

**VISIONES TEÓRICAS E HISTÓRICAS SOBRE LO MÍTICO EN LA
“MADREMONTE”, OBRA ESCULTÓRICA DE JOSÉ HORACIO BETANCUR**

Sara Sierra Gil

Julián Camilo Arroyave García

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

Asesor

Fernando Antonio Rojo Betancur

Magíster en Estudios de Arte

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

**VISIONES TEÓRICAS E HISTÓRICAS SOBRE LO MÍTICO EN LA *MADREMONTE*,
OBRA ESCULTÓRICA DE JOSÉ HORACIO BETANCUR**

Sara Sierra Gil

Julián Camilo Arroyave García

Monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales

INSTITUTO TECNOLÓGICO METROPOLITANO

FACULTAD DE ARTES Y HUMANIDADES

MEDELLÍN

2018

Dedicado a la Sabiduría divina y justa por iluminar el camino para lograr este propósito.

AGRADECIMIENTOS

Al artista Miguel Ángel Betancur, por brindar su tiempo y tanta información generosa sobre su padre.

Al encargado de los repositorios históricos de la Sala Antioquia en la Biblioteca Pública Piloto.

Al apoyo y recomendaciones de la Maestra Luz Análida Aguirre, a nuestra correctora Socorro Gil y sobre todo al asesor Fernando Antonio Rojo Betancur, que por su dedicación hizo posible esta investigación.

CONTENIDO

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN.....	2
JUSTIFICACIÓN	7
OBJETIVOS.....	11
OBJETIVO GENERAL.....	11
OBJETIVOS ESPECÍFICOS	11
MARCO TEÓRICO.....	12
MARCO HISTÓRICO.	12
MARCO CONCEPTUAL	19
EL MITO	19
ESTADO DEL ARTE	24
METODOLOGÍA	28
1. PRE ICONOGRAFÍA (DESCRIPCIÓN).....	30
2. ICONOGRAFÍA (DESCRIPCIÓN, ANÁLISIS Y CLASIFICACIÓN DE IMÁGENES) CONTENIDO	31
3. ICONOLOGÍA (INTERPRETACIÓN, SIMBOLISMOS, VALORES O ELEMENTOS SIMBÓLICOS EN LAS OBRAS DE ARTE, MENTALIDADES).	31
CONTEXTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO DEL SIGLO XX	32
CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL DE LA MODERNIDAD EN LATINOAMÉRICA.....	34
LA IDEOLOGÍA COLOMBIANA EN LA MODERNIDAD	39
EL CONTEXTO ARTÍSTICO DE LA MODERNIDAD EN ANTIOQUIA.....	44

HISTORIA DE JOSÉ HORACIO BETANCUR BETANCUR	50
ENTREVISTA A MIGUEL ÁNGEL BETANCUR POR JULIÁN CAMILO ARROYAVE Y SARA SIERRA GIL. 50	
ANTECEDENTES TEÓRICOS DEL MITO DE LA MADRE TIERRA	61
EL MITO.....	61
LA MADRE TIERRA	64
MADREMONTE.....	66
BACHUÉ:	66
TONĀNTZIN:	68
COATLICUE	69
PACHAMAMA	70
GEA.....	70
ANTECEDENTES ARQUEOLÓGICOS.....	71
TIAHUANACO.	71
PUMA PUNKU	72
SAN AGUSTÍN	73
LOS MUISCAS:.....	75
LOS TAÍNOS	77
ARTISTAS QUE ABORDAN EL TEMA DE LAS DIOSAS MADRE, O MADRE TIERRA, DURANTE LA PRIMERA MITAD EL SIGLO XX.....	79
RÓMULO ROZO.....	79
CARLOS CORREA.....	81

PEDRO NEL GÓMEZ	82
LUIS ALBERTO ACUÑA	82
RAFAEL SÁENZ.....	83
ARTISTAS LATINOAMERICANAS QUE ABORDAN EL TEMA DE LAS DIOSAS MADRE, O MADRE TIERRA, DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XX (ANA MENDIETA, MARTA PALAU Y CECILIA VICUÑA).	83
MARTA PALAU BOSCH	84
ANA MENDIETA.....	85
NORMA CECILIA VICUÑA RAMÍREZ	87
ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA MADREMONTE	89
PRIMER NIVEL: ANÁLISIS PRE-ICONOGRÁFICO.....	92
SEGUNDO NIVEL: ANÁLISIS ICONOGRÁFICO.....	93
ANÁLISIS FORMAL	96
TERCER NIVEL: ANÁLISIS ICONOLÓGICO.....	97
CONCLUSIONES.....	113
<u>BIBLIOGRAFÍA.....</u>	<u>119</u>
<u>ANEXOS.....</u>	<u>129</u>
ANEXO 1. FOTOGRAFÍA Y RECORTES DE PRENSA	129
ANEXO 2. ENTREVISTA (DIGITADA) A MIGUEL ÁNGEL BETANCUR POR JULIÁN CAMILO ARROYAVE Y SARA SIERRA.....	135
ANEXO 3. CONSENTIMIENTOS FIRMADOS POR PARTE DEL PROPIETARIO DE LAS IMÁGENES.....	145

RESUMEN

Este trabajo recoge las visiones históricas y teóricas presentes en el mito de la Madremonte, escultura monumental del artista José Horacio Betancur (1917 - 1957), quien es considerado uno de los principales exponentes de los temas mítico-indigenistas del movimiento Bachué, movimiento artístico colombiano emergente en plena mitad del siglo XX, que situó la identidad nacional en los motivos indigenistas. A diferencia de otros artistas, a José Horacio Betancur se lo reconoce por sus enormes figuras que revolucionaron incluso los cánones estéticos establecidos a principios de la segunda década del siglo pasado, razón por la cual el escultor se granjeó diversas críticas en los medios de información de la época, así como también malentendidos con la crítica y el periodismo cultural regionales más cáusticos de aquellos tiempos, quienes se debatían entre las tendencias y exploraciones hacia las memorias de mitos remotos y el peso ideológico de la retórica nacionalista, que además de ser dominado por las clases burguesas e intelectuales, promovía las tendencias de las Vanguardias estéticas, hallando en el pasado indígena y precolombino, así como en viejas cosmovisiones, material formal y conceptual valioso para recuperar inspiradores ecos de un pasado ancestral que cobraba vigencia; esto, en medio de una búsqueda identitaria y de lo propio, y la instauración de nuevas concepciones del universo que contrastan con un contexto geopolítico de racionalidad positivista, progreso, e industrialización. Estas nuevas concepciones estilísticas serán motivo de indagación en el presente trabajo, tomando como caso particular la historia de la Madremonte, y las variantes teóricas y categorías de lo mítico, inherentes a las diversas representaciones culturales de esta deidad.

Palabras claves: Mito, diosa madre, madre tierra, Madremonte, escultura, análisis iconológico

INTRODUCCIÓN

Las aproximaciones suscitadas en el presente trabajo monográfico, parten de las interpretaciones sobre las distintas visiones teóricas e históricas que complejizan el estudio de una pieza escultórica que se inserta en el discurso de la primera modernidad, ayudando a comprender las realidades que se manifestaban en el momento de su construcción y las estructuras sociales imperantes en la sociedad que emerge a principios del siglo XX bajo un modelo económico capitalista.

Si bien la Modernidad en los estudios históricos del arte, es un área del conocimiento que investiga los fenómenos sociales comenzados a finales del siglo XIX cuando la revolución industrial forma los Estados Nacionales y el sistema capitalista, es importante estudiar también las manifestaciones simbólicas de carácter mítico-indigenista que se daban en nuestro territorio a principios del siglo XX. Estas manifestaciones pretendían recuperar el pasado ontológico de cada pueblo para revitalizar sus acervos culturales milenarios presentes en las leyendas locales, repletas de ideologías políticas emergentes de las Vanguardias Artísticas, y los ismos filosóficos que sacudían el continente Americano, en especial los movimientos artísticos como el muralismo Mexicano, que aportó una visión estética asociada a las particularidades de cada región. Las visiones teóricas e interpretativas con las cuales se examinan las expresiones artísticas como la pintura y la escultura han variado al punto que su análisis está sometido a los momentos particulares de cada obra influenciada por su contexto social, político, filosófico y estético. Existen nuevos paradigmas conceptuales y modelos metodológicos de lectura de las imágenes y de las piezas artísticas; nuevas herramientas discursivas y críticas, desde campos disciplinares diversos, que abren un espectro más amplio de posibilidades de lectura.

El presente trabajo de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano, tiene como objetivo analizar una escultura pública, en la idea de aportar una valoración artística de una pieza representativa de los valores estéticos y semánticos de un momento histórico específico, con un contenido intrínsecamente histórico de la primera modernidad en la plástica colombiana. En cuanto al sentido de la pieza a analizar, se extrae información clave a partir de sus contenidos simbólicos que devienen de las tradiciones antiguas y la idea de lo propio, proponiendo buscar una ruta evolutiva de los fenómenos sociales

ocurridos a principios del siglo XX, explicando a través de las opiniones que distintos autores versan sobre lo mítico, una interpretación novedosa sobre las expresiones artísticas presentes en Colombia a mediados del siglo pasado. En el caso de Colombia, la dificultad de especular sobre la complejidad de las circunstancias endémicas de nuestra Nación, ha ocasionado que muchos investigadores o eruditos no muestren interés en lo concerniente al estudio preciso de estos contenidos (mítico-indigenistas y tectónicos), tanto que los estudios pertinentes sobre este tema no sean en muchos casos fuentes confiables. Es preciso entonces trazar una ruta de conceptos claros para definir una época inscrita en el discurso moderno, que, si bien pertenecía a un programa ideológico motivado desde otras esferas, toma su inspiración en los sustratos tradicionales y telúricos de las cosmovisiones ancestrales, para desarrollar las manifestaciones artísticas durante este tiempo. Es precisamente la relación entre lo ancestral y lo novedoso, lo que posibilita un análisis crítico de la escultura denominada la "Madremonte" haciendo su aparición en la década de los cincuenta del siglo XX, inscrita en la primera modernidad de las artes en Colombia, entendiendo los fenómenos sociales y las dinámicas internacionales como elementos que inciden en los procesos democráticos que implicaron la utilización del sistema de producción capitalista, para emerger como nación, articulándose con los modelos económicos internacionales.

El primer capítulo propone un acercamiento a la primera modernidad en la plástica Latinoamericana, que experimentó un proceso de industrialización y urbanización durante este siglo. Esta fase inicial comprende las primeras exposiciones de los artistas nacionales, espacios en los cuales no sólo se abordaron estudios plásticos sobre el exotismo de la región, sino también la apertura a nuevas manifestaciones plásticas de vanguardias artísticas internacionales, que tendrán su desarrollo en la década de los cincuenta y sesenta, propiciado por un desarrollo previo de la evolución artística nacional. Estudiando las interpretaciones relacionadas con la primera modernidad, se contemplará la posibilidad de destacar la escultura monumental de José Horacio Betancur y su incidencia dentro de la plástica regional, legitimándose y surgiendo como un paradigma dentro de las propuestas artísticas de sus contemporáneos. Es importante resaltar que la escultura Madremonte, al ser una de las primeras piezas de arte público, no oficial y de carácter monumental en la ciudad de Medellín, es una pieza en la cual el artista apeló a los contenidos primitivos para sustraer los personajes que con tanto esmero y dedicación este

escultor antioqueño ofreció a la ciudad sin esperar retribución alguna, llegando a costear incluso los materiales de sus esculturas con sus propio recursos. Las interpretaciones de la primera modernidad, se orientarán en la pintura como también en la escultura que desarrolló el círculo de artistas emergentes en Antioquia a principios del siglo XX y su incidencia en Colombia. así como también se confrontarán los cambios políticos e ideológicos que acontecieron en las dinámicas artísticas de la modernidad en Antioquia en esta época, precisando los cambios generacionales y paradigmáticos, que pese a conservar rasgos academicistas y formales de las escuelas europeas, apelaban a un contenido autóctono y nuevo, sincretizando las tradiciones orales y escritas en la forma de nuevas poéticas pictóricas de las artes visuales, conformándose así un nuevo periodo para las artes en Colombia.

El segundo capítulo explica la colisión entre lo antiguo y lo moderno, recopilando las observaciones que distintos investigadores han asociado al concepto de Mito, en específico el mito de la diosa madre, para transitar por las diferentes cosmovisiones de los pueblos antiguos, indagando en los hallazgos arqueológicos y cotejando a través de un ejercicio de investigación, las manifestaciones artísticas en la primera etapa de la Modernidad, inscritas al contenido telúrico que diferentes artistas han trabajado, apropiados de sus raíces ancestrales.

