, ¿no sería adecuado pensar que la nación era un poco, si no bastante, indefinible, imprecisa y hasta oscura de abordar, dadas las circunstancias y lo que de ella y con ella se nutría? No está mal creer que sí. Aún hoy la nación sigue siendo imaginada y utilizada con la persistencia oportunista y excluyente que suelen precisar las políticas culturales y los pronunciamientos estatales sobre ello. Yo creería que, en su intento, los bachués no pretendieron manifestar La Verdad sobre la nación, pero sí anduvieron entre la línea de ser y no ser aquellos *otros* que sus ojos y que sus manos capturaban e imaginaban. Porque, en gran parte, los artistas, así como ciertos etnógrafos y también, evidentemente, los brujos o hechiceros, logran su magia siendo uno y otro al mismo tiempo, volviéndose *otros* sin dejar de saber que, asimismo, se es *otro*; los artistas plasmaron en imágenes, como si fuese una receta mágica que no todos conocen y que no todos hacen, aquello que encontraron en la búsqueda de sus recuerdos, de sus almas, de su origen y de su realidad.

Este espíritu bachué, con cierta vigencia aún, fue un acercamiento a esa pregunta sobre lo que es el pueblo o lo que constituye una nación. Sus obras, presentes en murales, estatuas, grabados o fotografías, según Pineda García (2009, pp. 869-870):

Representan, ante todo, esa fuerza del pueblo, que reclama los lazos de la Nación colombiana a través de una visión que incluya y proyecte los diversos grupos sociales. Si se quiere construir una comunidad es necesario armar relatos comunes para todos los ciudadanos (...) Su propuesta sigue vigente en la medida en que persiste la necesidad de fomentar la creatividad con programas de mayor difusión artística, proyectados a la comunidad colombiana con la intención de integrar, reflexionar sobre nuestro camino recorrido y por recorrer, como Nación.

Me atrevo a agregar que los bachués se manifiestan ante la necesidad de pronunciar de otra manera; es decir, pronunciar algo casi indecible o *innombrable*, como ocurre cuando se intenta hablar de nación, por la ambigüedad, la inestabilidad y la oscuridad que ha rodeado su definición. Porque, compartiendo lo que dice Malinowski (1974), las crisis en la vida, en aquellos momentos de incertidumbre, se vuelven un “hilo” conductor de los actos rituales relacionados con la magia.

POR EL CAMINO DE INDIO: EL ARTE Y SU CONJURO

Las imágenes que uso de los bachués llevaron a cabo una especie de *rogativa*. Conjuraban la nación a partir de lo ancestral, lo eterno, lo mítico, lo trágico, lo oculto, *lo otro*, sumado a lo buscado y lo anhelado.

Por conjuro se entiende una evocación, un encantamiento con el que se pretende conseguir un fin deseado. Es lo pronunciado con el fin de que algo surta efecto; es, asimismo, lo *innombrable*; palabras y acciones que contienen un poder mágico. También, se dice, proporcionan protección. Hacer un conjuro implica, comúnmente, decir ciertas palabras o llevar a cabo ciertas prácticas necesarias para obtener lo que se anhela. Es por esto que los artistas *conjuraron a través de imágenes*; ellos pronunciaron el conjuro con la magia que residía en su propio trabajo, es decir, en sus habilidades para crear, para transformar y para capturar. El hecho de que la obra contenga algo oculto, que genere “expectativa colectiva” y que, al mismo tiempo, genere la negación, el desacuerdo y cierto desconocimiento son condiciones paradójicas, contradictorias, pero que dotan de reciprocidad y sentido la posibilidad mágica o de conjuro. Posteriormente volveré sobre este punto.

La fotografía

Las fotografías son portadoras de presencias, de quien se quiere tener o de quien se quiere ver. De ahí que sea la fotografía de una persona un instrumento para hacer brujería, pues contiene la esencia o el alma. Las series fotográficas de Luis B. Ramos son mágicas por evocar lo trágico del trajín, lo oculto entre la luz y la sombra, y las miradas y plegarias de seres itinerantes de un mundo ritualizado. Y es, precisamente, en un clima de incertidumbres y de preocupaciones, de situaciones políticas y sociales de tensión, en donde la magia se hace

presente como alternativa. Es a las situaciones adversas e imprevisibles a las cuales se les “hace frente con magia” (Malinowski, 1982, p. 28).

La fotografía *se carga* el alma de quien ha sido fotografiado, es el alma misma. De ahí, por ejemplo, que un cabello, los riñones, la sombra o los ojos (Lévy-Bruhl, 2003) sean portadores del alma, y que el robo de estas partes signifique *poseer* el alma de la persona. En las fotografías tomadas por Ramos aparecen, desde las sombras, las siluetas certeras, de miradas punzantes y sinceras (figuras 1-6). Su intención fue mostrar un universo de miradas, de ojos que parecían ocultar o guardar algo de sus vidas, como perdidos en la lejanía de una añoranza, de un sueño o de un recuerdo (figuras 1-7). Esa peculiar tragedia que rodea las fotografías de Ramos, que en el decir de Armando Solano (1972, p. 24), es “tragedia única, tragedia sin ejemplo en la historia, porque ninguna raza fue jamás absorbida tan tiránicamente como la indígena americana”, es también la expresión del sentimiento trágico propio del fotógrafo, pues, al parecer, su inquietud y el afán que constituía su búsqueda artística entre los campesinos era también el modo de conseguir el encuentro con su propia vida; su tragedia era también la tragedia de otros². Estos otros, de origen humilde, como él, llevaban en sus rostros, en sus sonrisas y en las manos que describían arduos saberes (figuras 3, 4 y 7) una parte del aquel “drama”. Los ojos parecen ocultarse, a veces, entre la sombras (figuras 1-6). Pudiera decirse que la intención es identificar al campesino como un ser *sombrío*; sin embargo, la sombra es una expresión estética del alma, es decir que la intención era mostrar una manera de percibir algo que todos tenemos y varía; es decir, sombra y alma. Medina explica que “el hacer no es quehacer sino actitud mental, trance, un mirar hacia adentro. Ramos captaba así lo que somos cuando estamos en el fondo de nosotros mismos” (1995, p. 268).

