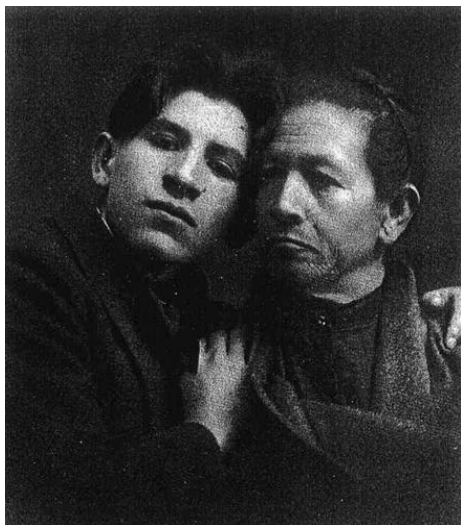


## \*Monumento a la Patria de Rómulo Rozo: Del misticismo religioso al misticismo secular\*

\*Sylvia Juliana Suárez Segura

Diciembre de 2012



Rómulo Rozo y su madre, Antonia Peña Dulcey

\*\*\*\*\*

La historia del niño criado en el seno de una familia humilde que luego se convertiría en la joven promesa artística de Colombia en Europa resulta familiar. Rómulo Rozo (1899 - 1964) pasó los primeros años de su vida entre la ultracatólica ciudad de Chiquinquirá y la capital sin edades doradas, la mustia Bogotá de los albores del siglo XX. Como arquetipo de vida *vassariana*, el joven Rozo reveló su talento tempranamente. De niño mal ganaba la vida como lustrabotas, mientras su madre realizaba las arduas labores de comercialización de la sal de las minas de Zipaquirá; allí, en las profundidades del socavón, ocurrió la epifanía que marcó un giro en el destino de Rozo, la experiencia mística en que la Virgen le revelara la ruta del arte.<sup>1</sup> Años después,

---

1 «El niño se encaminó tambaleante hasta el altar mayor y se arrodilló ante la Virgen y le recordó la promesa que le hiciera el año anterior: una indicación del oficio que debería ejercer para siempre. Esto había sucedido en la Catedral de Bogotá cierto domingo en misa de seis. Cayó de bruces ante la imagen nacarada y dulce. Le suplicó que le ayudara a cambiar de oficio, pues el que tenía apenas le alcanzaba para comer. Se refería al de limpiabotas. El cajón de lustrar yacía a su lado como mudo testigo de su mísera existencia. La madona bajó del altar, llegó hasta él, lo hizo incorporarse y, tomándolo de la mano, lo llevó hasta una gruta maravillosa, alusión al comfortable vientre materno, y le dijo: “Esta es mi morada. Ya sabes el camino, ven otro día a verme y tendré la solución”. Cuando volvió en sí, lo primero que vio fue a su madre que lo abanicaba, sobre las gradas exteriores de la Catedral [...] Ahora que había llegado nuevamente a los dominios de la Virgen, le recordaba su promesa. Por más que le inquirió, la imagen impávida no externó la menor respuesta. Ensimismado como estaba no se dio cuenta de lo que sucedía a su alrededor. Estaban llegando los mineros de escoplo y martillo en mano, y empezaban a devastar el muro contiguo (en esa época estaba en proceso de construcción la catedral de Sal). Hasta los oídos del niño llegó el monocorde y repetitivo sonido: “tic, tic, tic” que ascendió hasta la cúpula para volver a caer como delicada llovizna en el fondo de su alma, haciendo germinar en él, los primeros brotes de una vocación quizás insuflada desde la primigenia sonrisa fetal, en el latir armónico de dos corazones cercanos: “tic, tic, tic” ». Tomado de: Rozo

Rozo trabajaba como vigilante y en labores varias en la Escuela de Bellas Artes, a la vez que seguía algunos cursos nocturnos de arte; también trabajó eventualmente como peón de albañil durante la construcción de la Estación de la Sabana y del Capitolio Nacional<sup>2</sup>. Mientras custodiaba una exposición de crucifijos en la Escuela de Bellas Artes, Rozo le ofreció unas estatuillas elaboradas por él, a un elegante caballero que resultó ser el embajador de Chile en Colombia, Diego Dublé Urrutia; interesado en el talento del joven, lo instó a realizar un busto suyo. El dominio de la técnica que Rozo demostró lo dejó convencido de su talento innato, convirtiéndose a partir de ese momento en su principal aliado. Años después, enfrentándose a uno de los encargos más complejos de su corta carrera, Rozo le escribiría: “Mi exposición duró hasta el treinta de junio, al terminar ésta me llegó un cable de Colombia, de mi gobierno, para que inmediatamente me trasladara a Sevilla para decorar el Pabellón de Colombia en la Gran Exposición de Sevilla. Entonces ya se perdió en el hogar toda la tranquilidad y felicidad se terminó, yo tenía por honor, por patriotismo que atender la primera llamada de mi Patria, y debía irme inmediatamente a España, y tenía que [sic], pero yo tenía un poco de duda en mis capacidades, por la sencilla razón de que yo estaba acostumbrado a hacer en mi cuartico de París mis pequeñas estatuicas y allí tenía que esculpir gigantes y tenía que crear toda la decoración basada en el arte de mis tatarabuelos los indios Chibchas. Pero dije para mí, esta gran obra es mi consagración o mi fracaso, de tal forma que di un paso delante y grité yo triunfaré.”<sup>3</sup>