En el tercer y último capítulo se aborda el significado de una pieza escultórica, y se recopilan a manera de análisis todos los elementos históricos, iconográficos e iconológicos de esta obra monumental denominada por su creador, Madremonte; estableciendo una aproximación contextual y teórica para la comprensión de sus elementos visuales y simbólicos (y sus valores semánticos). Esto se hizo teniendo en cuenta las distintas visiones del mito y lo sincrético, así como la incidencia de los anacronismos, y la legitimación de esta obra dentro del espacio urbano. Para este fin, fue importante recopilar información alusiva a momentos claves de la elaboración de dicha escultura, buscando explicar de manera profunda la incidencia de este monumento público en las dinámicas sociales y las visiones artísticas que para entonces se alimentaban de lo vernáculo, para desarrollar una plástica que se sirvió de las distintas manifestaciones artísticas, que emergieron en nuestro contexto geográfico, gracias a la incidencia de las vanguardias que se desarrollan durante la modernidad en todo el mundo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

En Medellín, a mediados del siglo XX, se erigieron monumentos alusivos a los mitos y leyendas del territorio antioqueño; evidencia de esto, es la escultura monumental conocida como “Madremonte”, creada por el escultor José Horacio Betancur en 1953, y ubicada en el Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe de la ciudad de Medellín. La *Madremonte* es la primera escultura monumental¹, no oficial, hecha en cemento y cubierta con grafito (Betancur, 2011).

Esta figura ha estado ubicada en diversos espacios naturales de la ciudad durante más de medio siglo. Su construcción fue financiada por el mismo artista, según cuenta su hijo Miguel Ángel Betancur. En 1953 se expuso en frente de la fachada del Palacio de la cultura de Medellín (Rafael Uribe Uribe), situada delante de la plazoleta Nutibara por aquel tiempo, para ser ubicada en el Cerro Nutibara posteriormente y en 1986 trasladada al Jardín Botánico de Medellín, al lado de la laguna natural llamada Francisco José de Caldas (Betancur, 2011).

Este trabajo investigativo es oportuno para el estudio de la historia del arte regional, ya que revela a través de una pieza escultórica monumental, la actividad creativa de un artista que durante un tiempo muy corto de vida (39 años), pudo erigir por sus propios medios, el emblema de la mujer feral, protectora de los espacios icónicos de la ciudad de Medellín, un monumento que sobrepasa la vida de su creador y migra por 3 lugares distintos durante la segunda mitad del siglo pasado.

Este acercamiento histórico implicará abordar el asunto de las resignificaciones telúricas del mito femenino, eco e impronta del pasado, retomado por los artistas, que, en el contexto del arte moderno, se remiten a simbolismos primitivos, a las supersticiones y a la representación de imaginarios propios de creencias ancestrales. A partir de estas primeras observaciones surgen las siguientes preguntas para el presente trabajo de investigación: ¿Qué académicos locales y nacionales han estudiado la escultura de José Horacio Betancur y qué se dice de ésta? ¿Qué

¹ Las esculturas conmemorativas y artísticas han sido elaboradas por artistas en talleres y luego transportadas a su lugar de emplazamiento. Por su peso y sus características, se pueden trasladar con ayuda de equipos y del personal profesional necesario. Muchas esculturas han estado en diferentes lugares de la ciudad. Un ejemplo de ello son las esculturas de la Reina Isabel y Cristóbal Colón y el monumento a la Batalla de Ayacucho en Bogotá. No todas las esculturas forman parte del patrimonio cultural mueble (Martínez, 2015).

motivaciones tuvo el artista para elaborar una pieza escultórica asociada con el mito de la madre tierra, y qué influencia tuvo la ideología americanista y la escultura monumental en la producción artística de José Horacio Betancur? ¿Es posible realizar un análisis iconográfico e iconológico de la escultura conocida como la “Madremonte” y resignificar sus códigos ancestrales en el arte moderno?

A la luz de estas preguntas se busca comprender las distintas investigaciones existentes sobre la obra escultórica de José Horacio Betancur, específicamente la obra de índole mítico-indigenista. La idea es comparar estos datos con el contexto histórico en el que vivió el artista: el nacionalismo que permeaba la época, la industrialización de la ciudad, el bogotazo y la quema de los relieves de madera del Maestro Betancur durante esos disturbios, como consecuencia de los enfrentamientos entre los movimientos políticos que surgieron del caudillismo, los grupos políticos en confrontación, los artistas modernos, las vanguardias americanistas, el muralismo, el arte nacionalista, los indigenismos y los artistas Bachué.

Esta retórica nacionalista, contemporánea a la *Madremonte*, logra transformarse en ecos telúricos y míticos del pasado, que encarnan el lenguaje artístico de las esculturas modernas, y nutren con un sustrato de lo vernáculo y lo ancestral, la búsqueda de una estética propia de nuestra región. Se estudiará también la formación del artista con sus maestros, talleres, datos biográficos y cómo el circuito del arte, el público y el periodismo cultural de entonces, acogieron la escultura en cuestión.

Para entender el impacto cultural y artístico de una pieza como la “Madremonte” en el arte local y regional, es preciso considerar el asunto de cómo la crítica definió o valoró en su momento la obra de José Horacio, cuáles eran las tendencias del arte en su tiempo, y cómo contrastó su producción con tendencias y estilos propios de la época. Para ello se abordará el mundo de las ideas artísticas, las visiones teóricas e históricas, y las opiniones del periodismo y la crítica cultural, respecto la pieza Madremonte, representativa de buena parte de la producción de José Horacio Betancur.

JUSTIFICACIÓN

Cada región tiene entre sus creencias locales, cosmovisiones o mitos que se funden con otros de mayor complejidad, llegando a traspasar las fronteras geográficas y del lenguaje, para encontrar personajes similares en las leyendas universales, casi a modo de arquetipos (Jung, 1995)². La imagen de la madre diosa es el principio numinoso³ de los mitos en las representaciones primitivas y las creaciones artísticas en la Historia del Arte, como también vigente en relatos fundacionales de diversas culturas o civilizaciones. Ejemplo de esto se puede encontrar en las efigies líticas de las venus primitivas de Willendorf, Laussel y Lespugue; también en divinidades femeninas o diosas madre de la fertilidad presentes en todos los Mitos fundacionales (Baring & Cashford, 2005); y en el arte contemporáneo se puede encontrar también un diálogo entre el cuerpo femenino y el paisaje natural, en las famosas Siluetas de la artista cubana Ana Mendieta; las *Nauallis* chamanas, sacerdotisas o amazonas posmodernas, propias de las instalaciones, esculturas y pinturas de la artista catalana-mexicana Marta Palau; y las instalaciones tejidas de la artista chilena Cecilia Vicuña, quien ha propuesto recuperar una comunión con la naturaleza, en sus quipus menstruales. Estas propuestas emergen gracias a movimientos literarios y artísticos presentes durante la primera mitad del siglo XX en el continente americano, circunscrito a paradigmas de vanguardias y cambios sociales que atravesaba la sociedad a mitad de siglo, con manifestaciones de corte mítico-indigenista como el movimiento “Bachué”⁴, denominado así en alusión a la diosa andina retratada por Rómulo Rozo en su “Diosa Generatriz de los Chibchas”, o también la Diosa *Bachué* de Carlos Correa, así mismo “La Madre de la Raza Chibcha” de Luis Alberto Acuña y por supuesto la Bachué de José Horacio Betancur, quien se destacó por sus construcciones monumentales alegóricas a los mitos de las costumbres montaÑeras.

² El médico psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), en su teoría de los arquetipos, los describe como imágenes universales del inconsciente colectivo, reconocidas en manifestaciones culturales de distintas sociedades, como también en sueños, en el habla, y el comportamiento de las personas; esto de los *arquetipos*, según su mentor, el psicoanalista austriaco Sigmund Freud, se denomina *remanente arcaico*.

³ Numen (*numinoso* en plural) experiencia no racional y no sensorial o un presentimiento cuyo centro principal e inmediato está fuera de la identidad (Otto, 1996).

⁴ Las inquietudes americanistas y nacionalistas conducen a la fundación, al final de la década de los treinta, de varios grupos de intelectuales tales como "las boinas Vascas", "Albatros" y el más conocido hoy, el grupo "Bachué", que toma su nombre de la escultura que en honor a la diosa chibcha, había hecho en 1924 el escultor Rómulo Rozo, cuyo interés artístico estaba centrado desde ese año en la reivindicación del arte indígena (Gutiérrez & Arango, 2002).

En el desarrollo de este trabajo monográfico es preciso ubicar el contexto artístico, cultural, y político del continente, y su relación con los artistas emergentes de Antioquia a mitad del siglo XX, así como datos historiográficos y publicaciones que señalen la creación de la “Madremonte” como obra relevante del escultor antioqueño José Horacio Betancur Betancur durante su tiempo de vida; a la luz de un análisis visual, y del estudio del valor artístico e histórico de esta pieza escultórica. Se abordará la definición del mito propuesta por varios teóricos modernos, para comprender las manifestaciones epistémicas y culturales que permearon los imaginarios artísticos de la cultura antioqueña a principios del siglo XX. Los mitos que inciden formal o conceptualmente la obra escultórica del maestro José Horacio Betancur son ejemplo de la manera espontánea en que evolucionaron las expresiones artísticas en Medellín, y esto se puede inferir por la actividad que solía practicar el maestro como herencia paterna y que trágicamente le costó su vida, la cacería de animales.

Para entender por qué el contacto con la naturaleza y los animales salvajes era algo crucial en José Horacio, se debe abordar el contexto de un universo mítico donde se incorporan poderosos significados que fueron inspiradores para el escultor. Es preciso afirmar que ciertos animales como las serpientes, las aves, los anfibios, los felinos y los primates, son asociados con ciertas facultades que inspiran sorpresa u horror, produciendo un avatar zoológico o figura totémica, según nos explica el médico psicoanalista austriaco Sigmund Freud (1856- 1939), en su libro *Tótem y tabú* (Freud, 1991). El tótem o contenedor del alma, es parte de la estructura simbólica de lo inconsciente y se manifiesta en mitos y leyendas relacionadas con animales salvajes⁵, presente tanto en las expresiones pictóricas murales precolombinas, así como en las estatuas pétreas⁶ ubicadas en la zona arqueológica de San Agustín, al sur del departamento del Huila, que resguardan las figuras totémicas de ídolos zoomórficos y antropozoomórficos, parecidos a los enormes monumentos de Tiahuanaco y Puma Punku, en la frontera entre Perú y

⁵ El médico psiquiatra suizo Carl Gustav Jung describe tres arquetipos primordiales en su libro *El hombre y sus símbolos* (1995): el círculo, la piedra, y el animal; el arquetipo animal representa la parte instintiva y el hombre tiene una participación mística con su animal tótem, sosteniendo que las figuras talladas con imágenes zoomórficas en piedra eran veneradas por culturas primitivas, posiblemente cazadores recolectores, asegurando su subsistencia.

⁶ La roca revela algo que trasciende de la precaria condición humana: un modo de ser absoluto. Ni su resistencia, ni su inercia, ni sus proporciones, ni sus extraños contornos son humanos: son índice de una presencia que deslumbra, que aterra, que atrae y que amenaza. En su tamaño y en su dureza, en su forma y en su color, el hombre encuentra una realidad y una fuerza que pertenecen a otro mundo, distinto del mundo profano del que pertenece (Eliade, 1974).

Bolivia. En estas regiones se conservan esculturas en piedra similares en sus fauces a los colmillos de la *Madremonte*, y dichas esculturas también suelen estar acompañadas de animales equivalentes (simios, guacamayas, felinos, serpientes, aves, anfibios entre otros), como partes de un todo que se cubre de seres exóticos y vegetación, debido a su inserción en los espacios naturales. Estas figuras o efigies talladas en tiempos prehispánicos, fungían como entidades protectoras, cuyo influjo se consideraba benéfico para los espacios silvestres en los cuales estaban emplazadas.