El detalle de unas manos gruesas, con dedos arrugados y ásperos, envejecidos por el viento y moldeados por la misma tierra, habla de una vida transcurrida en el trabajo día tras día; se nos dice algo acerca de la labor de esas manos, al llevar, entre sus dedos, las huellas de la tierra y del barro (figuras 3 y 7): saberes de tiempos lejanos y cercanos. Por ende, las manos dicen de un trabajo tradicional, de cerámicas que

2 El que sus pinturas no tuviesen gran impacto fue motivo de frustración. Su sustento y su gran labor estaba en la fotografía, aún cuando lo que quiso fue ser pintor.

se moldean y se cocinan, de sacar retoños y cuidar la huerta o de unir recuerdos y de hilar memorias (figura 4).

Las fotografías de Ramos son la tragedia de ropas “guerriadas”, “trajinadas”, que al consumirse como el destino de la vela que cargan, arropan sus cuerpos andariegos, cautelosos (figuras 3 y 5). Las manos, la mirada y la sombra resultan ser moradas del alma.

Aquella sombra, que es alma, habita también en el uso de los sombreros. “No parece dudoso que el *alma* sea otra cosa que la sombra y que esta constituya la *vida* del individuo” (Lévi-Bruhl, 2003, p. 202). Los sombreros producen sombra, son *dadores* de sombra. Los sombreros, muy presentes en la obra de Ramos, dan y llevan la sombra. Pero esa sombra cubre o envuelve otra representación del alma: la mirada. Es como si en el instante en que la fotografía capturó las miradas y los ojos de las personas, de los campesinos, estuviese presente también *la mirada de la sombra*. La sombra ve, observa, aunque a veces, por la naturaleza de su designio, lo esconde. Los ojos, ocultos en la sombra, no dejan de mirar; la sombra oculta, para que quien la “lleva puesta” pueda *ver de otro modo* y sin ser visto (figuras 2 y 6). Así es la magia, que vive en lo oculto, que mantiene secretos; se hace magia para saber, para *ver sin ser visto* (la fotografía es mágica porque *ve a quien ve sin ser visto*). Es esa alma que tenemos la que nos establece un contacto con lo divino; el alma es la permanencia y la transición de la realidad; es algo que es uno y otros a la vez. “Hay en ella algo extraño, misterioso, intangible, como la sombra, el viento, el soplo...” (Lévi-Bruhl, 2003, p. 206). Está en nuestro cuerpo y vive en él.

La pintura

Las pinturas, de la mano de las esculturas, exponen el *vínculo*: la maternidad, la descendencia y herencia, la fecundidad, la tierra y el lazo madre-hijo viven con la melancolía del indígena (figuras 8 y 9). Conocimiento, mito y costumbres, aspectos que tienden a perdurar en el tiempo y en el espacio, se exponen en la pintura como aquello que se vuelve eterno: lo ancestral y lo mítico como forma de perdurar (figuras 6 y 7).

En *La Roma de los chibchas*, de Gabriel Camargo Pérez (1937) —texto hecho para el cumplimiento del cuarto centenario de la destrucción del Templo del Sol en Sogamoso—, aparecen, acompañando

textos que hablan de los chibchas, dos dibujos de Acuña, junto a algunas fotografías de Luis B. Ramos. Una de las obras de Acuña es un dibujo del rostro de un indígena (figura 10). Sus ojos aparentan tristeza de mirada cautiva. Es como si en aquella mirada hubiese el vaticinio de un evento trágico. El dibujo está referenciado en el texto como *Moxa o la víctima*. Este precede y anuncia un muy breve texto de Leandro Miguel Quevedo llamado “La fiesta del huan de Iraca” (1937, sin paginar, pp. 232-233), que habla de la fiesta y el sacrificio en Iraca, donde estaba el Templo del Sol muisca:

[...] con vestido de gala, empenachado y multicolor, se iergue en el remanso de verdura el majestuoso templo de Suamox, emporio de ideales y grandeza, de ritos y misterios [...] ¡pueblo creyente y entusiasta que hace la reafirmación de sus creencias teogónicas y de sus adelantos cosmogónicos ante el dios Súa, dios benéfico y bueno, alentador y constante!

La sagrada fuente de “Conchucua”, con la frescura de sus aguas envuelve en un cofre de espumas los morenos cuerpos de doce sacerdotes que se purifican para la ceremonia... El Moxa, víctima propiciatoria, ofrece la hostia de su carne virgen sobre la granítica ara de la orilla... el cuchillo de macana rompe los diques de su sangre joven que enrojecen las aguas cuando aparece luminoso el rostro indiferente del dios sol sobre las cercanas colinas.