A través de la influencia de Dublé Urrutia, Rozo consiguió una pírrica beca para estudiar en la Escuela de Bellas Artes<sup>4</sup> y para ir a Europa cuando tenía 24. Hacía algunos años que el Gobierno Colombiano le daba predilección a Madrid en lugar de

---

Krauss, Rómulo, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, Delfos Editor, 1974, 1990 II Ed., México, pág. 31 y 32

2 Rozo Frauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, Delfos Editor, 1990, p. 41

3 Rozo Krauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*. Ediciones Universidades de América, México, 1974

4 Esta menguada beca la perdió por el fin de la presidencia de Marco Fidel Suárez, a quien, gracias a la intercesión de Dublé Urrutia, había retratado en un busto para demostrar su intuición artística, obteniendo su apoyo directo.

Paris, para evitar que sus contados becarios cayeran en la celada de las vanguardias parisinas, y pudieran cultivar el canon académico. Después de formarse con Victorio Macho (quien dejó una huella indeleble en el estilo de Rozo) y de trabajar para él sacrificando la remuneración económica en pos de la formativa, afectiva y simbólica, Rozo se fue a Paris. Allí, en 1925, esculpió *Bachué. Diosa generatriz de los Chibchas*. Años después, Rozo ubicó su *Bachué* en el centro del Pabellón de Colombia en la Feria de Sevilla de 1929, pues fue el Director Artístico de la construcción y decoración del mencionado edificio; por su labor obtuvo el primer premio y medalla de oro del evento, mundialmente importante. Cuenta la historia que con esta obra cambió no sólo su vida, sino el decurso del arte en Colombia. Se dice que *Bachué* fue la primera obra moderna de la historia del arte colombiano.<sup>5</sup>

\*\*\*\*\*

---

5 En uno de sus libros clásicos, el historiador Álvaro Medina se refiere en los siguientes términos a la influencia decisiva de *Bachué* en el surgimiento del arte moderno en Colombia: «Rómulo Rozo reorientó la artes plásticas colombianas en un momento decisivo. Su “bachuismo” orientalizante, por lo demás, quedó atrás una vez que se instaló en México en 1931 y se dedicó a realizar esculturas macizas de contornos redondeados, abandonando por largos años el geometrismo que practicara entre 1925 y 1929. Gracias a esta lejana aunque positiva influencia de Rozo, algunos de los aportes de su generación fueron concebidos teniendo en cuenta, primero, el mayor o menor distanciamiento de las obras producidas con aquello que los académicos de las generaciones precedentes habían realizado, y, segundo, la mayor o menor aproximación a eso que apelaban “el llamado de la tierra” [...] El primero de sus contemporáneos en alcanzar este objetivo fue Rómulo Rozo, quien realizó la paradoja de liberarse de Europa cuando residía en Europa, yendo a buscar en las artes de Asia y América lo que europeos como Gauguin, Nolde, Derain, Vlaminck, Modigliani, Picasso y Brancusi habían encontrado en Thaití, las islas Marquesas, Nueva Guinea, Costa de Marfil, Dahomey y el Congo.» Años después, su discípulo, Christian Padilla, retorna a las hipótesis de Medina en su libro “La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana”, en donde se pregunta: «¿Sería exagerado decir que la *Bachué* es la primera obra del arte moderno colombiano? Sí y no [...] Rozo, ajeno a la ideología de su país, y al desempeño de sus artistas frente a su ambiente intelectual, desde Paris logró influir sobre más de una generación de pintores y escultores que dejarían atrás los dictados de la Escuela de Bellas Artes, aún bajo el poder de la tradición académica. La *Bachué* de Rozo no sólo reunió a muchos artistas, sino que aglutinó con fuerza un grupo de escultores e intelectuales que se adhirió a la nueva estética, de la cual el chiquinquireño se impuso como el máximo representante.» P 87



*Rómulo Rozo en París, ca. 1925*



*Rómulo Rozo en Mérida, Yucatán, ca. 1956*

En 1931, Rozo viajó como agregado de la Legación de Colombia en México. Permaneció en este país hasta el día de su muerte, desarrollando en éste el capítulo más amplio de su trayectoria artística. En palabras del historiador mexicano Justino Fernández:

“Rómulo Rozo murió en Mérida el 17 de agosto de 1964. Había producido en México lo mejor de su obra en treinta y tres años de estancia en el país. Fue un artista genuino, un escultor en el pleno sentido del término. Las formas creadas por él le nacieron de lo hondo del alma, por eso convencen y conmueven. Por su esfuerzo y capacidad logró una expresión original que rivaliza con las mejores de su tiempo. Su lugar en la historia debe ser entre los escultores americanos de primera línea.”<sup>6</sup>

A pesar de la euforia con que la crítica europea y mexicana acogió la obra de Rozo, ésta cayó en una triple trampa interpretativa propia de las historias del arte

---

6 Crítica reproducida en: Rozo Krauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*. Ediciones Universidades de América, México, 1974, p. 20

nacionales, abocándonos a un conocimiento fragmentario y obstaculizando una interpretación aún más rica y reflexiva de su trayectoria artística:

(Trampa 1) Desde su Colombia natal, su obra se rescata en la medida en que impulsó el denominado *bachuismo*, un movimiento cultural que llevó el relato del mestizaje al centro de la praxis artística y de la crítica de arte de la época; por esta razón, los principales estudios existentes se han concentrado exclusivamente en su etapa formativa (Colombia - España - Francia), durante la cual se consagró como un referente artístico que atizó el fuego de la polémica entre la generación del centenario y los artistas asociados al grupo de los Bachué. Por alejarse paulatinamente de las plataformas de influencia cultural en Colombia, el decurso de su obra en México se ignora.

Permítaseme un breve paréntesis para señalar que, luego de los iniciales esfuerzos del inseparable amigo de Rozo, Luis Alberto Acuña, por reconocerle al escultor el lugar que merecía en la historia del arte colombiano, la labor del historiador y crítico Álvaro Medina fue crucial para la apreciación de la obra de Rozo en Colombia en donde, hasta el día de hoy, encuentra múltiples detractores que desconocen su papel en la evolución de la plástica moderna colombiana. También desde su labor como curador en las exposiciones *Colombia en el umbral de la modernidad* y *Sincretismo*, Medina realizó aportes invaluable para recuperar la obra de Rozo, ubicando en un ejercicio detectivesco, algunas de las piezas más significativas de Rozo, comenzando por su *Bachué*.

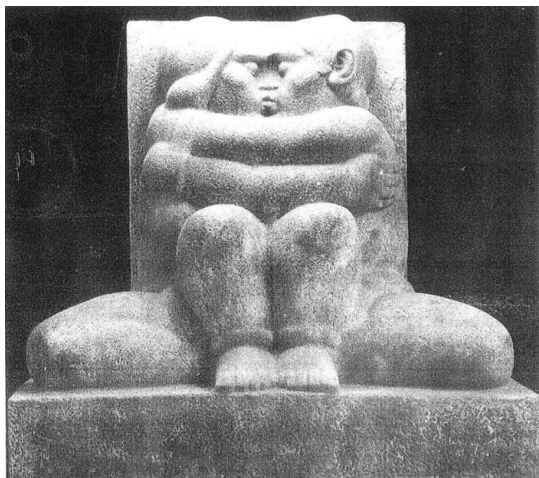
(Trampa 2) A pesar de haberse integrado plenamente a los procesos del arte mexicano<sup>7</sup>

---

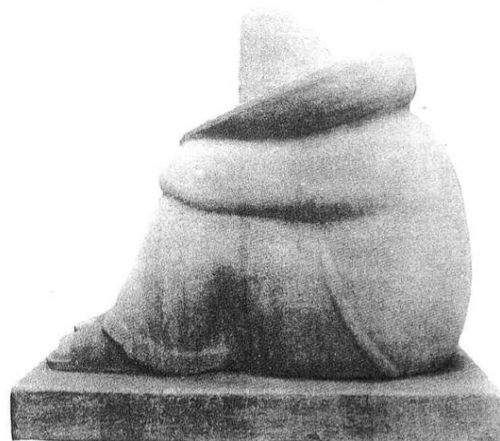
7 Rozo llegó al país en condición de Agregado Cultural de la Legación de Colombia en México; desde 1932 fue nombrado profesor de escultura de la Secretaría de Educación Pública de México, y desde 1933 regentó este taller en la Escuela Central de Artes Plásticas de la Universidad de México. Entre 1937 y 1938 dirigió la construcción y decoración del Hospital Morelos y la Escuela Nacional Socialista Belisario Domínguez en Chetumal, y fue miembro de la expedición científica al sudeste de México y América Central durante el Gobierno de Lázaro Cárdenas. En 1940 fundó la Sociedad de Escultores de México con Francisco Zúñiga, Guillermo Ruiz y Juan Cruz. Fue su presidente hasta su disolución, acelerada por su decisión de instalarse definitivamente en estado de Yucatán. Además de la obra que realizó en su período mexicano, las actividades recién mencionadas son testimonios de la integración de Rozo al engranaje cultural de la época en