Rastreando las exploraciones que teóricos como Sigmund Freud, Carl G. Jung, Ernst Cassirer, Levi-Strauss, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Anne Baring y Jules Cashford han aportado al conocimiento sobre los mitos, se puede comprender el abordaje conceptual y teórico de esta investigación, dialogando con los descubrimientos historiográficos que se relacionan con el contexto de las artes en Colombia como es el caso del texto de Néstor García Canclini “Culturas Híbridas”, o los textos de Ivonne Pini en sus ensayos sobre “Modernidades, Vanguardias y Nacionalismos” y “Aproximación a la idea de lo "propio" en el arte latinoamericano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX”, también dialogaremos con los textos de Álvaro Medina en “El arte en Colombia de los años veinte y treinta” y “los Procesos de Arte en Colombia 1810 – 1930”; y especialmente los documentos en donde se menciona la ciudad de Medellín durante el siglo pasado, en los siguientes textos: De la Villa a la Metrópolis, un recorrido por el arte urbano en Medellín, Arte urbano y la escultura pública en Medellín, de Santiago Restrepo Vélez; el libro “Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia” de Sofía Stella Arango Restrepo y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. Los libros: Arte colombiano 3.500 años de historia, Breve Historia de la Pintura en Antioquia de Santiago Londoño Vélez, y Breve Historia de la Pintura y la escultura en Antioquia de Aura de Ramírez y Jorge Cárdenas. El propósito es establecer las condiciones exploratorias y discursivas adecuadas, para realizar las pesquisas, elucubraciones y reflexiones necesarias, con el fin de entender cómo una escultura monumental, dedicada a la *Madremonte* y a un mundo mítico desde la tradición visual del arte local, surge como referente para explicar la aparición de movimientos vanguardistas dentro del mismo contexto histórico y artístico. La idea es ubicar la pertinencia y empleo de los mitos, como patrón o referente simbólico, formal y conceptual del arte moderno local, en un periodo de vanguardias artísticas, que aportaron a la ciudad un valor cosmológico de

la existencia en el mundo actual, y establecer una aproximación a los fenómenos sociales e históricos que corresponden a las culturas que habitaron la región andina, culturas muy diversas, que encontraron en sus mitologías, un nexo que las integraría a una búsqueda identitaria de representaciones e imaginarios, propios de la sociedad antioqueña.

Este trabajo monográfico contempla como objeto de estudio los datos oportunos de los teóricos anteriormente citados, y de investigadores que aborden los circuitos del arte pertinentes al tiempo del escultor; cotejándolos con notas de prensa y confrontándolos con textos y artículos que exploren la vida del artista (desde el periodismo cultural y la crítica de entonces), asumiendo que ninguna de las fuentes ha profundizado y recopilado todo lo concerniente a la escultura *Madremonte* de José Horacio Betancur y las distintas visiones sobre el mito de la Deidad femenina. Las referencias de prensa se encuentran en el primer Anexo, esta información fue analizada con los datos extraídos de la Sala Antioquia en la Biblioteca Pública Piloto, conjuntamente con los archivos suministrados por el hijo del escultor, Don Miguel Ángel Betancur Tamayo (también escultor), quien facilitó aportes inéditos de la vida y obra del artista en una entrevista, y proporcionó las imágenes y los recortes de prensa sobre la obra de su padre. Para la obtención de estos, se diligenció el permiso pertinente a las imágenes y recortes de prensa, más el consentimiento informado de la entrevista (se hallan en el tercer Anexo). Se advierte que, en algunas imágenes y recortes de prensa del primer anexo, no se logró el respectivo referenciado bibliográfico, ni la fecha, debido a los recortes de prensa fragmentados.

OBJETIVOS

Los objetivos formulados para la presente investigación fueron los siguientes:

Objetivo general

Estudiar las distintas visiones teóricas sobre el mito de la *Madremonte*, obra escultórica de José Horacio Betancur.

Objetivos específicos

1. Conocer el contexto histórico y la ideología que influyeron en la producción de la escultura monumental de José Horacio Betancur, realizando un estudio documental sobre la vida del artista.
2. Contextualizar los antecedentes teóricos del mito de la madre tierra, que han trabajado los artistas durante la primera época de la modernidad y la segunda mitad del siglo XX.
3. Describir y analizar iconográfica e iconológicamente la escultura *Madremonte*, del artista José Horacio Betancur.

MARCO TEÓRICO

Marco Histórico. José Horacio Betancur nació el 2 de julio de 1918 en el corregimiento de San Antonio de Prado, de la ciudad de Medellín, siendo el hijo mayor del matrimonio entre Rafael Betancur y María Ramona Betancur, pareja que concibió 4 hijas más, Josefina, Enriqueta, Elvira y Graciela; desde pequeño, José Horacio se destacó por sus habilidades manuales en la fabricación de trompos y caucheras, según refiere su hijo menor, Miguel Ángel Betancur Tamayo, quien vive actualmente en el municipio de Envigado y es un reconocido escultor monumental; dice que conoció poco a su padre, pues este murió cuando apenas era un niño, pero preserva valiosa información fotográfica y de prensa, recuperada el día miércoles 29 de agosto del 2018 en su casa taller. Según cuenta don Miguel A. Betancur, sus abuelos matricularon a su padre José Horacio a la edad de 12 años, en la Escuela Superior Industrial de San Juan Bautista de la Salle, dirigida por los Hermanos Cristianos (Escuela del Hermano Timoteo), donde Horacio estudió hasta quinto de primaria. En 1935, a la edad de 16 años, ingresa a la tipografía de la familia Bedout, donde trabaja en diversos oficios⁷. La familia Bedout, con quienes solía ir de

⁷ la Gran Enciclopedia de Colombia: Hijo mayor y único hombre del matrimonio conformado por Rafael Betancur y María Betancur, sus hermanas fueron Josefina, Graciela, Elvira y Enriqueta. Los Betancur eran una familia humilde, que se sostenía con el trabajo del padre en la tipografía Bedout, por esta causa José Horacio tuvo que retirarse del colegio, cuando cursaba quinto año elemental, para vincularse a la tipografía, donde desempeñó diversos oficios, desde los 16 hasta los 20 años. Desde sus primeros años de colegio, demostró habilidad para la escultura, tallaba los mangos de las caucheras de sus compañeros con figuras femeninas. Estando en la tipografía, talló para la iglesia de la Candelaria, en un tronco de naranjo y con una navaja común y corriente, la imagen del Señor Caído. Sus compañeros de trabajo lo impulsaron, entonces, para que se inscribiera en el Instituto de Bellas Artes. Allí estudió durante tres años; recibió clases de dibujo y escultura con los profesores Gustavo López y Carlos Gómez Castro, siendo el director de la institución Eladio Vélez. A través de libros, Betancur descubrió los conceptos estéticos del escultor español del siglo XVI Alonso Berruguete, quien ejerció alguna influencia en su trabajo, especialmente en su gusto por las grandes masas y <<cierto desprecio por la corrección>>. El trabajo escultórico de José Horacio Betancur hace referencia a las leyendas que componen nuestra mitología. Su obra intenta recuperar y conservar el simbolismo primitivo, las concepciones elementales de la raza, sus supersticiones y creencias ancestrales. Esta es la manera particular como Horacio Betancur asimiló la inquietud nacionalista que rondaba la creación artística durante los años 30. En 1941 contrajo matrimonio con Enriqueta Tamayo. De este matrimonio nacieron cuatro hijos: Dora, Horacio, Miguel Ángel e Inés. De ellos, Miguel Ángel es el único que, como su padre, se dedica a la escultura. En 1948 Betancur hizo su primera muestra individual en el Museo Zea, con 36 tallas en piedra y madera y varios estudios en granito. Luego volvió a exponer en 1951 en el mismo museo. piezas en mármol y madera de considerable tamaño. Entre sus obras, las de mayores dimensiones son la *Madremonte* y la *Bachué*, ubicada en una fuente luminosa frente al teatro Pablo Tobón Uribe. Ambas esculturas fueron realizadas en los primeros años cincuenta, y fueron muy criticadas en su momento, Más por razones éticas que estéticas. Para financiar el alto costo de los materiales que demandaba su oficio, Betancur montó con su compañero de clases del instituto de Bellas Artes de Medellín, Alberto Fernández, un taller de marroquinería en el barrio Buenos Aires. Allí tallaba los marcos en madera con relieves decorativos de hojas y frutos. El negocio prosperó y más tarde, en 1943, apareció como dueño de un taller de ebanistería que llevaba el nombre de "Luis XV, lo que el arte logra en madera". La mexicana María

viaje a cazar, probablemente fueron quienes incitaran al joven José Horacio a estudiar escultura, al ver durante uno de sus viajes, que de un trozo de naranjo y con una navaja, tallara su primera escultura. Un “Cristo Caído” (Ver Ilustración 2. Cristo caído tallado en madera de naranjo [pág. 17]).

Copia del que existía en la Iglesia de La Candelaria (parroquia ubicada en el centro de Medellín). Ingresa becado por la Sociedad de Mejoras Públicas en la escuela de escultura del Instituto de Bellas Artes⁸, en 1940⁹. Un año después, recibe la mención honorífica por sus esculturas anatómicas (Ver Ilustración 3. Anatomía femenina [pág. 17]). Contrae matrimonio con su prima María Enriqueta Tamayo Betancur en 1941, y conciben cuatro hijos: Dara, José Horacio, Miguel Ángel Nutibara e Inés de Jesús (Ver Ilustración 4. José Horacio con sus hijos. 1953 [pág. 17]). El 20 de agosto de 1942 monta su primer taller llamado Taller Luís XV, “Lo que el arte logra en la madera”, ubicado en el barrio Buenos Aires, en compañía de su amigo Alberto Fernández, a quien un año después, le compra la parte que le correspondía del negocio. Expone en el Salón de Arte Nacional de Medellín, en 1944. Compra un terreno y construye su casa en el barrio Sucre en 1945, donde establece su taller de escultura. Expuso sus obras talladas en piedra y madera, en el Sexto Salón de Artistas Colombianos, abierto el 12 de noviembre de 1945 en la Biblioteca Nacional de Bogotá¹⁰, destacado por su obra “Placido Vélez¹¹” (Ver Ilustración 5. Retrato de

Antonieta Pellicer, cliente de su taller y admiradora de sus esculturas, se convirtió en su mecenas, le compró obras y le ayudó económicamente para que pudiera continuar su trabajo de escultor (Umaña, 1993).

⁸ Extraído de la biblioteca José Horacio Betancur en San Antonio de Prado: Uno de los principales escultores antioqueños de mediados del siglo XX. Hijo de Rafael Betancur y María Betancur. Hizo estudios de primaria con los Hermanos de la Salle y luego con su familia se mudó a la ciudad de Medellín, y allí inició su producción artística. José Horacio primero fue autodidacta y posteriormente, debido a su talento, recibió una beca de la sociedad de mejoras públicas de Medellín para estudiar en el instituto de bellas artes, donde también fue profesor. Su figuración en los círculos artísticos inicio profesionalmente en 1944 y su primera exposición individual la hizo durante 1948 en el museo de Antioquia con 36 obras. Su estilo escultórico se inscribió en la generación de artistas llamados "Bachué" por su interés en la búsqueda del arte. Entre sus obras sobresale el Cacique Nutibara, actualmente ubicado en el pueblito paisa, la Madremonte, expuesta en el Jardín Botánico, la Llorona, la Bachué y el Cristo de los Andes. (Medellín. Alcaldía, 2008)

⁹ Ver Anexo 2. Primer Premio para el señor José Betancur, Escuela de escultura, Instituto de Bellas Artes de Medellín, Exposición del 19 de noviembre de 1940 (obtenido de Miguel Ángel Betancur.)

¹⁰ Ver Anexo 1. Recorte de prensa de la época: Se Inaugura el Salón de Artistas en la biblioteca Nacional de Bogotá.

¹¹ Tulia Ramírez y Jorge Cárdenas escriben sobre José Horacio Betancur en su libro “Evolución de la pintura y la escultura en Antioquia” qué: Recibió su primera formación del exigente profesor Gustavo López y luego la perfecta y elegante instrucción de Carlos Gómez Castro. Vivió, además, la virulencia plástica y verbal de Pedro Nel Gómez y el eco de la grandeza de los muralistas mexicanos, mientras su sensibilidad le acercaba a las tallas de los renacentistas y barrocos españoles. El realismo y la soltura técnica, por las que se sentía atraído, es lo que hubiera encontrado en Donatello, Rondín y Bourdell, que no conoció a tiempo y de quien habría aprendido soluciones más

Placido Vélez [pág. 18]) talla en madera de un viejo noble de Envigado que vendió luego al Museo de Zea (hoy Museo de Antioquia), por ordenanza de la Asamblea de Antioquia, y en 1947 expuso en este museo, en la sala Ricardo Rendón. En 1948 expone en las galerías de arte en Bogotá, ubicadas en la avenida Jiménez de Quesada, con motivo de la IX Conferencia Panamericana en Bogotá, los relieves en madera: “Minería Antigua y Moderna” y “Vida en las Montañas de Antioquia” (Ver Ilustración 6. Vida en las montañas de Antioquia y 7. Minería antigua y minería moderna [pág. 18]), tallas monumentales en cedro, de 3 metros por 144 centímetros y 10 de grueso, labradas en 1946, y quemadas durante El Bogotazo (Padilla, El Bogotazo y los artistas colombianos, 2013), revuelta producida por el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, líder del Partido Liberal, ocurrido el 9 de abril de 1948; desde entonces José Horacio empezó a trabajar otros materiales. El 2 de agosto de 1948 es comisionado para la realización de un monumento a Jorge Eliécer Gaitán, realizando una cabeza monumental con una técnica novedosa llamada granito esmerilado (Ver Ilustración 9. Realización del monumento a Jorge Eliécer Gaitán [pág. 17]). En 1949 exhibió sus obras en la Feria del Libro en Medellín; donde sus desnudos de deidades nativas americanas suscitaron un escándalo en la prensa, al ser denunciado por la Arquidiócesis de Medellín.