La víctima sometida al sacrificio es el indígena que está en el dibujo de Acuña; su juventud, su humanidad, es entregada a las creencias y ceremonias sacrificiales. Es la reafirmación del mito en el rito; es un rito de muerte y de vida. Un mito que se relaciona con lo ancestral, siendo al mismo tiempo un mito y un rito que se comunica en el rostro melancólico, traducido en los ojos del Moxa, que anuncian tragedia, o más bien, *su* tragedia. “El estruendo de los tambores y el chillido de las gaitas, capadores y chirimías resuenan como grito de vida estrellando sus notas contra la peña de ‘La Sierra’ y partiéndose en lamentos por el fecundo valle” (Quevedo, sin paginar, pp. 232-233). Acuña, con este dibujo, junto a la imagen de Chiminigagua (figura 8), describe una relación entre lo mítico y lo trágico, en la que las fiestas, la música, el ritual y el lamento pronunciado por las almas que suelen cantar, que suelen decir todo con la mirada, nutren el recuerdo de aquello que se

esperaba y que se vivió; con el transcurrir del tiempo, esa vida mítica, entre la melancolía y el recuerdo, sería el vínculo y la cercanía con el mundo campesino. El Moxa o la víctima, bajo su cabello oscuro y sus ropas rituales, dispone su existencia para la perdurabilidad del mito; tras su mirada y su expresión brota lo trágico que, se decía, conservaban los campesinos en los lamentos de su música: lamento de los rostros, lamento del mito. (En la figura 8, ver con detalle el indígena con la quena) Solano (1972, p. 26) describe un contexto campesino de los años 1930:

Nuestra música de cuerda local, la que se toca solo en ocasiones de franca diversión, ¿no hace por ventura agolpar las lágrimas, no precipita hasta ahogarnos el latido del corazón, no produce inquietud, un anhelo misterioso, una visión cinematográfica de añoranzas de dichas muertas, de ilusiones destrozadas, mortal tristeza, en fin, deseo irresistible de anulación y de olvido? La música es el lamento irrazonado, el grito inconsciente, la interjección alada y vibrante que lanzan las multitudes agobiadas por el sufrimiento y de rodillas frente al enigma de la tierra [...]. Y el dolor de esa música nuestra o de los elementos musicales criollos que poseemos, no es el privilegio de la gente que puebla la altiplanicie de Boyacá y Cundinamarca. He oído con religiosa unción y con espíritu inquisitivo las coplas populares del Tolima y de otras regiones, dejativas y lentas aunque digan de triunfos y venturas.

Cada rostro, cada cuerpo, cada “indio” y campesino coloreado por la ocurrencia de que en otros reside un mundo de tragedia y mito significó *mostrar* conceptos de la vida que aparecen y, al mismo tiempo, parecen desaparecer en la desdibujada “realidad”. “Mi raza heroica y sentimental, soñadora y romántica, que vive refugiada en el misticismo para tener en qué consolar sus dolores, y agarrada a su fe, para no perder su desolada conformidad con la vida” (Quiñonez Pardo, 1937, p. 248).

Armando Solano, en *La Roma de los chibchas*, expone un breve texto titulado “La raza... el indio” (1937, pp. 252-253), donde describe al indígena de Boyacá con:

Sentidos agudos hasta el milagro, su oído percibe el avance de la tempestad y la ofensiva del gorgojo, el dardo luminoso de sus

ojos, sorprende la marcha de los astros en un instante preciso, y ve crecer las cementeras; sus manos pulen los objetos de fábrica, más allá de la tersura de la seda y han bruñado los metales hasta convertirlos en placas donde se mira el sol; [...] son muchas las frases de sus himnos y de sus lamentaciones que la técnica no ha conseguido transcribir. Hay en el indio [...] una serie de sentidos intermedios y complementarios. Por eso encontramos en el indio esa adivinación, ese presentimiento, esa penetración, que nos desconciertan y nos fascinan.

Porque, en definitiva, tales ideas y representaciones nacían de una percepción adquirida en la vida que alguna vez se vivió en el campo, y que hubo de ser contada o sentida en torno al universo *mágico* que rodea la imagen del indígena. Por eso puede que sea tan poderoso hablar de ello, de aquello *mágico*, producto de mitos, de creencias y de tragedias.

Irrumpir en lo ancestral, en lo mítico y lo trágico, como se ha visto en la pintura, poseía, en sí mismo, el principio para poder *conjurar*. Lo vivido en el camino —un camino lleno de relatos, de *cuidados* y cosas que *no deben llamarse*, de prohibiciones, de representaciones y de creencias, en el que se corre la suerte de toparse, en un ir y venir de *momentos vividos*, con narrativas fugaces y eternas, poseedoras de magia y de tradiciones— es como una revelación de que lo que vemos, lo que oímos, lo que respiramos; lo vivido en el camino está lleno de conjuros. Conjuros de *otros*, conjuros que llegan y lo encuentran a uno, como los relatos, las definiciones, las precauciones de las abuelas o como las vidas pintadas por Acuña.