desde que arribó a la Ciudad de México en 1931, la obra de Rozo se ha estudiado mínimamente en este país. Varios aspectos se pueden considerar como causas de esta situación: su condición de extranjero, su predilección por la escultura (si se considera que durante estas décadas la pintura fue el medio ostensiblemente predominante en el país) y especialmente (Trampa 3) el hecho de que su obra más ambiciosa, el Monumento a la Patria (1945 - 1957), lo hubiera ejecutado en Mérida, una ciudad “periférica” con respecto al circuito artístico mexicano en donde permaneció desde 1945 hasta su fallecimiento.

De hecho, uno de los síntomas más claros de la situación descrita es la marginalidad del *Monumento a la Patria* en las interpretaciones existentes de su obra, en donde suele darse el lugar central a su mítica Bachué (en Colombia); y a sus esculturas de la era mexicana como *El Beso*<sup>8</sup> y *El Pensador*, sus maternidades y figuras místicas (en México), aunque sea cierto que se le conceda siempre el lugar



*El Beso, 1932, MUNAL, México D.F.*



*Pensamiento, 1931*

que merece como su trabajo más ambicioso.

\*\*\*\*\*

Aunque el carácter mitificador de los relatos biográficos sobre Rozo ha dilatado la posibilidad de realizar una interpretación crítica e histórica de su obra en

---

México.

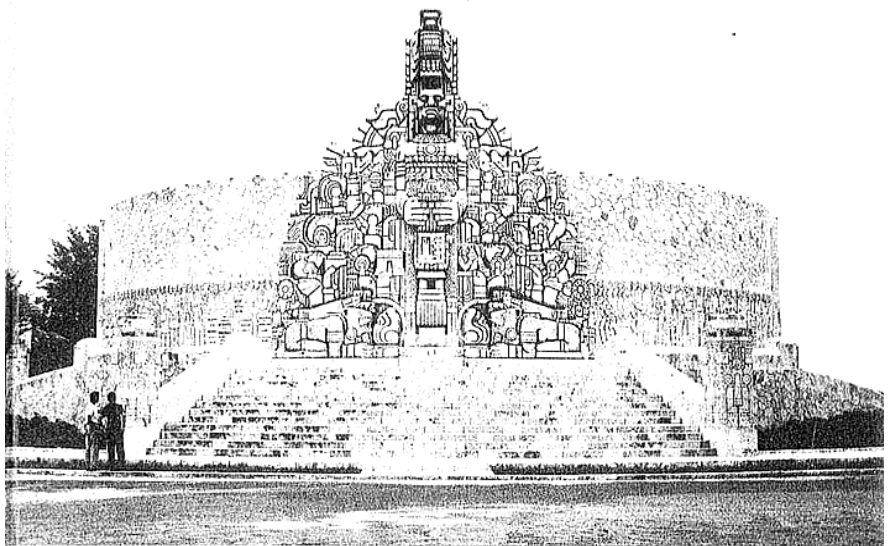
8 En la actualidad *El Beso* se exhibe en la exposición permanente del Museo Nacional de las Artes de México.

conjunto, estos contienen numerosas claves que, interpretadas a partir de los conceptos de *habitus* y *posición* que Pierre Bourdieu aportó a la sociología de la cultura, permiten aventurar reflexiones sobre la marginalidad relativa y complementaria de Rozo (en la historia del arte colombiana y en la historia del arte mexicana), explicar la máquina poética que formó el Monumento a la Patria y aventurar algunas hipótesis acerca de su profunda conexión con *Bachué, Diosa Generatriz de los chibchas*.

Basta una comparación de la obra *Bachué. Diosa Generatriz de los Chibchas* y el *Monumento a la Patria* para observar la persistencia del experimento escultórico que Rozo emprendió con la primera, es decir, para hallar múltiples elementos de continuidad entre ambas, a pesar del obtuso arco temporal que las separa, y de la diferencia de los contextos geográficos y culturales en que fueron realizadas. En realidad, el *Monumento a la Patria* se puede comprender como una evolución de *Bachué*, e integra la búsqueda artística de Rozo dentro del horizonte del modernismo americanista a su aventura en el seno de las culturas indígena y mestiza en el Sureste de México, en los estados de Yucatán y Quintana Roo.