El Doctor José Manuel Mora Vásquez, Secretario de Educación por ese entonces, respaldó la presencia de la obra de Betancur en el vestíbulo de la feria y confrontó al Presbítero Víctor Wiedemann, impidiendo que las tallas del Escultor Antioqueño fueran retiradas de aquel evento cultural¹². El 19 de noviembre de 1949 expone en el Salón Nacional de Arte Moderno, del Museo Nacional de Bogotá. En 1950 esculpe la Barequera (Ver Ilustración 19. La Barequera [pág. 58]), talla monumental en piedra arenisca que más adelante regala a Medellín para ser colocada en el Bosque de la Independencia, siendo rechazada por la Censura. Participa en la Exposición de los Salones del Palacio de Bellas Artes en 1950. Desde el 20 de diciembre de

modernas. El realismo anatómico y la fuerza de Berruguete marcó definitivamente su primer periodo, en el que penetra en los secretos de la forma y la expresión: de él quedan el "Retrato de Placido Vélez", en el Museo de Zea; "San Juan Bautista" y el "retrato del escultor Gilberto Macías", etc., admirables todos por su plasticidad y fuerza expresiva. Este barroquismo empezó a transformarse bajo los postulados del movimiento Bachué, el conocimiento de las obras de Rómulo Rozo y José Clemente Orozco. Nació así, en este escultor, el interés por los mitos de Antioquia, aplicándose a recordarlos con una pasión frenética, monumental, que le impulsaba desde el fondo de su ser, libre de compromisos. Ejecutó entonces "El Cacique Nutibara", "la Madremonte", "la Bachué" y "El Cristo de los Andes" (Ramírez & Cárdenas, 1986).

¹² Ver Anexo 9. Medellín, sábado 13 de noviembre de 1954. La Llorona. Obtenido de la Biblioteca Publica Piloto.

1951 al 6 de enero de 1952 expone sus obras en el Museo de Zea de Medellín. Presenta dos tallas en piedra en el IX Salón de Artistas Colombianos: la Laguna y la Madremonte (Ver Ilustración 15. Madremonte. 1951. é Ilustración 16. Laguna Talla en piedra talco [pág. 53]), Salón celebrado en Bogotá, el 7 de agosto de 1952; y un año después, es nombrado profesor en la Casa de la Cultura¹³. Realizó su obra monumental, la *Madremonte* (Ver Ilustración 11. Traslado de la Madremonte. 1953 [pág. 53]), en 1953¹⁴, y del 14 de noviembre al 1 de diciembre de ese mismo año, realizó la Primera Exposición al aire libre en Colombia¹⁵, donde expone su escultura monumental de la Madremonte¹⁶ y otras esculturas, más los aportes de sus discípulos, niños entre los 9 y 15 años. En 1954 hizo su obra monumental “Bachué”¹⁷, y en octubre de ese mismo año la expone en la Plazuela Nutibara, provocando reproches por parte de la Curia, las Damas de la Acción Católica, y la Sociedad de Medellín¹⁸. Al año siguiente, realizó “El Cacique Nutibara” (Ver Ilustración 17. Cacique Nutibara ubicado en el Cerro Nutibara actualmente [pág. 57]) y expone este monumento en el Cerro Nutibara. Esculpe su última obra colosal de madera, “El Cristo de los Andes” (Ver Ilustración 10. Talla en madera de pino del Jesús de los Andes [pág. 18]), en 1956, y ese mismo año participa en el Primer Salón de Artes Plásticas de Antioquia, organizado por la Asociación de Artistas y Escritores de Colombia (seccional Antioquia), en la sede del Museo de Zea, inaugurado el 12 de octubre, donde expone su monumental talla en madera del Cristo de los Andes; y en dicho certamen es duramente calificado por los críticos Aristides Meneghetti y Tito Rojas, quienes criticaron fuertemente la talla en madera alegando que servía mejor de poste. Esto cuestionaba el valor de su arte, su formalización, con influencia del expresionismo figurativo, mal comprendida, al igual que lo hacían las notas de prensa de aquella época, demostrando la virulencia, así como la poca erudición de muchos periodistas culturales en ese momento (que hacían más ruido por medio de un discurso cáustico e intransigente, que desde una reflexión rigurosa y avezada, propia de la experticia en temas

¹³ Ver Anexo 7. Nombramiento de José Horacio B, como profesor de escultura de la casa de cultura de esta ciudad, Medellín abril 7 de 1953. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

¹⁴ Ver Anexo 18. Construcción de la Madremonte. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

¹⁵ Ver Anexo 3. Reconocimiento a José Horacio Betancur por la Sociedad de Mejoras Publicas a razón de la exposición en la plazuela Nutibara de sus esculturas, Madremonte. Por Alberto Yepes. Antena Cultural, 28 de Noviembre de 1953. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

¹⁶ Ver Anexo 15. " La Madremonte" fue colocada ayer en el "Cerro Nutibara" en un acto especial. S.F.

¹⁷ Ver Anexo 12. "Bachué" expuesta al público. 22 de septiembre de 1954. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

¹⁸ Ver Anexo 13. Temores de un atentado contra la diosa Bachué. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

culturales y artísticos). El 13 de agosto de 1957 es nombrado Directivo del Instituto de Artes Plásticas de Medellín¹⁹, y 3 meses después fallece repentinamente el 10 de noviembre en Porce, corregimiento del Municipio de Yolombó, departamento de Antioquia, mientras manipulaba las armas con las que salía a cazar²⁰(Ver Ilustración 8. José Horacio B. cazando un ciervo [pág. 18]).

¹⁹ Ver Anexo 5. Certificado de empleo. No 05825. José Horacio Betancur. Director de Grupo tipo A del Inst. De Artes Plásticas y Aplicadas de esta ciudad. 13 de agosto de 1957. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

²⁰ Ver Anexo 26. Luto en el arte. Trágicamente falleció el escultor José H. Betancur. 13 de noviembre de 1957.

Ilustración 1. José Horacio Betancur. S.F. (Obtenido de Miguel Ángel Betancur)



Ilustración 2. Cristo caído tallado en madera de naranjo. S.F. (Obtenido de Miguel Ángel Betancur) (2011)



Ilustración 3. Anatomía Femenina. S.F. (Obtenido de Miguel Ángel B.)



Ilustración 4. José Horacio con sus hijos. 1953. (Obtenido de Miguel Ángel Betancur) (2011)



Ilustración 5. "Retrato de Plácido Vélez". S.F. (Betancur, 2011)



Ilustración 6. "Vida en las Montañas de Antioquia", 1948. (Betancur, 2011)



Ilustración 7. "Minería Antigua y Minería Moderna". (Betancur)



Ilustración 8. José Horacio B. cazando un ciervo. S.F (Betancur, Miguelangelbetancur.wordpress.com, 2011).



Ilustración 9. Realización del monumento a Jorge Eliécer Gaitán, (técnica granito esmerilado). 2 de agosto de 1948 (Alcaldía, 2008)

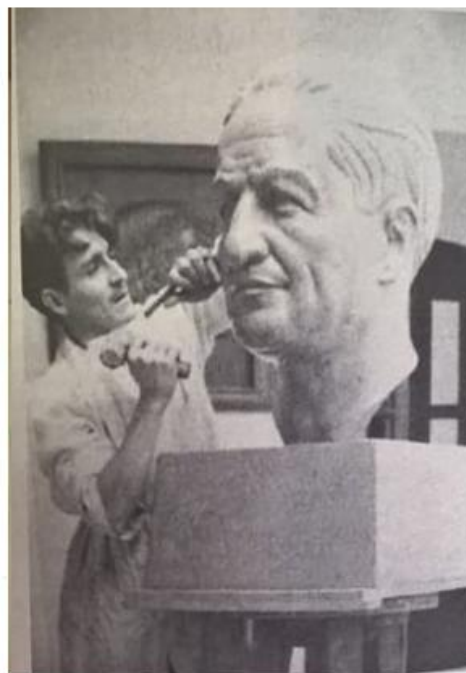


Ilustración 10. Talla en Madera de Pino del "El Jesús de los Andes"



Marco conceptual

El mito

Es preciso comenzar despejando las dudas sobre el sentido que se le da al mito, término cargado de diversos significados, que han logrado tener relación con las leyendas del folclor local y universal, donde los hechos y los detalles de la historia son significativos, pero están sujetos a nuevas interpretaciones, pudiendo ser contados de forma diferente sin que el narrador emplee necesariamente las mismas palabras. Para Claude Levi-Strauss, “el mito es algo que narra una historia. Una anécdota. “A diferencia de la poesía, en la que la palabra del individuo es importante, en el mito, lo que importa es la historia, no la palabra”. (Levi-Strauss, 2001). Es usual pensar que la realidad se puede configurar y confrontar entre el pensamiento racional y las distintas visiones ancestrales, como ocurre actualmente entre las manifestaciones artísticas modernas y la transmisión del folclor nativo, tanto que, fácilmente se pueden pensar opuestas. En esta oposición, se deja de lado lo meramente útil de la existencia, para darle relevancia a la vida mediante el significado de esta misma, en experiencias que se asumen como trascendentes para cualquier individuo; esta reflexión puede ilustrarse con el investigador de las religiones Mircea Eliade, quien escribe en su libro Mito y realidad, lo siguiente respecto al mito:

Historia verdadera y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa. Pero el nuevo valor semántico acordado al vocablo mito hace su empleo en el lenguaje corriente, hartamente equivoco. En efecto esta palabra se utiliza hoy en sentido de «ficción» o de «ilusión». Opuesto tanto a logos como más tarde a historia, mythos terminó por significar todo lo que no puede existir en la realidad, por su parte, el judeocristianismo relegaba al dominio de la mentira y de la alucinación todo aquello que no está justificado o declarado válido por uno de los dos testamentos (Eliade, 1991).

Para el sociólogo judío-alemán Norbert Elías en su Teoría del símbolo, las relaciones entre el lenguaje y su representación, se corresponden con formas complejas, como nos explica en su texto:

Las palabras representan en las comunicaciones humanas todo tipo de objetos, incluyendo funciones e imaginaciones. Aún no se ha resuelto el problema de cómo esas palabras llegan a representar a estos objetos. Quizás sea fructífero prestarle mayor atención. ¿Por qué «étoile» representa para los franceses lo que «star» representa para los ingleses y «estrella» para los españoles? Parece haber una barrera que impida hallar una respuesta ampliamente aceptable a interrogantes de este tipo. Pueden parecer obvias. Pero es fácil pasar por alto la importancia que tienen en relación con el problema de la comunicación por el lenguaje (Elías N. , 1994).

Mientras observamos la complejidad del lenguaje en lo simbólico y su incidencia en los objetos, encontramos que el filósofo Ernst Cassirer, comprende estas dinámicas lógicas del lenguaje, en su libro “Filosofía de las formas simbólicas” exponiendo el fenómeno de la expresión del espacio y de las relaciones espaciales de la siguiente forma:

Al igual que en la epistemología, tampoco en la reflexión sobre el lenguaje puede trazarse una tajante línea divisoria entre el campo de lo sensible y el campo de lo inteligible, en forma tal que ambos quedaran como esferas aisladas entre sí, correspondiendo a cada una de ellas una especie propia e independiente de "realidad". La crítica del conocimiento muestra que la mera sensación, en la cual se da simplemente una cualidad sensible privada de la experiencia inmediata, sino un mero producto de la abstracción. La materia de la sensación no está dada nunca en sí y "antes" de toda conformación, sino que al establecérsela implica ya una referencia a la forma espacio-temporal. Pero esta primera referencia indeterminada se va determinando progresivamente con el progreso constante del conocimiento: la mera "posibilidad de yuxtaposición" y la "posibilidad de sucesión" se desenvuelve hasta formar el todo del espacio y el tiempo, como ordenación concreta y a la vez universal. Podría esperarse que el lenguaje, como reflejo del espíritu, reflejara de algún modo también este proceso fundamental. Y de hecho, la frase de Kant de que los conceptos sin las instituciones están vacíos, vale para la designación lingüística tanto como para la determinación lógica de conceptos. Aún las más abstractas configuraciones, del lenguaje revelan claramente la conexión que guardan con bases

intuitivas primigenias en que originalmente tienen sus raíces. También aquí la esfera del "sentido" no sólo no se aparta de la "sensibilidad", sino que ambas permanecen estrechamente unidas. El paso del mundo de la sensación al mundo de la "intuición pura", que la crítica del conocimiento demuestra que es un momento necesario en la estructuración del conocimiento, una condición del concepto puro del yo y del concepto puro del concepto, tiene su exacta contrapartida en el lenguaje (Cassirer, 1979).