La escultura

Como relatan varios mitos, los seres humanos nacen del agua, de la tierra, del barro o de la madera, de donde son esculpidos o tallados por las manos creadoras de los dioses, de la naturaleza o de algún brujo o mediador. Asimismo, aquellos seres son tallados por la humanidad, que decide hacerlos en piedra o en arcilla para venerarlos o hacerlos partícipes de una representación ideal para la realización ritual dentro de la sociedad; las esculturas son el vínculo entre la tierra y las manos creadoras, que le dan forma viva o expresiva a un sueño o a

un ser tras haber sido visto en el camino. Posiblemente, lo que siempre vio Rómulo Rozo en su camino de escultor fue al indígena y su mito.

Rozo estaba perdido en el encuentro de quien se ve de cerca *solo* mirando a lo lejos. La boca y los ojos en los rostros de *Bachué* (figuras 12 y 13), grandes y rasgados, alargados, llevan a quien la ve hacia un “vacío”, hacia lo profundo de algo oculto. Aquellos ojos, que en su mirada se extienden hasta la expresión de la boca, muestran, asimismo, la posibilidad que vio Rozo en lo que de sí mismo había; los ojos y la boca se unen en un abismo, en donde lo que se sabe es que algo aguarda, que algo de oculto hay en su existencia, algo de secreto. Bien pudiera hacerse una comparación entre estos rostros, los de la escultura de *Bachué*, como especies de *máscaras*. Rostros que se vuelven máscaras, no por aparentar algo que no son sino por mostrar *algo* de lo que son o de lo que *resulta ser* el mundo indígena: un paisaje de conocimiento *misterioso*.

Es interesante ver cómo estas obras tienen acabados y expresiones que se asemejan a las de los tunjos o estatuillas antropomorfas elaboradas por indígenas y que reposan en los museos; puede que él quisiera esculpir como los indígenas o, más osado aún, como si él fuese otro indio. Por ello, en ese encuentro con *el otro*, lo que plasmaría también sería esa profundidad, eso oculto de sus propios ojos; ojos en los que insistían y que resaltaban quienes conocían a Rozo: “tenía ojos de indio”, decían algunos; ojos coincidentes con la profundidad incierta de esos ojos oscuros esculpidos en las formas míticas de *Bachué* y del *Tequendama*. Además, la boca y los ojos pronunciados de las estatuas —que hospedaban con rigidez algo de *otro mundo*, algo de misterio y de contemplación— eran también parte del recuerdo que se habían formado quienes hablaron de Rozo y de su apariencia: “y solo se le identifica por su pelo negro y revuelto como la crin del potro andino y por los dos puntos negros de sus ojos, ojos de indio colombiano que anda a la caza de nubes y torrentes” (Camín, 1999, p. 122). Rozo era también su “propia” escultura, una escultura en la que esculpía aquella imagen de “indio”, de “muisca”, nutrida de una semblanza del indígena y del campesino entre lo trágico y lo mítico.

Él tallaba, moldeaba, con manos que podían manipular la piedra o el bronce, de tal manera que de ellas pudieran salir lamentos, plegarias, diosas saliendo del agua o serpientes sagradas; esculturas que,

por cierto, eran una evocación de la fertilidad, de la tierra y el agua, de la maternidad y del origen del mundo; todos ellos principios de vida. Rivadeneira (1999, p. 103) explica que:

Durante años, Rozo empuñaba todos los días un cincel y un martillo —muy poco distintos de los que usaban los artistas mayas “del tiempo que no se cuenta”— y, directamente, poniendo en cada golpe todo su sentimiento labraba piedra, cada arista, cada imagen, cada alegoría, cada signo y puede decirse que cada palabra de las que allí quedaban, a ser escuchadas para siempre.

Este fue el encanto de lo indígena en los tres artistas. Probablemente un cliché, un romanticismo gastado. Pero, también, probablemente sea esta una forma que en el pasado respondió con una política de la poética, haciendo frente a la colonización del arte, de los modos de pensar, de los modos de ver o recorrer los caminos de la nación; el recorrido de los artistas estuvo en ir entre la voz y las huellas de tristezas y pasiones yacidas en los antiguos y cotidianos vínculos del campesino y del indígena. En este sentido, fue preciso que lo pasado y recordado, en términos de las creencias y los saberes así como de los sentimientos y sus disposiciones corporales, fueran una fuente para hablar de lo “guerrero” y lo “místico”.

Los artistas, en un encuentro con lo indígena, echaron mano a la magia que residía en el acto mismo de esculpir, de fotografiar o pintar en un tiempo de fuertes contradicciones, de pugnas y dudas acerca de cómo describir la nación. Fue también la búsqueda de la representación del indígena, con la doble intención de que, a partir de ello, fuera posible el encuentro consigo mismo. Siguiendo a Gombrich (1968), en una atmósfera caracterizada por una situación particular o un sentimiento especial, el más leve comentario o la sugerencia más mínima sobre dicho sentimiento o situación creará una respuesta deseada.

Según Gombrich (1968), representar es sustituir, en términos de la función. No es reproducir algo exacto, sino evocar una semejanza o establecer un vínculo que señale algo esencial. De esta manera, la representación de ese mundo indígena por medio de las obras es la evocación de maneras de estar en el mundo a través de los ojos y de las manos de quienes las crean. Y es, precisamente, el conjuro adecuado y, obviamente, el artista quienes establecen la relación entre aquello representado

y lo que se quiere, pues el conjuro lo que hace es *establecer vínculos*. Vínculos entre el mito y la gente, la vida y la tragedia, entre recuerdos y olvido; el poder reside en el arte, al nombrar y reiterar mediante imágenes las deidades, los mitos, las costumbres o el alma.