*Bachué. Diosa Generatriz de los Chibchas, 1925*



*Monumento a la Patria, Mérida, Yucatán, 1944 - 1956*

El *Monumento a la Patria* finaliza el conjunto escultórico que decora el afrancesado

Paseo Montejo, vía emblemática de Mérida en torno a la cual son ostensibles las huellas de la edad dorada que el comercio del “oro verde” (el henequén) produjo desde las últimas décadas del siglo XIX. Bellas mansiones abandonadas o convertidas en bancos, hoteles y restaurantes, hablan de la prosperidad económica y cultural de la Mérida finisecular y de la primera mitad del siglo XX. Hablan, también, de una ciudad colonial que, a pesar de crecer en el corazón del Mayab, lo hizo de espaldas a la cultura de la nación maya, que habita la zona hasta el presente. Mientras que los otros monumentos que ornamentan el paseo Montejo y que, por su naturaleza monumental, configuran simbólicamente la urbe en términos históricos y políticos<sup>9</sup> obedecen en mayor grado a la tradición artística europea, Rozo concreta en el *Monumento a la Patria* una obra cuyo sincretismo salta a la vista. No sólo por los objetos de la representación, sino por la selección de medios y técnicas, por la diversidad de sus fuentes iconográficas, y por la concepción total del monumento con una finalidad “ritual” y no sólo contemplativa. David Alfaro Siqueiros, que fue uno de sus amigos entrañables en México, lo expresa bien en su carta dirigida al Presidente de Colombia, Carlos Lleras Restrepo, en 1967:

“Rozo murió en México, en el estado de Yucatán; pero nació en Colombia y estudió en la Academia de Bellas Artes de Bogotá. ¿Por qué se quedó en México durante más de treinta años de su laboriosa existencia? Yo diría que fue hipnotizado por la grandeza maya, cuyos más espléndidos vestigios se encuentran justamente en Yucatán. Con ese legítimo orgullo que los auténticos artistas sienten, Rozo quiso retar al tiempo y esculpir en nuestros días un monumento que en su complejidad formal y en su simbolismo pudiera competir con las pirámides y los templos de Chichén Itzá, de Palenque, de Bonampak. Doce años persistió en esa tarea que dio por fruto una de las más originales piezas heroicas de la estatuaria americana contemporánea: El

---

9 La estatua de Justo Sierra (1903), el monumento al mártir revolucionario Felipe Carrillo Puerto (1925), e incluso la estatua de Gonzalo Guerrero, realizada décadas después (1974). Es famosa la paradoja del Paseo Montejo, que en su remate alberga el Monumento a los Montejo (conquistadores asociados a la fundación de la ciudad) y en el extremo opuesto homenaja su enemigo declarado Gonzalo Guerrero, considerado padre del mestizaje en América.



Monumento a la Patria.”<sup>10</sup>

### **Misticismo, mito e historia.**

“[...] Les changements du goût affectent des catégories différentes de personnes à des moments différents et de différentes manières.” Francis Haskell<sup>11</sup>

La fascinación de Rozo por las culturas precolombinas se condensó inicialmente en *Bachué* y en otras obras realizadas durante su estancia en París<sup>12</sup>. Esta exploración se ha explicado mediante una asociación con la vanguardia histórica europea, tesis según la cual la observación de las culturas precolombinas, y en general de las culturas no occidentales habría sido el medio con que Rozo se acercó a una praxis artística plenamente moderna. En este sentido, historiadores como Medina y Padilla han alabado la manera en que Rozo sintetizó el mito de Bachué y la génesis del género humano, formando el ciclo cerrado del relato al ensamblar en una sola figura su comienzo y desenlace:

“Rozo comprime en una sola imagen dos momentos distintos: el nacimiento y la desaparición. La maravillosa solución al problema de cómo representar una deidad chibcha es inquietante. La simultaneidad en la escultura hace de la obra un evento innovador en el arte colombiano. Si se señala la influencia de corrientes vanguardistas europeas, donde la noción de simultaneidad es notable, tendríamos que decir que Rozo las conoció. Pero si pudo haber basado esta noción de simultaneidad en movimientos en los que, como el cubismo y el futurismo, la temporalidad jugaba un papel tan relevante, sería difícil de sostener. El muralismo mexicano también se empapó de estas vanguardias, tiene esta misma característica en lo que respecta a

---

10 Rozo Krauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*. Ediciones Universidades de América, México, 1974, p. 143 - 144

11 Haskell, Francis. *La norme et le caprice. Redécouvertes en art*, Ed. Flammarion, 1993, p.151

12 Según Álvaro Medina “Un mismo viento soplaba sobre el continente y, no obstante las diferencias que particularizaban actitudes y realizaciones concretas, era uno solo el clima que se respiraba. Rozo se percató de ello y con presteza escogió su propia vía, adentrándose en ella por los caminos de la geometría en obras como *El Tequendama* (1927), *Bochica, dios todopoderoso de los Chibchas* (1927) y *Serpiente sagrada* (1928), piezas que condensan su concepción indoamericanista.” p.36

la simultaneidad y a la temporalidad. Los mexicanos se permitieron agrupar decenas de acontecimientos, e incluso la historia completa de su país en una sola imagen. Si la influencia de las vanguardias europeas no fue directa sobre Rozo, la de los mexicanos definitivamente fue relevante. Cada vez más el entusiasmo de Rozo por la obra de los mexicanos debió de haber crecido, sobre todo si se considera que le estaban brindando la posibilidad de solucionar sus preocupaciones formales de una manera que ni todo el aprendizaje realizado en Europa podía transmitirle.”<sup>13</sup>