Al igual que Cassirer, Elías considera la función simbólica como la distintiva y constitutiva del ser humano. “La sociedad es una red de hablantes que precisa del lenguaje para conocer y comunicar” (Elías N. , 1994). La explicación que ofrece Ernst Cassirer sobre el lenguaje y su incidencia en el espacio-tiempo, tiene cierta similitud con la designación que le damos al juego, denominación que encontramos en el libro “Homo Ludens” escrito por Johan Huizinga (Huizinga, 1968). En dicho libro el autor centra y destaca la presencia del juego en la vida social, asumiéndolo como un núcleo esencial de la actividad humana y define el juego como: una actividad libre, ejecutada, sentida y situada fuera de la vida corriente, pero a pesar de todo, puede absorber por completo al jugador, sin que haya en ella ningún interés material, ni se obtenga en ella provecho alguno. Se ejecuta dentro de un determinado tiempo y un determinado espacio; se desarrolla en un orden sometido a reglas y da origen a asociaciones que propenden disfrazarse de misterio para destacarse del mundo habitual (Huizinga, 1968). Por ende se deduce que el juego es una acción u ocupación libre, que se desarrolla dentro de unos límites temporales y espaciales determinados, según reglas ineludibles, aunque libremente aceptadas y va acompañada de un sentimiento de tensión y alegría y de la percepción de “ser otro”, esto le otorga al juego un carácter espiritual irreductible y propone un sentido más allá de la ocupación meramente utilitaria; “hay en el juego algo de goce superfluo e inmaterial, por eso ningún análisis biológico explica su intensidad” (Huizinga, 1968). El placer estético en el arte de las formas ancestrales, rituales, o míticas, con lo nuevo, en el arte moderno o contemporáneo, a modo de juego, es un elemento clave para la fruición estética y el placer lúdico de crear, cosa que es evidente en el trabajo de José Horacio Betancur, quien rebosa de elementos suntuosos en sus obras más reconocidas, resultado de la observación paciente de un cazador experto, que se internaba en lo profundo de la selva, para descifrar las formas de los animales salvajes y los contornos de las

fieras que solía cazar. Este artista llegó a esculpir las anatomías de los animales al percibir los lentos meneos de la guagua o los sigilosos movimientos de los grandes felinos, mientras avistaba las contorsiones de pitones, implicando todo esto, que el artista podía entrar en contacto con el poder telúrico de los mitos, al estar inmerso en el juego cósmico de ser cazador o presa. En el culto y la fiesta podemos encontrar acciones sacras que repiten un suceso cósmico, y lo hacen bajo las dinámicas formales del juego (demarcación de espacio y tiempo), y también el ánimo con que se experimentan: enajenación y éxtasis, mientras la vida cotidiana se suspende. Norbert Elías y Erik Dunning escriben sobre los fenómenos lúdicos y las dinámicas de grupo en su libro “Deporte y ocio en el proceso de la civilización”, lo siguiente:

Son numerosos los matices y grados de placer y de realización que los participantes pueden buscar en la actividad recreativa. No todos, naturalmente, proporcionan realización plena. Un juego muy emocionante puede echarse a perder por culpa del equipo de uno. En ese caso por regla general, la gente todavía llevará consigo a casa el gustillo de la emoción agradable, pero este placer no será en absoluto tan limpio y sin mezcla como en el primer caso. O puede ocurrir que un partido excelente termine en un empate. Aquí es cuando ya se comienza a entrar en una zona de controversia. El consenso -muy elevado en los casos referidos- tiende a disminuir hasta que uno llega al otro extremo de la balanza, donde de nuevo se encuentra un alto grado de consenso (Elías & Dunning, 1992).

Existen múltiples disciplinas que analizan los fenómenos lingüísticos de los símbolos y su expresión colectiva representada en mitos y lenguajes rituales, como también en lo lúdico, pero es bajo la óptica del psicoanálisis que los mitos cobran otro valor “semántico” y adquieren toda la carga de las alucinaciones y visiones oníricas que corresponden a una estructura que se halla en el inconsciente y puede tener su manifestación, en sucesos que corresponden a leyendas de distintos pueblos, estas imágenes fundamentales de los mitos se asocian con imágenes *arquetípicas*²¹ que existen de forma inconsciente en cualquier individuo, aunque subsistan de manera colectiva bajo una estructura que se halla en un estrato subconsciente de la mente

²¹ Según Carl Jung, los arquetipos son manifestación de algunas experiencias y recuerdos de nuestros antepasados. De este modo, los arquetipos son imágenes ancestrales autónomas que forman parte del inconsciente colectivo. (Jung, 1995)

humana, que asocia las imágenes arcaicas a tótems zoomórficos para expresar a un colectivo ciertas reglas o “tabús”, según lo exponen los estudios del doctor austriaco Sigmund Freud y el médico Suizo Carl Gustav Jung, teóricos que percibían estas manifestaciones del inconsciente como el origen de complejos y trastornos de la mente. (Freud, 1991).

ESTADO DEL ARTE

A continuación, se realiza un diagnóstico sobre las fuentes documentales encontradas en el estado del arte actual del mito o aproximaciones relacionadas con la cosmovisión andina de la Madre tierra. El investigador de la cultura andina Zenón de Paz, refiere en su investigación: Horizontes de sentido en la cultura andina - El mito y los límites del discurso racional, lo siguiente:

Una tradición cultural constituye un proceso viviente, orgánico, mediante el cual se transmite de generación en generación intuiciones del mundo y la vida, nociones y pautas de conducta, que se renuevan de continuo sobre la base de una matriz que constituye una suerte de centro de las perspectivas. Se configura con la continuidad de cierto orden de creencias y sensibilidades básicas “que remiten a un fondo mítico” que posibilita procesar las influencias externas en el sentido de una asimilación²², es decir, de una incorporación selectiva, orgánica a la matriz básica. En el mundo andino persiste una tradición cultural con una notable capacidad de asimilación de elementos exógenos. (Paz, 2002)

Sin perder de vista la definición de Zenón sobre la tradición cultural, hay que considerar 2 premisas propuestas por Roberto Lleras en su texto “Las manifestaciones artísticas en la época precolombina”, para la página web de la red cultural del Banco de la República en Colombia; el autor expone 2 puntos:

El primero de ellos es que las antiguas comunidades americanas estaban profundamente imbuidas de nociones mitológicas y cosmológicas. En este sentido, estas manifestaciones están pobladas de animales ancestrales, esquematizaciones de seres astrales y cuerpos humanos concebidos como representaciones del cosmos y la naturaleza. En segundo lugar, y como consecuencia lógica del primer aspecto, hay que entender que estas manifestaciones tienen un carácter fundamentalmente social, colectivo (Lleras, 2017).

²² Véase el texto de José Carlos Mariátegui, “Heterodoxia de la tradición”, en *Peruanicemos el Perú*, Lima, Editorial Amauta, (1990).

Consecuente con esto se puede resumir el asunto con base en la frase de Blithz Lozada en su texto sobre la Cosmovisión Andina, en la cual el autor indica que “el conocimiento tiene un carácter instrumental para controlar y subyugar la naturaleza”. (Lozada, 2006). La definición de mito en el contexto local, es resumida en el libro de Mitos Colombianos, escrito por el historiador, educador y folclorólogo colombiano Javier Ocampo López, quien describe los mitos como:

Un conjunto de creencias brotadas del fondo emocional, que se expresan en un juego de imágenes y símbolos y que se manifiestan como fuerzas operantes en la sociedad. Asimismo, como una estructura mental con cuyo auxilio se nos hacen asequibles ciertas configuraciones históricas que, de otra manera, permanecerían cerradas a nuestro juicio (Ocampo, 2008).

Los mitos son ante todo narraciones donde los hechos y los detalles de la historia son importantes. Los mitos están sujetos a nuevas interpretaciones, pudiendo ser contados de forma diferente sin que el narrador emplee necesariamente las mismas palabras, esto le otorga al mito un carácter mutable, adaptable a su época y a las formas culturales imperantes. El arte antiguo representa, aun hoy día, un potencial expresivo importante como referente de diversos movimientos artísticos. Estas cualidades son las que cautivan a los artistas de las vanguardias, que se sintieron atraídos por los ecos del arte ancestral, y motivados por la búsqueda de formas esenciales, formas intrínsecas del arte desligadas de la retórica formal (Rojo, 2011). Estas formas culturales ancestrales, en la actualidad se organizan, jerarquizan y dogmatizan hasta convertirse en complejas estructuras inquisitivas de poder, que pretenden otorgar sólo un valor semántico a lo que ellos formulan como verdadero, produciendo una censura a múltiples visiones sobre un mismo tema²³, estas formas de soberanía del discurso son consideradas por el profesor Fernando

²³ Para el profesor Fernando Rojo, Magister en Estudios del Arte, la complejidad de los fenómenos estéticos contemporáneos genera la necesidad de recurrir a una visión multidisciplinaria para la cual una metodología única resulta insuficiente. Esto lo explica en su texto inédito llamado “Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, al rito, al mito y al símbolo” donde explica (en cuanto lo religioso y lo mítico) que: Según Lluís Duch (Antropología de la religión, 2001), a partir del siglo XX las aproximaciones teóricas que se han empleado para estudiar los fenómenos religiosos han obedecido a ciertas posturas dogmáticas que él llama “imperialismo metodológico”. Estas aproximaciones las concibe como “modas” que han sido descalificadas *a priori* por escuelas o investigadores que se consideran como los únicos portadores de un discurso válido para acercarse a los fenómenos religiosos de manera polifacética. (Rojo, 2011)

Rajo en su texto inédito sobre los “Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, al rito, al mito y al símbolo” objetando varios panoramas teóricos:

Estos panoramas, que en ocasiones se han postulado como irreconciliables, tienen aciertos que, si se combinan de manera fragmentaria, aportan la posibilidad de generar una lectura más completa con respecto al arte en general y buena parte del arte latinoamericano contemporáneo que recupera ecos del pasado o que resinifica un imaginario ancestral. Muchas religiones se han valido del lenguaje simbólico como una necesidad del ser humano por las imágenes y el poderoso influjo que traen consigo²⁴. (Rajo, 2011).

A medida que los datos y las evidencias físicas como las fotografías, recortes de prensa e investigaciones historiográficas sobre el arte local, son yuxtapuestas con los datos de otros teóricos que han aportado a interpretar de forma pertinente y lógica los descubrimientos y estudios que se consiguen condensar en esta exploración, éste material bibliográfico servirá como soporte o antecedente histórico que guarde reseñas para futuros investigadores que busquen averiguar acerca de la vida y obra de un artista local que dejó en una estatua pública, o mediante la misma, un antecedente de la historia del arte regional durante la primera mitad, y los inicios de la segunda mitad del siglo pasado. Es pertinente, por lo anterior, reconsiderar todos los hallazgos que sean oportunos para el desarrollo de esta investigación, pues la documentación precisa, veraz y oportuna de estos datos son los que le otorgan un valor significativo a este trabajo monográfico. El problema de trazar una memoria sobre los sucesos y eventos ocurridos durante un tiempo extemporáneo, está en la desvalorización y generalización de las muchas narrativas citadas. Ciertamente, la historia, no puede ser pensada como la memoria colectiva de una sociedad, en tanto que dicho discurso termina excluyendo las diversas perspectivas y posturas ideológicas que dan cuenta de la multiplicidad de identidades, ideologías y culturas que adoptan una postura ante un tiempo y espacio determinados. Es por esta cuestión que el presente trabajo considera la escultura pública, monumental y no oficial llamada *Madremonte*, como un

²⁴ Algunos teóricos han basado su metodología en modelos comparatistas, entre ellos podemos mencionar al estudioso de la sociología crítica Peter V. Zima, el filósofo y antropólogo francés Paul Ricoeur, quien utiliza un modelo comparatista desde la hermenéutica, o el novelista español Pío Baroja, quien desarrolló una metodología mediante la cual hizo comparaciones filosóficas y literarias entre Friedrich Nietzsche y Albert Camus (Rajo, 2011).

objeto mnemotécnico²⁵, creado por el artista José Horacio Betancur con el fin de generar una comprensión de la convergencia de diversos tipos de memorias, ya sean de índole mítica o histórica de las expresiones culturales en la región antioqueña. El interés inusitado por explorar dentro de la ciudad, obras artísticas inscritas a espacios públicos, se debe a los diversos fenómenos sociales dentro de los cuales vale la pena destacar la aparición de un número elevado de memorias alternativas, cuyo origen responde a una postura frente a situaciones que comprometen distintos episodios políticos y sociales ocurridos en Colombia durante la Modernidad. La formación del Maestro en Artes Visuales del ITM está orientada hacia el desempeño profesional en los sistemas de gestión del sector productivo dentro del contexto gerencial de las empresas culturales públicas o privadas, mediante una proyección social y ética. La gestión y conservación de acervos culturales y patrimoniales, como es el caso de la escultura denominada la *Madremonte*, es posible gracias al diseño de estrategias que indagan sobre la preservación responsable de este bien cultural²⁶.