Los conjuros que se llevan a cabo sobre los amuletos, plantas u otros objetos, o sobre ciertas “medicinas adoptan por tanto la forma de encantamientos contra los brujos” (Evans-Pritchard, 1976, p. 404). Podría, entonces, ser que “las medicinas”, en este caso, equivalen a las pinturas, las fotografías y las esculturas, pues son el medio y las depositarias de los conjuros; solo que se pronuncia evocando con las manos, con las habilidades sobre las imágenes y sobre lo que se ve. De esta forma, las obras de arte son medicina y conjuro al mismo tiempo. Y en el contexto de los bachués, las obras querían conjurar la nación colombiana y el encuentro de quien se ve y se busca en el *otro*.

La alusión a lo mítico es una manera de lograr acentuar la magia en la obra, haciéndolo un ingrediente más en una receta artística en la que lo buscado resulta ser lo conjurado. Lo que creo es que, de similar manera a como lo mencionaba Malinowski, “la función del mito... consiste en fortalecer la tradición y dotarle de un valor y prestigio aún mayores al retrotraerla a una realidad, más elevada, mejor y más sobrenatural, de eventos iniciales” (Malinowski, 1982, p. 181). Con los artistas se intenta fortalecer una creencia o el conocimiento sobre uno de tantos pasados o tradiciones a través del mito; “el hechizo mágico está en íntima relación con el saber tradicional y, más primordialmente, con la mitología” (Malinowski, p. 174). Es magia y tradición, tradición artística legada por indígenas y campesinos: son esculturas con rostros de figuras que fueron esculpidas por indígenas, *tunjos*; son fotografías de artesanos campesinos que de la tierra esculpen cerámicas; son pinturas de visiones de un mundo donde habitan los dioses y que está plasmado y dibujado dentro de la cosmología muisca. Malinowski (p. 89) dirá que:

Las formas más graves de enfermedad, el amor en sus fases apasionadas, el deseo de un intercambio ceremonial y otras manifestaciones similares del organismo y mente humanos, son el resultado directo del conjuro y el rito. De esta suerte, la magia [...] solo puede conocerse mediante la tradición, y que afirma el poder autónomo del hombre para crear los fines deseados.

Las formas artísticas, las imágenes en este caso, pueden ser el resultado de conjuros, pero, más aún, son el medio que hace posible la conjuración y, por lo tanto, la participación en la creación de fines deseados.

Es el juego de tratar de llegar a ser *otro*; en el arte, que involucra emociones o anhelos, exaltaciones a lo antiguo y al mundo indígena, como en las obras de Rozo, de Acuña o de Ramos, los ojos de los artistas se volvieron *otros*; ellos mismos compartían algo de esos *otros*, como quien se encuentra, de otra manera, entre su propia representación; es decir, como quien supo y se halló, finalmente, en esa otra persona, en ese otro mundo, sintiendo que aquellas manos, llenas de tierra, hacedoras de deidades indígenas, en el lamento del canto indígena y en el estar mirando a lo lejos, eran sus propias manos y experiencias.

Otro aspecto que hace de las obras del bachuismo un acto mágico es la confrontación con la realidad de entonces. La magia del arte no está en si una obra, uno o varios artistas son parte de un grupo de vanguardia. Lo que importa no es tanto si fueron el consolidado u organizado Grupo Bachué, sino lo que se creyó era este grupo y lo que se creyó hizo o deshizo. Como vimos, la época en la que aparecen los bachuistas trata de negar lo indígena: la industrialización, la hispanización, el remplazo de la ruana o de la chicha por nuevas maneras de vestir y beber, por ejemplo, contradecían la apuesta de los artistas. Y es, precisamente, este descreimiento, esta negación, este contexto hostil, el que le dio más fuerza y vigencia a su espíritu creador y más valor y poder a su producción. Quizá, el hecho de que sus obras no fueran ampliamente reconocidas en el país, o que haya durado tanto tiempo sin hacer eco más allá de lo que hizo en la corta duración de la iniciativa Bachué, o que hasta la fecha no se reconozca bien si fue un grupo, un movimiento o un espíritu disperso y discontinuo, sea el atributo de misterio que hace de estas obras un posible conjuro.

Sin embargo, también el conjuro transmitido en las obras de estos tres artistas responde a que estos son una especie de magos. Intentan, mediante la habilidad que poseen, conseguir lo deseado; así, sus manos, su mirada o las imágenes que capturan están evocando y pronunciando el conjuro. Los artistas, al igual que los magos, son poseedores de ciertos conocimientos que algunos ignoran; conocimientos que son

únicos, así como la obra de arte es única. Ya nos decía Bourdieu que lo que está en juego al tratar de definir por qué el pintor o bien el artista tiene ese poder de *crear* valor, “no es la rareza del producto, es la *rareza del productor*” (Bourdieu, 2000, p. 203), pues no cualquiera llega a esculpir o a fotografiar de tales maneras.