Ni cubismo, ni futurismo, ni muralismo mexicano; *Bachué* revela claramente la integración del modernismo finisecular europeo en su estilo, porque Rozo ubica la ornamentación en el núcleo mismo de la expresión artística, soluciona la figura con elegancia a través de su elongación y de la innegable sensualidad con que imaginó y representó a la deidad femenina y por el carácter narrativo que, sin lugar a dudas, determina la función que la simultaneidad de eventos tiene en la obra. De hecho, la unión de la génesis y el fin del relato denota la circularidad del tiempo mítico. Que la obra parisina de Rozo se alimentó del modernismo también sería una explicación loable del orientalismo sobre el que Medina ha insistido acertadamente en sus abordajes de la obra de Rozo.<sup>14</sup> Otro importante argumento se halla en el contraste de la obra parisina de Rozo y la de su gran amigo, y eventual compañero de viaje, Luis Alberto Acuña. Ambas saludadas felizmente por la crítica parisina, mostraban un entronque fuerte con las propuestas del simbolismo, del art nouveau y, en el caso de Acuña, del divisionismo. Todo esto sin mencionar su amistad con el famoso escultor de la *Belle Époque* Antoine Bourdelle, quien le escribiera en 1928: “Vous me montrez des ouvres très hautes, je souhaite que la Colombie est beacoup defis de votre haut tremp [...] Cette à Paris que vous (ilegible ¿attediraz?) las

---

13 Padilla, Christian. *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2008, p. 85

14 Cf. Medina, Álvaro. *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Colcultura, 1995. *Colombia en el umbral de la modernidad*, Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1999. *Rómulo Rozo: Sincretismo*, Conaculta, México D.F., 1999

èpis de votre Grande Race” .<sup>15</sup>



En cambio, es aventurado afirmar que *Bachué* surgiera del contacto de Rozo con el muralismo mexicano, es una hipótesis basada en los hechos posteriores de la vida de Rozo, pero contra factual con respecto a la fecha de creación de esta bella escultura. La conexión de Rozo con el movimiento mexicano ocurrió pocos años después, mientras se desempeñaba como director artístico del Pabellón de Colombia en la Gran Exposición de Sevilla pues, como él mismo lo relatara, en medio de su trabajo pudo apreciar el desarrollado en el Pabellón de México, e incluso trabó amistad con el arquitecto encargado de éste, Manuel Amabilis: “De este encuentro nació una gran amistad y la promesa de que algún día harían un monumento juntos, la cual vino a materializarse quince años después en las tierras del Mayab.”<sup>16</sup>

También es importante recordar la función que la disponibilidad de obras no occidentales en los museos parisinos juega en el desarrollo del arte de la época. Este argumento, sin embargo, no explica la manera específica en que Rozo integró el arte precolombino a su obra pues, como lo expresa Francis Haskell, Sin duda el

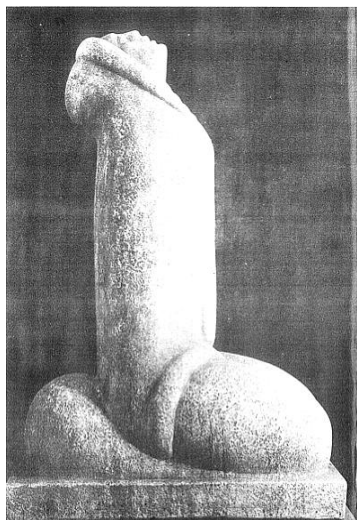
---

15 Rozo Krauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*. Ediciones Universidades de América, México, 1974, p. 40

16 Rozo Frauss, *Rómulo Rozo. Escultor Indoamericano*, Delfos Editor, 1990, p. 52

exotismo fue uno de los motores más potentes de las vanguardias europeas; no obstante, cabría imaginar que en el caso de Rozo se tratara de un proceso de construcción identitaria, de reconocimiento de los acervos precolombinos como propios, en la medida en que era hijo de una indígena mestizada, hecho que habría facilitado su creencia en las culturas precolombinas, y luego en las culturas indígenas contemporáneas, como fuente primigenia de su identidad cultural. Lo cual matiza la condición exotizante de su acercamiento a las culturas prehispánicas. Como lo demuestra su *Monumento a la Patria*, en lugar de olvidar las culturas indígenas como referente de su obra, Rozo se compenetró cada vez más profundamente con ellas, a partir de su arribo a México.