²⁵ La mnemotecnia o nemotecnia es un grupo de técnicas de memoria y rememoración basada en la asociación mental de la información a memorizar con datos que ya sean parte de la historia. Esta técnica aprovecha la capacidad natural que tiene el cerebro para recordar imágenes y para prestarle más atención a los sucesos poco comunes o extraordinarios. Sin embargo, a veces se produce un olvido de palabras que pueden ser comunes. El conjunto sintomático de tales olvidos de palabras fue denominado por Carl Gustav Jung como letológica.

²⁶ Se consideran bienes culturales muebles aquellos que se pueden trasladar de un lugar a otro. En el caso de las esculturas, aunque algunas son de gran formato, son elaboradas en talleres de artistas y trasladadas para ser ubicadas en sus respectivos emplazamientos (Martínez, 2015).

METODOLOGÍA

Para esta investigación se aplicarán dos metodologías, una explicativa y otra descriptiva. Dichas metodologías permitirán describir las características del fenómeno mítico-indigenista, y el valor visual, en una pieza escultórica del maestro Horacio Betancur. En cuanto la metodología explicativa, la aproximación hacia el arte local, implica establecer una ruta contextual e histórica que deviene a su vez del arte nacional que se desarrolló a comienzos del siglo veinte, reconstruyendo cronológicamente la modernidad de Medellín vivida por José Horacio; así como la indagación acerca de las influencias ideológicas que incidieron en los imaginarios artísticos de la ciudad a principios del siglo, y cómo la obra monumental Madremonte del maestro Betancur, un tanto anacrónica, se manifestó, emergiendo extemporánea de su propio contexto histórico. Es interesante abordar conceptualmente la emergencia anacrónica de esta pieza artística, ya que no hay en el sentido de su producción y realización una intención intelectual, política o netamente nacionalista, sino más bien, la necesidad de trabajar una técnica escultórica purista, desde un espíritu un tanto romántico, mediante la ejecución de una obra sincera que explora los sustratos de lo telúrico, la belleza de un refinamiento salvaje y primigenio idealizado (en la búsqueda de cargas ontológicas); más allá de modas y tendencias artísticas de la época, tratando de aprovechar la fruición estética suscitada por la interrogación expresiva de materiales, los procesos plásticos, y las temáticas abordadas por el escultor.

En lo concerniente a la metodología descriptiva, al utilizar los pies de página, se abordan las características específicas que nos ofrecen los investigadores del fenómeno indagado, incorporando datos sobre el contexto histórico del resto del continente, durante una época agitada por ismos y vanguardias artísticas, además de explicaciones que requieran algunos párrafos para corroborar su información. Para cumplir con estos procesos, se trabajará la Historia de Arte desde el contexto social particular que se desarrolla durante los años 40 y 50 del siglo pasado en Medellín, así como las instituciones que surgen en dicho contexto, y todas las particularidades que influyeron en las manifestaciones del arte que se expresa en procesos históricos, académicos y conceptuales. Todo esto, apoyado en el campo de la Historia del Arte como disciplina investigativa, tal como la propone Ernst Gombrich²⁷. Abordado el contexto de la obra,

²⁷ Según Ernst Gombrich [historiador del arte británico de origen austríaco (1909 - 2001)], el investigador del arte debe ser un historiador, ya que sin la capacidad para evaluar también la prueba histórica, las inscripciones, los

analizaremos la escultura *Madremonte* a partir del método iconológico de análisis de las imágenes propuesto por el historiador del arte alemán Erwin Panofsky²⁸ (1892 -1968), método implementado a su vez por la filósofa e historiadora del arte colombiana Marta Fajardo, quien afirma que este método “es uno de los caminos de la historia del arte que atiende más a los significados que las formas de las obras de arte”:

No sobra advertir que el estudioso debe desarrollar un cierto grado de intuición que precisa saber combinar oportunamente. Por una parte, es necesario ejercer el control sobre las deducciones a que llega a partir de un profundo conocimiento de las fuentes y circunstancias que rodean la obra, y por otra, es importante que haga buen uso de su imaginación. Pues, así como la sola erudición no conduce a la verdad, con la pura intuición se corre el grave riesgo de la equivocación. (Fajardo, 1999).

Para la realización de todas las tareas propuestas en esta monografía fue indispensable la utilización de distintos tipos de métodos investigativos y técnicas de recolección de datos que se explicarán en más detalle a continuación:

Investigación Cualitativa: La investigación cualitativa es aquella donde se estudia la calidad de las actividades, relaciones, asuntos, medios, materiales o instrumentos en una determinada situación o problema. La misma procura por lograr una descripción holística, esto es, que intenta analizar exhaustivamente, con sumo detalle, un asunto o actividad en particular (Vera, 2008).

Investigación Documental: Para la teórica Guillermina Baena “la investigación documental es una técnica que consiste en la selección y recopilación de información por medio de la lectura y crítica de documentos y materiales bibliográficos de bibliotecas, hemerotecas, centros de documentación e información”. (Baena, 1985).

Las técnicas Son procedimientos metodológicos y sistemáticos que se encargan de operativizar e implementar los métodos de Investigación y que tienen la facilidad de recoger información de

documentos, las crónicas y otras fuentes primarias, la distribución geográfica y cronológica de estilos jamás hubiera podido ser plasmada en un mapa. Es este mapa el que el historiador del arte tiene grabado en su mente cada vez que pronuncia una hipótesis sobre la fecha o atribución de una obra individual (Gombrich, 1999).

²⁸ El método iconológico de análisis de las imágenes propuesto por el historiador del arte Erwin Panofsky consiste en abordar tres asuntos: 1. Significación primaria o natural, 2. Significación secundaria o convencional, 3. Significación intrínseca o contenido.

manera inmediata, las técnicas son también una invención del hombre y como tal existen tantas técnicas como problemas susceptibles de ser investigados. (Deymor & Villafuerte, 2006).

La Entrevista: La entrevista es una técnica de recopilación de información mediante una conversación profesional, con la que además de adquirirse información acerca de lo que se investiga, tiene importancia desde el punto de vista educativo; los resultados a lograr en la misión dependen en gran medida del nivel de comunicación entre el investigador y los participantes en la misma. (Deymor & Villafuerte, 2006).

La Observación: Es una técnica que consiste en observar atentamente el fenómeno, hecho o caso, tomar información y registrarla para su posterior análisis. La observación es un elemento fundamental de todo proceso investigativo; en ella se apoya el investigador para obtener el mayor número de datos. Gran parte del acervo de conocimientos que constituye la ciencia ha sido logrado mediante la observación. (Deymor & Villafuerte, 2006).

Para emplear la técnica de la observación con un criterio metodológico eficaz dentro del campo de las Artes, es preciso utilizar el método iconológico que propone el historiador Erwin Panofsky en su “Estudio sobre Iconología” donde presenta 3 niveles de significación en la obra de arte:

1. Pre iconografía (descripción) Contenido temático natural o primario, subdividido en Fático y Expresivo: Se percibe por la identificación de formas puras, es decir, ciertas configuraciones de línea y color, o ciertas masas de bronce o piedra de forma peculiar, como representaciones de objetos naturales, tales como seres humanos, animales, plantas, casas, instrumentos, etc.; identificando sus relaciones mutuas como hechos; y percibiendo tales cualidades expresivas como el carácter doloroso de un gesto o una actitud, o la atmósfera hogareña y pacífica de un interior. El mundo de las formas puras, reconocidas así como portadoras de significados primarios o naturales, puede ser llamado el mundo de los motivos artísticos. Una enumeración de estos motivos sería una descripción pre-iconográfica de la obra de arte.

2. Iconografía (descripción, análisis y clasificación de imágenes) Contenido Secundario o

Convencional: Relación de motivos artísticos y su combinación con temas y conceptos, imágenes o combinaciones de imágenes, la identificación de tales imágenes históricas y alegóricas constituye el campo de la iconografía en sentido estricto. Contenido temático como opuesto a forma o convencionalismo, el mundo se manifiesta a través de imágenes históricas y alegorías, por oposición a la esfera del contenido primario o natural que se manifiesta en motivos artísticos.

3. Iconología (interpretación, simbolismos, valores o elementos simbólicos en las obras de arte, mentalidades).

Significado intrínseco o contenido: Se percibe indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, de un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica - cualificada inconscientemente - por una personalidad y condensada en una obra. Los objetivos adicionales, cuya representación por líneas, colores y volúmenes, constituyen el mundo de los motivos, pueden ser identificados basándonos en nuestra experiencia práctica. El análisis iconográfico que se ocupa de las imágenes históricas y alegorías, en vez de motivos, presupone desde luego, mucho más que la familiaridad con los objetos y acciones que adquirimos a través de la vida diaria²⁹.

²⁹ Trasladando los resultados de este análisis a una obra de arte, podemos distinguir en su contenido temático o significado estos tres mismos niveles (Panofsky E. , 2001).

CONTEXTO HISTÓRICO E IDEOLÓGICO DEL SIGLO XX

Las inquietudes americanistas y nacionalistas que surgieron al final de la década de los años treinta del siglo pasado, en el contexto artístico colombiano, fueron suscitadas por grupos de intelectuales tales como el grupo "Bachué"³⁰, que toma su nombre de la escultura en honor a la diosa chibcha, que había hecho en 1924 el escultor Rómulo Rozo, cuyo interés artístico estaba centrado desde esos años en la reivindicación del arte indígena. José Horacio Betancur, demostraría un gran interés por esta corriente impulsada por Rozo, matriculándose como alumno en el Instituto de Bellas Artes de la ciudad de Medellín. En 1952 el gobierno municipal fundó la Casa de la Cultura, que fue luego el Instituto de Artes Plásticas de la Universidad de Antioquia, José Horacio ofreció su experiencia, siendo uno de los primeros profesores de la entidad. En la historia de José Horacio Betancur como escultor, se puede destacar que hasta 1949 trabajó meramente con madera, después del año 49 empieza a incursionar en el trabajo con otros materiales como el granito esmerilado, y la piedra talco. Ya entre los años 52 y 53 se enfoca más en la técnica de la multisombra, técnica de cerámica que es concebida por parte de José Horacio, estudiando a varios escultores, entre ellos Alonso Berruguete, Pablo Gargallo, Henri Moore y Archipenko. A pesar de que había estudiado hasta quinto de primaria, estaba enterado de revistas francesas de arte, y se mantenía al tanto gracias a sus amistades, como lo eran Carlos Castro Saavedra, Manuel Mejía Vallejo, Alberto Aguirre y Rafael Sáenz quien fuera padrino de su hijo Miguel Ángel Betancur Tamayo. Con la Bachué, José Horacio se inscribe de lleno dentro del grupo de los escultores nacionalistas. La primera Bachué que se hizo fue la de Rómulo Rozo, exhibida en 1929 en la exposición de Sevilla, y para esa época, Picasso llamó la atención de Rómulo Rozo preguntándole por el ambiente y el trópico de dónde venían. Así inicia el movimiento Bachué según lo indica Melba María Pineda García, Antropóloga de la universidad de los Andes, quien en su artículo titulado "Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia" subraya la obra de Rómulo así: "Estas esculturas son un claro ejemplo de la visión e

³⁰ Lo más importante del legado de los Bachué radicó en la constitución de una nueva concepción temática que toma distancia de la impostura memorial burguesa que definía la identidad de la Nación, produciéndose una primera fisura con el modelo endogámico de la memoria - nación ante el reconocimiento y la reivindicación de otros pasados ligados a unos personajes y unos acontecimientos que habían sido velados dentro del discurso legitimador de la historia. El reconocimiento del pluralismo cultural propio de la Nación llevó a la apertura de otros mitos y narraciones que fueron llevadas también a la representación mediante la concreción de unos dispositivos artísticos en la ciudad (Villalba, 2012).

intenciones de un artista indigenista quien, al viajar a Europa en la década del 20, siente la misión de exaltar y conocer su cultura, y el movimiento nacionalista” (Pineda, 2013).