El mago, al igual que Ramos, Rozo o Acuña, posee y procura expresar, a su manera, *secretos*. Ciertas características como manipular la tierra o diversos materiales tienen cierto prestigio y hacen de quien tiene esta habilidad un mago. Por ende, puede decirse que una cualidad de los magos es la habilidad con las manos (Mauss, 1971) y, el artista, tiene bastante de esa cualidad; “Suele generalmente atribuirse al mago una destreza y ciencia poco comunes” (Mauss, p. 62). El mago es un artista y el artista es un mago. Ellos gozan de cierto misterio en su apariencia y en su modo de hacer las cosas. La “mirada profunda”, “gestos bruscos, la palabra cortante, las dotes oratorias o poéticas” (Mauss, pp. 57-58) son características del mago.

Con los artistas veíamos cómo estaban interesados en las miradas, cómo sus propios ojos eran de indio y de mirada profunda y perdida, representada en los rostros de sus propias obras; estas son un mundo mediado y dotado por lo poético, donde se busca con nostalgia y donde se encuentra entre la gente, entre campesinos e indígenas, un relato del mundo. Esa visión y acercamiento sobre quién se es y sobre quién es ese *otro* es adentrarse en una especie de “conjuro artístico y poético”. Por ello el artista, como un mago o un hechicero, es quien hace aparecer lo innombrable; es quien hace aparecer de la tierra, con colores y formas, lo que se imagina y piensa, siendo el portador de vínculos en el universo de lo posible, pues siempre lleva en sus manos, en sus ropas, en sus miradas y emociones, formas de develar lo deseado. Castiglioni (1972, p. 76) argumenta que:

El mago es el intermediario entre el grupo y las fuerzas invisibles, benévolas u hostiles del mundo sobrenatural. Rodeado de misterio es dueño de todos los medios que pueden provocar un estado de ánimo especial en él mismo y en los demás. La obscuridad de sus palabras y en sus profecías, el misterio de su aspecto y de sus acciones, lo hacen aparecer como el portador de un mundo remoto e inaccesible. Es una atmósfera de lo sobrenatural, de evocaciones de ideas ancestrales, de tradiciones y leyendas.

El mago, entonces, al igual que el artista, transmite parte de sus emociones, no solo como parte de esa esencia que lleva el conjuro sino también como transmisor de esas emociones ante los demás; “determinados individuos se consagran a la magia debido a los sentimientos sociales que produce su condición” (Mauss, 1971, p. 62). Según Mauss (p. 60), resulta ser:

Con frecuencia que los magos tienen una autoridad política de primera categoría, generalmente, suelen ser personajes de considerable influencia, de tal modo que la situación social que ocupan les predestina a ejercer magia, y recíprocamente, el ejercicio de la magia les predestina su situación social.

También las obras fotográficas, pinturas o esculturas presentadas en este texto son manifestaciones de la nostalgia; lo emotivo, de hecho, hace parte del conjuro o del acto mágico que lleva a cabo el mago y, en este caso, el artista: “la expresión dramática de la emoción es la esencia de tal acto” (Malinowski, 1982, p. 78), pues es “el estado emotivo del que lo celebra” (Malinowski, 1982, p. 78) el que se encarga también de lograr la aseguanza o de llevar a cabo, efectivamente, el conjuro a través de sus palabras o de su obra. La época era al mismo tiempo la angustia y la posibilidad de creación. Ellos, afirma Malinowski (p. 60):

[junto y como el] artesano logrando una obra maestra se sentirán, en tales condiciones [...], alterados, exaltados y dueños de mayores fuerzas. Y no hay duda de que tales experiencias solitarias, en las que el hombre siente el presentimiento de morir, las punzadas de la angustia o la exaltación de la dicha, surge gran parte de la inspiración religiosa.

La relación entre arte y magia, entonces, resulta posible o, más a fondo, justificada, en la medida en que se reconoce al artista como una especie de mago. Esta es quizá la magia circundante entre las obras de los bachués acá mencionados. Lo pintado, lo capturado y lo esculpido es el conjuro pronunciado por el susurro de un concepto *desdibujado* y escurridizo. Escurridizo porque si bien la definición de la nación estaba en ver, sentir y acompañar al indio, al campesino o al obrero, al mismo tiempo se negaba su papel, intentando suprimir su imagen como parte de la identidad nacional, censurando, por ejemplo, murales donde

aparecían negros o indígenas (Medina, 1995; Pineda García, 2009) o reprimiendo las luchas de indígenas como Quintín Lame, quien insistía en el acceso legítimo a los derechos y a la tierra. Innombrable porque el concepto de nación involucra la comunión o el reconocimiento de sentirse uno solo bajo una misma lengua, religión, territorio y costumbres, lo cual se aleja por completo de como son las cosas.

Esta realización de las obras como un conjuro tiene que ver con haber representado vínculos; vínculos entre *lo nombrable* y *lo innombrable*, vínculos expuestos por un conjuro y no desatendidos por quienes, al modo de decir de Borges (1993, p. 78), llevan algo de supersticiosos:

Para el supersticioso, hay una necesaria conexión no solo entre un balazo y un muerto, sino entre un muerto y una maltratada efigie de cera o la rotura profética de un espejo o la sal que se vuelca o trece comensales terribles.