Por sus historias de vida, por otra parte, es posible reconocer la férrea educación religiosa del joven Rozo. Si bien, el catolicismo se desvaneció rápidamente en su obra, su misticismo fue creciendo por la vía secular, fusionándose con el ímpetu nacionalista del Renacimiento Mexicano. Desde su llegada a México, los motivos precolombinos cedieron cada vez más espacio al estudio de tipos nacionales, a la representación del mestizo, del obrero y del campesino dentro de un horizonte en que la potencia alegórica de sus obras se acentuó cada vez más. Sin embargo, la figura maternal que le abrió las puertas al mundo del arte, la Virgen (ver pág. 1 de este texto), de quien sin duda podemos reconocer el arquetipo en su *Bachué*, fue creciendo, a la vez que se alejaba de los cercos del credo católico, para concretarse en sus múltiples piezas dedicadas a la maternidad, y en sus figuras místicas, en donde se reconoce la dualidad germinal de *Bachué*, sea a través de la compenetración de la madre y el hijo, o por la fusión entre figura femenina y aparato reproductor masculino de sus *Figuras Místicas*, e incluso en *El Beso*, por el efecto de unidad que consigue entre los amantes en el centro de la escultura.



*Elevación. Figura Mística. Ca. 1931*

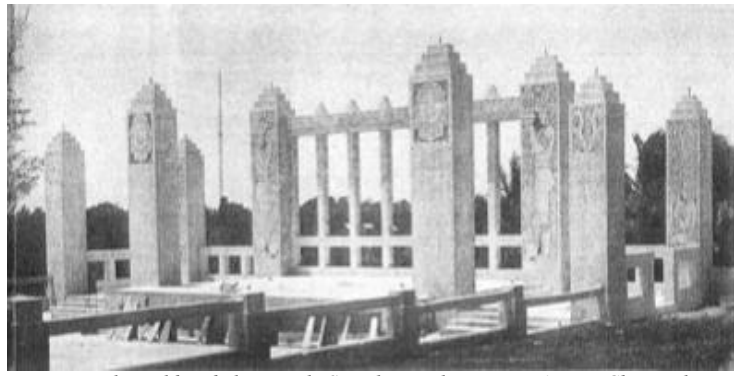


*Nido.*

Una referencia sutil al mundo indígena y mestizo se mantuvo latente en estas obras, a través de los tipos físicos explorados. Esta puerta se abriría de nuevo al final de los años treinta. Su participación en las expediciones científicas impulsadas por el gobierno de Lázaro Cárdenas marcaron un punto de inflexión vital, abriéndole de par en par el mundo Maya; esta experiencia le permitió llevar a un nuevo nivel la integración de los referentes indígenas a su obra. Por otra parte, su inclusión en la avanzada de la política cultural cardenista significó una consagración en lo que respecta a su afinidad con los idearios liberales y revolucionarios, afinidad que probablemente había surgido de su relación con el propio Dublé Urrutia, y que marcó definitivamente su destino cuando, en 1931, el entonces Ministro de Relaciones Exteriores de Colombia, Eduardo Santos lo nombrara agregado de la Legación Colombiana en México. El retorno a las temáticas indígenas, en el marco del potente proyecto nacionalista de Cárdenas, es ostensible en la concepción de la Escuela Socialista Belisario Domínguez, en Chetumal. Es plausible suponer que su participación en las expediciones, y el encargo de concretar estas importantes obras de presencia nacional en el entonces marginal territorio de Quintana Roo, fuera asumido por Rozo como una misión no sólo artística, sino espiritual, imbuida de su fe en el credo nacionalista, que es ostensible desde sus escritos más tempranos.



*Comisión Cardenista bajo arco maya*



*Teatro al aire libre de la Escuela Socialista Belisario Domínez - Chetumal - Quintana Roo*



**\*\*\*\*\***

1945. Manuel Amabilis convoca a Rozo para realizar el proyecto que se habían prometido hacía más de una década, en la Gran Exposición de Sevilla. Se trataba de un homenaje a la bandera, en la ciudad de Mérida, capital del estado de Yucatán, ubicándola en el final del trazado original del Paseo Montejo. Los hermanos Manuel y Max Amabilis se hacen cargo de la proyección arquitectónica del monumento. Rozo de su concepción artística. Rozo insiste en que más que un monumento a la bandera, éste debe ser un Homenaje a la Nación, que a través del relato de su historia, la reivindique como una nación mestiza y diversa en la unidad. La obra es concebida como un hito urbano, un lugar para recorrer, y un monumento en torno al cual

celebrar la conformación de la patria mexicana. Al respecto, Rozo afirma que:

“Al realizar la creación artística de este monumento y al tomar como inspiración la historia de la Patria, pensé que la historia de México es como una enorme cadena, cuyos eslabones están forjados en todos los metales desde el más noble y rico hasta el más humilde y bajo; al suprimir uno cualquiera de sus eslabones la cadena sería rota; así he podido hacer el tema de la historia de la Patria de manera tan granada y de unas características incomparables, un monumento completo y armonioso” .<sup>17</sup>

Para realizar el Monumento a la Patria, Rozo retorna críticamente sobre toda su trayectoria artística. *Bachué* retorna como germen de esta colosal alegoría de la Patria. El Monumento se concibe a partir del grupo central, en el cual una Mestiza ataviada con trajes indígenas, recibe sus dones a través de alegorías de las artes y de los recursos naturales de la región, resueltas mediante la exploración formal e iconográfica del arte maya. A partir de este conjunto escultórico se extiende la moderna historia de México, representada a través de sus principales protagonistas.

Al recorrer el monumento, lo que aparentemente fuera una mole escultórica se abre transformándose en un espejo de agua, que representa al Texcoco. Sobre él se desenvuelve el relato mítico-fundacional de la nacionalidad mexicana, la lucha del águila y la serpiente sobre el nopal. En torno a este evento, se desenvuelve la historia precolombina del territorio mexicano, el encuentro de dos mundos y la historia de la Nueva España. Si bien, a primera vista se observa una representación lineal de la historia de México, al observar el monumento como totalidad, aparece como un campo de fuerzas, pasado y presente, dos culturas, que unidas como el envés y el revés de un guante, compenetradas en relación simbiótica, hacen emerger a la enorme mestiza que representa a la nación mexicana. Ella es una sola con la gran

---

17 Rozo, Rómulo. *Monumento a la Patria*. Fondo Editorial del Ayuntamiento de Mérida, 2008, p.19

ceiba que, al respaldo, a la orilla del espejo de agua (del fundacional Texcoco), se yergue como fuente alimenticia (material y espiritual) de la cultura Maya.

El monumento se propone como la fusión de toda la historia de México, como en *Bachué* se fusionaba la génesis de la humanidad, de los muiscas a través del mito. Nuevamente la figura femenina simbolizando la fecundidad, como fuente de vida, la madre generosa, aparece como núcleo generador de la obra de Rozo, ahora completamente alejada del universo religioso, y comprometida más que nunca con el misticismo artístico que atravesó su vida y su obra.

“¡Patria! Tú como la santa mujer  
que nos dio la vida  
como la tierra que nos transforma,  
como la emoción del amor,  
íntima vibración del corazón.  
La humanidad plena de unción  
postrada a tus plantas ofrenda,  
en llama viva la efervescente llama de  
su espíritu”

Rómulo Rozo



\*\*\*\*\*

Cuando relacionamos *Bachué* y *Monumento a la Patria*, considerándolas puntos de quiebre en la trayectoria de Rozo, observamos la persistencia del carácter



alegórico y místico de su obra. La aventura del niño pobre y mestizo que triunfara tempranamente en París, gracias a los cuadros exotizantes del arte moderno europeo, concluye en la ciudad de Mérida, periférica con respecto a los circuitos del arte moderno; epicentro, en cambio, de las culturas indígenas contemporáneas mexicanas. Su amistad con Diego Dublé Urrutia le permitió atravesar los cercos que su condición de clase le imponían; aparte del acendrado catolicismo de su crianza, dentro del cual desarrolló sus primeras experiencias estéticas, y que nunca se desvanecería totalmente, el decidido criollismo del poeta chileno fue el primer horizonte de sentido para el desarrollo del proyecto artístico de Rozo, como resulta evidente en la correspondencia que intercambiaron durante toda su existencia. A través de él, en su faceta de diplomático y pro-hombre de la cultura, se conectó con las vertientes culturales asociadas al liberalismo y, más tarde, al proyecto cultural del México post-revolucionario, estableciendo una red de amistades que iban desde David Alfaro Siqueiros hasta el propio Lázaro Cárdenas, de manera que se involucró profundamente en el desarrollo de este marco de producción artística, cultural y política.

Entonces es posible afirmar que Rozo buscara de manera consciente su paulatino desplazamiento hacia una situación periférica de producción, creyente, como era, en el proyecto nacionalista, afín al movimiento obrero e indígena de su época. El acercamiento de Rozo al arte prehispánico e indígena constituyó un proceso de identificación en lugar del ex-curso exótico típicamente vanguardista. Por esta razón, en *Monumento a la Patria*, Rozo emula no sólo las formas de creación del arte maya precolombino, sino también su concepción mítica del tiempo, que fusiona con la concepción moderna y occidental de la historia. Su situación marginal con respecto a la historia del arte, en este sentido, sería un síntoma de la propia situación periférica de creación que Rozo eligió y, por lo tanto, se erige como un cuestionamiento a los propios derroteros de la historia del arte moderno, también en México y en Colombia.