La obra temprana de Rozo fue el primer bastión del experimento americanista en Colombia, por su exploración de las mitologías y de la iconografía del arte indígena prehispánico. Sus trabajos iniciaron el cauce del arte orientado a la exploración de las expresiones de América Latina, concebida esta última como una especie de nación de naciones, mestiza y ancestral, pero a la búsqueda de expresiones de la modernidad tan propias y originales como las creadas en las principales capitales europeas (Suárez, 2016). Con Rómulo Rozo y algunos intelectuales de la época que estaban influenciados por el movimiento mexicano (el Muralismo o la Escuela Mexicana de Pintura y Escultura). Rómulo, quien después de salir del país hacia España, no volvería a pisar suelo colombiano, se traslada a México, donde estuvo trabajando en el Monumento a la Patria, y de todo lo que hacía en México, llegaba información a Colombia gracias a la prensa. Esto tuvo una influencia grandísima en todos los escultores contemporáneos del momento, tales como Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez, Gustavo Arcila, y por supuesto, José Horacio Betancur, quien iba encajando perfectamente dentro de este movimiento nacionalista, resaltando sus labores en el campo de los mitos y las creencias populares. Fue tan fuerte el torbellino de José Horacio, que cuando murió, todos los colegas descansaron. Desafió la Curia, desafió el gobierno y desafió además a los colegas y homólogos artistas, a quienes solía decir: perdónenme... ¡trabajen!, ¡muestren! no esperen que les den; cuando murió, el medio de las artes plásticas pudo “descansar” de su caudalosa energía³¹.

³¹ Extraído de la entrevista hecha el día 29 de agosto al hijo de José Horacio Betancur, Miguel Ángel Betancur.

Contexto histórico y social de la Modernidad en Latinoamérica

La historiadora y Teórica del Arte Ivonne Pini, quien en la actualidad es profesora del programa de Historia del Arte de la Universidad de los Andes, habla en su texto “Modernidades, Vanguardias y Nacionalismos” que la primera etapa en las artes Colombianas del siglo XX se consolida mediante propuestas plásticas que buscaban un sentido de lo nuevo, dentro del proyecto civilizador inscrito en la modernidad, proyecto que pugnaba por conservar la identidad nacional (Pini, 2012); una identidad cargada de particularidades sobre la idiosincrasia tropical, que para el resto del mundo significaba una fresca visión exótica del nuevo continente. Estos antecedentes son posibles de rastrear gracias a los procesos que algunos artistas, literatos e intelectuales, agremiados en colectivos, desarrollaron durante la modernidad en el ámbito artístico, tomando como referentes las diferentes vanguardias artísticas que se venían desarrollando tanto en Norteamérica y México, como en Europa. Implicando los sucesos ocurridos en Colombia durante este periodo, podemos comprobarlo; prueba de ello son los monumentos erigidos en las ciudades más importantes, durante la primera mitad del siglo pasado, muchos de ellos fueron esculturas públicas que se hicieron populares por su exaltación de las cosmovisiones andinas y los emblemas de retórica regionalista y mítico-indigenista, reivindicando los sucesos acaecidos en ese momento y su contexto histórico. Estos fenómenos sociales comenzaron gracias a la apertura económica de Latinoamérica hacia la economía mundial, esto da a conocer las visiones artísticas imperantes en la primera etapa de la modernidad, comenzando desde manifestaciones como el romanticismo, el postimpresionismo, los remanentes de la Escuela de París, y de la Escuela de Barbizon, llegando a coexistir con el costumbrismo local, produciéndose todo esto en medio de la llamada Revolución Industrial, iniciada con el surgimiento de las primeras naciones, producto de las independencias de las repúblicas emergentes, según cuenta el historiador Británico Gerald Martin (Gerald, 2003). Este cambio de paradigma político (y económico), influyó en la vida de los centros urbanos gracias a la llegada del transporte a vapor, en particular los ferrocarriles y los barcos, que trajeron las estirpes de los gremios comerciales, tecnificando todos los sectores productivos existentes en los sistemas de trabajo, dominados por élites sociales que luego se enfrentarían al reto que implicaba el proceso civilizador de la modernidad. "Modernidad fue la denominación que utilizaron los

escritores latinoamericanos para las nuevas propuestas, eligiendo un término que no repetía las designaciones de las academias europeas". (Pini, 1996). La llegada del indigenismo a la literatura marca un punto de inflexión en la poética latinoamericana a principios del siglo XX; esto se dio, entrada la tercera década, con la producción literaria de ensayos sobre la raza, agitados por movimientos que promovían la conservación de la cultura nativa americana, como es el caso del libro "La Raza Cósmica"³², publicado en 1925 por el filósofo y académico mexicano José Vasconcelos, quien fungió como secretario de educación pública, rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, y quien luego fuera también candidato presidencial de México en 1929. Vasconcelos se refiere a la historia de la cultura como un proceso cíclico, regido por una "ley de etapas sociales" de los cuales identifica tres estadios. El primer estadio, el más primitivo, tiene como paradigma el deseo profano: predominando la ley del más fuerte. No existe ningún desarrollo espiritual pues la preservación de la vida propia es prioridad. El segundo estadio gira en torno a la racionalidad, la vida se somete al control de la ley: aparece la política y el derecho. El tercer estadio, el más avanzado, se fundamenta en torno a la voluntad: el hombre ha alcanzado su plenitud en la espiritualidad, misma que se practica a través del amor, pues todas las normas sobre la vida dejan de tener sentido (Vasconcelos, 1925). "Lo propio" se convertirá en el punto de partida para entender algunos de los ejes modernizadores que permeaban América Latina a finales de la Revolución Industrial y principios de siglo pasado. Como menciona Ivonne Pini en sus *Aproximaciones a la idea de lo "propio"* (Pini, 1996), la búsqueda de lo propio se intensificó en sectores de la nueva intelectualidad que se estaba gestando en la modernidad, como una expresión de afirmación cultural (Pini, 1996). Así comienza un reconocimiento nacional dentro de cada territorio específico, que se enfrasca dentro de una identidad latina, como expresa Javier Ocampo en *Historia de la cultura Hispanoamericana*: "El encuentro con lo terrígena y nativista de las costumbres, tradiciones, creencias y modos de vida de los pueblos americanos, llevaron a cambiar el modelo euro centrista de la cultura, por la reflexión sobre lo americano" (Ocampo, 1987). Fueron los desarrollos en la literatura y la poesía, los que propiciaron un discurso de lo propiamente americano, buscando dentro de movimientos ideológicos, agentes que relataran los problemas de esta parte del mundo, con un clima y color

³² La raza cósmica" se refiere al mestizaje en Latinoamérica. Vasconcelos usó también la expresión "raza de bronce" en el mismo sentido (Vasconcelos, 1925).

propios, ante las nuevas vanguardias. Estos fenómenos se contrastan con otros sucesos ocurridos a mitad de siglo XX, como la revolución rusa de 1917, el periodo entreguerras, el apogeo del capitalismo, la supremacía de Europa como eje cultural y artístico, y la industrialización de los centros urbanos, provocando grandes desplazamientos humanos a las capitales industrializadas. Latinoamérica no era ajena a estos acontecimientos, que repercutían en todos los sectores dominados por las políticas económicas, suscitándose levantamientos sociales por todo el continente. Comenzando con las primeras manifestaciones sociales y huelgas ocurridas en la primera década del siglo XX, y los posteriores sucesos ocurridos durante los años 20, que desencadenarían la gran recesión económica de finales de esta década. La crisis económica sufrida por Estados Unidos durante 1929 y la Revolución Mexicana son los acontecimientos más significativos durante la primera mitad del siglo XX en el continente americano, sucesos que inciden de forma directa sobre las ideologías políticas de identidad nacional. Comenzando un cambio de paradigma de lo propiamente Latino encabezado por los Americanismos mexicanos, dando apertura a un nacionalismo que resignifica lo mexicano y lo latinoamericano, desde la óptica monumental del Muralismo, primera tendencia estética que brota en México y es adoptada por todo el territorio Americano en general (Acha, 1994). A fines del siglo XIX y principios del siglo XX, impulsada por la oligarquía progresista, la alfabetización y los intelectuales europeizados, se da una expansión del capitalismo, entre los años veinte y treinta del siglo pasado, y en el contexto del ascenso democratizador de sectores medios y liberales, el aporte de migrantes y la difusión masiva de la escuela, la prensa y la radio; desde los cuarenta, la industrialización, el crecimiento urbano, el mayor acceso a la educación media y superior, sin advertir que todas estas nuevas industrias culturales no podrían cumplir las operaciones de la modernidad. No se formaron mercados autónomos para cada campo artístico, ni consiguieron una profesionalización extensa de artistas y escritores, ni el desarrollo económico capaz de sustentar los esfuerzos de renovación experimental y democratización cultural (Canclini, 1990). Juan Acha comenta en su libro *Las culturas estéticas de América Latina*, que: "los nuevos saberes estéticos estaban obligados a denunciar las injusticias sociales y difundir los ideales socialistas, al mismo tiempo que exaltaban los valores del mundo precolombino y las manifestaciones populares" (Acha, 1994). Gracias al ministro de educación José Vasconcelos en México, se difundieron las ideas estéticas de la posrevolución, teniendo consecuencias en ámbitos culturales, derivando en pensamientos y expresiones de afirmación de lo propio en todas

las regiones donde estas ideologías nacionalistas fueron acogidas. La influencia de ideologías modernizadoras penetró más que las mismas técnicas artísticas propias del muralismo, pues dichas ideas estaban adscritas a corrientes políticas que se desarrollaban por aquella época gracias a la promoción de medios de información, desde el liberalismo del siglo pasado hasta el progresismo, construyeron un proyecto modernizador que terminaría con las formas de producción, las creencias y los bienes tradicionales. Lo culto tradicional no es borrado por la industrialización de los bienes simbólicos pero los mitos serían sustituidos por el conocimiento científico, las artesanías por la expansión de la industria, los libros por los medios audiovisuales de comunicación, existiendo una visión más compleja sobre las relaciones entre tradición y modernidad (Canclini, 1990). La diversidad del continente contribuyó a que se fomentara un nacionalismo identificado con las luchas sociales y la emancipación de fuerzas extranjeras que colonizaban el habla y las costumbres originarias de cada pueblo en particular. La diversidad del continente hizo posible que se formaran vanguardias americanas, fecundizando artísticamente todo el territorio en la primera mitad del siglo XX, con un incremento de ismos de predilección identitaria y manifestaciones artísticas de corte nacionalista, sobre todo en el arte monumental, como la escultura y el mural, surgiendo de estos fenómenos sociales, expresiones indigenistas que plantean cambiar las perspectivas euro-centristas de las ideas hacia la autenticidad americana, encontrando la imagen de su propia identidad en sus gentes y sus costumbres, tradiciones y paisajes naturales, como dice Javier Ocampo (Ocampo, 1987). El pensamiento se involucró de lleno en la vida diaria, dando lugar a revistas y boletines de prensa de la época posterior al segundo decenio del siglo. Las revistas y los impresos³³ se convirtieron en la principal herramienta de intelectuales para dar a conocer sus ideas, que compartían con todo el continente, o como lo explica el escritor, profesor, antropólogo y crítico cultural argentino Néstor García Canclini en su libro *Culturas Híbridas*:

La modernización disminuye el papel de lo culto y lo popular tradicionales en el conjunto del mercado simbólico, pero no los suprime. Reubica el arte y el folclor, el saber académico y la cultura industrializada, bajo condiciones relativamente

³³ A partir de los años 50, las empresas industriales también se destacaron por contar con revistas culturales de gran renombre, cuyo interés era divulgar las diferentes disciplinas artísticas tales como la música, la literatura y el folclor, entre ellas: *Fabricato al Día*; *Lanzadera de Coltejer* y *El Impresor* de la editorial Bedout (Mesa, 2010).

semejantes. El trabajo del artista y el del artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado. Cada vez pueden sustraerse menos a la información y la iconografía modernas, al desencantamiento de sus mundos auto centrados y al reencantamiento que propicia la espectacularización de los medios. Lo que se desvanece no son tanto los bienes antes conocidos como cultos o populares, sino la pretensión de unos y otros de conformar universos autosuficientes y de que las obras producidas en cada campo sean únicamente "expresión" de sus creadores (Canclini, 1990).