Porque, a fin de cuentas, este arte es un arte que involucra ciertos principios mágicos, que bien pudiera entenderse como supersticioso; es un arte que involucra la creencia en vínculos o en la existencia de relaciones o conexiones entre un hecho y la magia. Y yo, he de decirlo, soy supersticioso.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Arciniegas, G. (1995, Octubre 26). Luis B. Ramos. *El Tiempo*, p. 5A.
- Barbero, M. (1989). Identidad, comunicación y modernidad en América Latina. En M. Jimeno, G. Ocampo y M. Roldan (Ed.), *Memorias del simposio identidad étnica, identidad regional, identidad nacional: V Congreso Nacional de Antropología* (pp. 51-72). Villa de Leyva: Colcultura.
- Borges, J. L. ([1932] 1993). El arte narrativo y la magia. En Carlos V. Frías (Ed.), *Jorge Luis Borges: obras completas*. Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, P. ([1984] 2000). Alta costura y alta cultura y Pero ¿quién creó a los creadores? En P. Bourdieu, *Cuestiones de sociología* (pp. 195-204; 205-219) (E. M. Criado, trad.). Madrid: Ediciones Istmo.
- Camargo Pérez, G. (1937). *La Roma de los chibchas*. Boyacá: Imprenta Departamental de Boyacá.

- Camín, A. (1999). La vocación de Rómulo Rozo. En N. Peralta Barrera (Comp.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal* (pp. 122-126). Boyacá: Gobernación de Boyacá. Academia Boyacense de Historia.
- Casas, J. A. (2009). *Nacionalismo y bachuismo*. Tunja: Academia Boyacense de Historia.
- Castiglioni, A. ([1934] 1972). *Encantamiento y magia* (G. Pérez Enciso, trad.). México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Evans-Pritchard, E. ([1937] 1976). Magia y magos. En *Brujería, magia y oráculos entre los azande* (pp. 392-438, A. Desmonts, trad.). Barcelona: Anagrama.
- Fernández de Rota, J. A. (2005). *Nacionalismo, cultura y tradición*. Barcelona: Anthropos.
- Gallo de Bravo, L. (1989). El movimiento Bachué. En Comité del Centro Colombo-Americano (Ed.), *Arte colombiano del siglo xx*. Bogotá: Centro Colombo-Americano.
- Gombrich, E. ([1963] 1968). Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística. En E. Gombrich, *Meditaciones sobre un caballo de juguete* (pp. 11-23, J. M. Valverde, trad.). Barcelona: Editorial Seix Barral.
- Hobsbawm, E. ([1990] 2000). *Naciones y nacionalismos desde 1780* (J. Beltrán, trad.). Barcelona: Crítica.
- Lévy-Bruhl, L. ([1927] 2003). *El alma primitiva* (E. Trias, trad.). Barcelona: Ediciones Península.
- Lomnitz, C. (1999). Los trapos sucios del nacionalismo. *Maguaré*, 14, 165-178.
- López de la Roche, F. (1989). Colombia: la búsqueda infructuosa de la identidad. En M. Jimeno, G. Ocampo y M. Roldan (Eds.), *Memorias del simposio identidad étnica, identidad regional, identidad nacional.: V Congreso Nacional de Antropología* (pp. 283-302). Villa de Leyva: Colcultura.
- Malinowski, B. ([1974] 1982). *Magia, ciencia y religión* (A. Pérez Ramos, trad.). Barcelona: Editorial Ariel.
- Mauss, M. y Hubert, H. ([ca. 1902-1903] 1971). Esbozo de una teoría general de la magia. En M. Mauss, *Sociología y antropología* (pp. 43-152) (T. Rubio de Martín-Retortillo, trad.) Madrid: Tecnos.
- Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta*. Colombia: Tercer Mundo Editores.
- Melo, J. O. (1989). Etnia, región y nación: el fluctuante discurso de la identidad (notas para un debate). En M. Jimeno, G. Ocampo y M. Roldan (Eds.), *Memorias del simposio identidad étnica, identidad regional, identidad nacional.: V Congreso Nacional de Antropología* (pp. 27-48). Villa de Leyva: Colcultura.

- Pineda García, M. M. (2009). Los muros de la nación colombiana (1810-1950). *Boletín de Historia y Antigüedades*, xcvi(847): 851-871.
- Pineda Giraldo, R. (1999). Inicios de la antropología en Colombia. *Revista de Estudios Sociales*, 3, 25-44.
- Quevedo, L. M. (1937). La fiesta del huan de Iraca. En G. Camargo Pérez, *La Roma de los chibchas* (sin paginar, pp. 232-233). Boyacá: Imprenta Departamental de Boyacá.
- Quiñones Pardo. (1937). La herencia mística de los cantos populares. En G. Camargo Pérez, *La Roma de los chibchas* (pp. 243-248). Boyacá: Imprenta Departamental de Boyacá.
- Rivadeneira Vargas, J. (1999). Rómulo Rozo y el movimiento Bachué, versión mestiza del nacionalismo latinoamericano. En N. Peralta (Comp.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal* (pp. 95-104). Boyacá: Gobernación de Boyacá. Academia Boyacense de Historia.
- Rozo Krauss, L. (1999). Semblanza. En N. Peralta Barrera (Comp.), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal* (pp. 66-77). Boyacá: Gobernación de Boyacá. Academia Boyacense de Historia.
- Solano, A. ([1929] 1972). La melancolía de la raza indígena. En A. Solano, *La melancolía de la raza indígena y glosario sencillo* (pp. 19-43). Bogotá: Banco Popular.
- Solano, A. (1937). La raza... el indio. En G. Camargo Pérez, *La Roma de los chibchas* (pp. 249-256). Boyacá: Imprenta Departamental de Boyacá.
- Uribe Celis, C. (1985). *Los años veinte en Colombia: ideología y cultura*. Bogotá: Ediciones Aurora.

ANEXO



Figura 1

De la serie *Todo el misticismo de la raza indígena se muestra trágico y hermoso, en las fisionomías ariscas de estos devotos de un santuario milagroso*. Autor: Luis B. Ramos (1935). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M. (curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 62). Bogotá: Banco de la República.



Figura 2

Campesinas sentadas en el suelo. Autor: Luis B. Ramos (entre 1935 y 1950). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M. (curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 95). Bogotá: Banco de la República.



Figura 3

De la serie *El hombre y la tierra. Trabajo primitivo de alfarería en tierras boyacenses.*

Autor: Luis B. Ramos (1935). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M.

(curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 88). Bogotá: Banco de la República.



Figura 4

Frutos de la tierra. Autor: Luis B. Ramos (1937). Tomado de Medina, A. (1995), *El arte*

colombiano de los años veinte y treinta (p. 255). Bogotá: Tercer Mundo Editores.



Figura 5

De la serie *Nocturnas*. Autor: Luis B. Ramos (1936). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M. (curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 39). Bogotá: Banco de la República.



Figura 6

“Noctámbulo...” (De la serie *Nocturnas*). Autor: Luis B. Ramos (1936). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M. (curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 94). Bogotá: Banco de la República.



Figura 7

De la serie *El hombre y la tierra. Trabajo primitivo de alfarería en tierras boyacenses*. Autor: Luis B. Ramos (1935). Tomado de Gonzáles, B. y Segura, M. (curadoras) (1997), *Luis B. Ramos 1899-1955: pionero de la fotografía moderna en Colombia* (p. 118). Bogotá: Banco de la República.



Figura 8

Chiminigagua, dios todopoderoso de los chibchas. Autor: Luis Alberto Acuña (1937). Tomado de Salazar, C. (1988), *Acuña, pintor colombiano* (Sin paginar, pp. 35-36). Bucaramanga: Fundación Santandereana para el Desarrollo Regional.



Figura 9

Los dioses tutelares de los chibchas. Autor: Luis Alberto Acuña (1935).
Colección del Museo Nacional de Colombia. (Foto tomada por el autor).



Figura 10

Moxa o la víctima. Autor: Luis Alberto Acuña (1937). Tomado de Camargo Pérez, G. (1937),
La Roma de los chibchas (Sin paginar, pp. 232-233).
Boyacá: Imprenta Departamental de Boyacá.



Figura 11

Bachué. Autor: Rómulo Rozo (1925). Tomado de Medina, A. (1995). *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (p. 7). Bogotá: Tercer Mundo Editores.

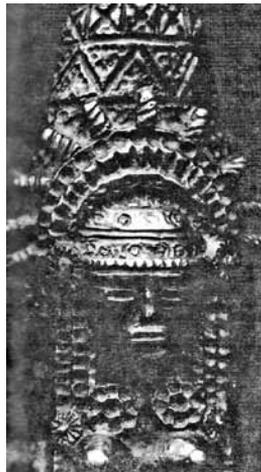


Figura 12

Detalle del rostro de *Bachué*. Tomado de Medina, A. (1995), *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (p. 47). Bogotá: Tercer Mundo Editores.



Figura 13

Detalle posterior de *Bachué*. Tomado de Medina, A. (1995), *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (p. 48). Bogotá: Tercer Mundo Editores.



Figura 14

Bochica. Autor: Rómulo Rozo (1927). Tomado de Barrera Peralta, N. (1998), *Rómulo Rozo, el gran mestizo de América. En el primer centenario de su natalicio* (p. 115). Boyacá: Alcaldía de Chiquinquirá. Biblioteca de autores chiquinquireños.



Figura 15

Tequendama. Autor: Rómulo Rozo (1927). Tomado de Medina, A. (1995), *El arte colombiano de los años veinte y treinta* (p. 37). Bogotá: Tercer Mundo Editores.

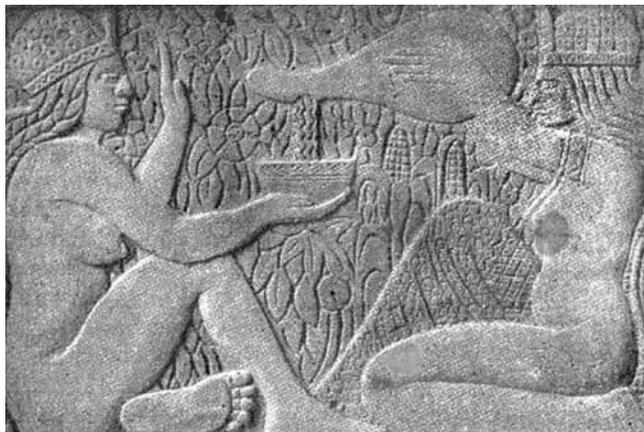


Figura 16

El descubrimiento de la chicha. Autor: Rómulo Rozo (1928). Tomado de Barrera Peralta, N. (1999), *Rómulo Rozo, el indoamericano universal* (p. 90). Boyacá: Gobernación de Boyacá - Academia Boyacense de Historia.