En 1930 se estabilizan las economías latinoamericanas, aportando a los países de este hemisferio un crecimiento poblacional y urbanístico, incorporándose a la modernidad desde una postura nacionalista, convirtiéndose este periodo, en el clásico de la historia del arte Moderno. El teórico y crítico de arte peruano-mexicano Juan Acha (1916 - 1995), considerado uno de los principales teóricos del arte latinoamericano de las últimas décadas del siglo XX, explica que la historiografía cultural propia de ese momento, se divide en cuatro periodos: el periodo clásico; el periodo de la historia social del arte desde 1930; el periodo de la cultura popular, descubierto en la época de 1960; y la nueva historia cultural en los años 1970 (Acha, 1994). Además, fue durante la tercera década del siglo XX cuando se comienzan los primeros estudios de la cultura en un contexto popular. La transnacionalización de la cultura efectuada por las tecnologías comunicacionales, su alcance y eficacia, se aprecian mejor como parte de la recomposición de las culturas urbanas, junto a las migraciones y el turismo de masas que ablandan las fronteras nacionales y redefinían los conceptos de nación, pueblo e identidad (Canclini, 1990). Fue ese el momento en el cual surgieron los movimientos obreros que demandaron hasta la década de los 40's por mejoras en las condiciones de trabajo y salarios, siendo este el contexto propicio para el florecimiento de los valores tradicionales del folclor local, logrando tener como foco de atención, las expresiones plásticas, los motivos aborígenes y las luchas sociales, como típicos retratos de un ambiente tropical, describiendo las costumbres y tradiciones inmersas en cosmovisiones ancestrales de las culturas nativas. En estos años se afianzó el espíritu nacional en muchos lugares como Europa, promoviendo partidos sociales de extrema derecha, como el Nacional Socialismo Alemán, y el Fascismo Italiano, ideologías que estaban en oposición al gobierno de

raigambre capitalista³⁴ de Estados Unidos de Norte América; tendencia económica que hacía a esta nación líder de la región. Las ciudades europeas y los Estados Unidos empiezan a progresar rápidamente, y en pocos años realizan las transformaciones urbanas que exigía la modernidad, en su reordenamiento urbano, encajado en dinámicas de vida y en su progreso. Este último factor es el que se impondrá para gestarse en el Art Nouveau, y en el funcionalismo del siglo XX (Restrepo, 1999), pues la crisis durante la Gran Depresión había producido tensiones geopolíticas internacionales, por la supuesta intromisión de los Bancos mundiales en los modelos económicos de ciertos países, que los llevarían a conflictos bélicos durante los años 40, motivados por ideas modernas de revolución y la emancipación respecto a las imposiciones culturales imperantes del siglo XIX. Significando el final de este siglo, y las primeras tres décadas del XX, el despertar de las clases oprimidas, controladas por estructuras burguesas que prevalecían y se instituían de manera incuestionable en el poder estatal.

La ideología colombiana en la modernidad

En Colombia, durante los cambios sociales de las primeras décadas de la modernidad, confluyen diversos factores políticos, intelectuales y económicos que ejercieron cierta influencia en la retórica colectiva nacional, reflejadas en la consolidación del Estado, organismo con la máxima autoridad de poder sobre el territorio, controlado por burocracias que se afianzan en Colombia gracias a partidos políticos en constante pugna por el mando (Ocampo, 1987). Estos enfrentamientos entre partidos políticos, liberales y conservadores, causaron gran conmoción, lo que originó una inclusión lenta en el sistema económico mundial, dando origen al Banco Nacional, a la vez que el Estado asumía una política económica para salvaguardar el fortalecimiento del capital, gracias al cultivo de café, sector agropecuario que será uno de los principales factores que dinamicen la economía colombiana durante este tiempo (Melo, 2016).

Para entender estos cambios, es preciso detenerse a observar las estructuras de las instituciones y esferas ideológicas que colonizaban el pensamiento, advirtiendo una administración del nuevo siglo por parte de sectores conservadores y la Iglesia, animada por un poderoso espíritu nacional. Estos factores convierten al partido conservador en la autoridad hegemónica que se encargará de

³⁴ El capitalismo está motivado preferentemente por el incremento del lucro; pero en un sentido más amplio se manifiesta en la promoción de los descubrimientos científicos y el desarrollo industrial (Canclini, 1990).

crear el proyecto de la modernidad en Colombia, con sus posturas políticas recalcitrantes, como el juicio que ejerció la Iglesia sobre la censura de obras de arte (emergentes de proyectos vanguardistas devenidos del muralismo Mexicano), y obras de corte indigenista; como es el caso del denominado movimiento *Bachué*, que fuera el apelativo con que se conocía a los artistas nacionales de principios de siglo XX. La injerencia de la Iglesia impide cualquier intento de secularización, su influencia continuaría con el tránsito hacia el capitalismo. Nos explica Jorge Orlando Melo, que la iglesia no solo compartía las tradiciones cristianas en la vida cotidiana, sino que venía siendo la columna vertebral de la compleja sociedad colombiana de principios de siglo, en donde la familia era el eje primordial de la nación, y la Academia se amparaba en la evangelización del catecismo, con escuelas de formación integral (Melo, 2016). Cuando en las sociedades modernas, algún poder extraño al campo de las artes tiene injerencia política, como la Iglesia o el gobierno, queriendo intervenir en la dinámica interna del trabajo artístico mediante la censura, los artistas suspenden sus enfrentamientos para aliarse en la defensa de la libertad expresiva, como refiere Néstor García Canclini (Canclini, 1990).

Entre tanto el partido conservador escogió un proyecto de modernización capitalista que pretendía conservar las estructuras de autoridad y de mentalidad tradicionales del país: el peso de la Iglesia, el dominio político de los terratenientes, la ausencia de movilización popular, el uso de la educación para consolidar la formación religiosa y para promover el aprendizaje de Técnicas laborales, y en general la búsqueda de instituciones que correspondieran a la "realidad" nacional trajeron consigo la lenta injerencia en el orden social. (Melo, 2016).

La Academia se presenta como la evolución de la estructura nacional según nos explica Álvaro Medina, renovando la educación y las expresiones artísticas y culturales, entrada la modernidad (Medina, 2014). Las tensiones entre liberales y conservadores ocasionan el reforzamiento de los elementos tradicionales (Melo, 2016); avivados por la Iglesia y las familias conservadoras. Dichas tensiones no sólo fragmentan el territorio nacional, llegando al punto de dividirse y derivar políticamente en guerras civiles como la Guerra de los Mil Días en Colombia [1899 - 1902] (Pécaut, 1987), eventos e hitos históricos que se van sumando a la separación y pérdida de Panamá (1903), y la tensión política vivida por el estallido de las dos guerras mundiales y el período entreguerras (entre 1914 y 1945). Los nuevos aires de modernidad de la primera década

del siglo, marcan un cambio debido al Centenario de la Independencia, celebración que da apertura a un circuito intelectual en todo el continente que comenzaba a deliberar sobre su entorno, en busca de un sentido de lo propio y de la identidad latinoamericana.

Estas búsquedas por lo novedoso convergen en la década de 1920 con la tendencia de un nuevo clima político y cultural, que emergió de diferentes planteamientos, desvelando la realidad de aquella época, que se fortaleció por las primeras impresiones de revistas que debatieron sobre el devenir de la época, misma que supuso un periodo en el cual, ciudades como Medellín y Bogotá tuvieron un notorio crecimiento demográfico y urbano, fruto de la generación de industrias y la comercialización de productos como el café y la denominada "Danza de los millones", producto de la indemnización de Estados Unidos por la Pérdida de Panamá, lo que genera una taza alta de especulación sobre los créditos internacionales, motivados por la modernización de infraestructura industrial de muchas regiones.

El expresidente colombiano Alfonso López Pumarejo, propone una ideología de cambio ante un país atrasado y dependiente (Ardila, 2018), planteando reformas constitucionales durante 1930, para modernizar la estructura gubernamental, periodo donde la educación toma un papel fundamental para todos los sectores productivos, y facilita espacios culturales que promueven las obras de arte locales. Estos cambios paradigmáticos eran novedosos y la posición dogmática preponderante tuvo una postura vigilante, que tendría oposiciones sociales entre las tradiciones decimonónicas, contra las novedosas vanguardias que fueron emergiendo de esta época.

En América Latina, y en alguna medida en Colombia, durante la primera mitad del siglo XX, se asociaban las Vanguardias artísticas a lo novedoso; encontrando, en algunos casos, la fuente de sus temas en el pasado primitivo (cubismo, fauvismo, expresionismo, surrealismo, algo de la abstracción lírica, etc. Artistas como Paul Gauguin, Pablo Picasso, Emil Nolde, Georges Rouault, Paul Klee, Henri Matisse, Max Ernst, entre otros), pero en Latinoamérica su influjo se dio con una fuerte conciencia nacionalista, tal vez un tanto imitativa de lo que ocurría durante esa época en México y Europa. Estos vientos de modernización tienen su reflejo también a nivel cultural, pues ya un puñado de personas opta por viajar a Europa para ilustrarse en el campo del arte, específicamente en la pintura y escultura. Es el caso de Francisco A. Cano, pintor, escultor; Bernardo Vieco, escultor y primer fundidor nacional y Marco Tobón Mejía, primer escultor

público. Estos artistas se constituyeron en la primera generación de escultores que cubrían la demanda de una sociedad que empezaba a tener conciencia del espacio público y el ornato (Restrepo, 1999). Combinando lo tradicional y lo moderno, lo propio y lo importado, el arte popular con las manifestaciones culturales que se inscriben en lo que se denomina lo 'nuevo', les permitía armar utopías, asumir actitudes mesiánicas respecto del arte como posible motor transformador de la sociedad, y ubicarse en un contexto de discusión ambiguo, con algunas similitudes a los movimientos artísticos y literarios de la época, pero distinto a las vanguardias europeas. (Pini, 1997). Ivonne Pini propone que la idea de vanguardia latinoamericana no fue mimética y tampoco única, esto lo afirma porque al estudiar las vanguardias literarias, que están en la misma sintonía de las creaciones artísticas, se puede observar una “convergencia con los estudios antropológicos e históricos sobre las diversas formaciones étnicas y sociales latinoamericanas” (Bosi, 2002). Estas premisas culturales eran disímiles en el continente, pues confrontaban las sociedades avanzadas contra las culturas no civilizadas, discriminando estas últimas negativamente por sus acervos culturales ancestrales.

Las vanguardias e ismos en América Latina no tendieron a desorganizar o destruir los centros culturales como expone Pini, como ejemplo podemos observar las primeras manifestaciones artísticas, el Surrealismo o el Futurismo en Europa³⁵. La vanguardia latinoamericana no cumplió las expectativas y los estándares europeos, pero incursionó en experimentar a partir de las posturas de un espíritu descentralizado de extranjerismos, con excepción de las ideologías muralistas que se valían de lo tradicional (Gutiérrez & Arango, 2002). En el caso colombiano, emergió un movimiento llamado por la historiografía del arte como "Los Bachué", quienes describían las problemáticas nacionales bajo una óptica etnocentrista de las cosmovisiones andinas, cargadas de exóticos paisajes costumbristas, heredados de las tendencias románticas del siglo pasado. Trabajos como los del Maestro Pedro Nel Gómez reivindican estas premisas de lo autóctono y lo propio y los conceptos de mestizaje vinculados al nacionalismo, jugando un papel novedoso para la construcción de la modernidad en las artes plásticas colombianas. El concepto

³⁵ El surrealismo se manifiesta en la pintura y en la literatura, inspirado en los sueños y las teorías del inconsciente ofrecidas por el psicoanálisis freudiano, expresado en las realidades subconscientes de los complejos humanos (y en el automatismo psíquico puro). El futurismo es el dinamismo en oposición a la estática, representando los ritmos prismáticos y el sonido por ondas. Sus principales exponentes son el poeta italiano Marinetti, autor del manifiesto Futurista; Carra, Boccioni, Russolo, Balla y Severino (Manuel, 2017).

de “Nacionalismo” obedece al reconocimiento de los procesos que posibilitaron la noción de la primera modernidad en el arte colombiano, sometida a cambios sociales y políticos en la palestra internacional, que expresaba disidencia con los extranjerismos (Hobsbawm, 2000). Para el Historiador Eric Hobsbawm el concepto de nacionalismo es una línea política que compromete los límites de una nación y se manifiesta en varios planteamientos que tocan las costumbres y los modos de vida, propuesta por el historiador británico de la siguiente manera:

El nacionalismo es un programa político bastante reciente en términos históricos, que sostiene que grupos definidos como "naciones" tienen el derecho a formar estados territoriales del tipo del que se volvió estándar desde la Revolución Francesa. Sin este programa, realizado o no, "nacionalismo" es un término sin significado. En la práctica el programa implica usualmente ejercer control, hasta donde sea posible, sobre una franja continua de territorio con límites claramente definidos, habitados por una población homogénea que se conforma de ciudadanos (Hobsbawm, 2000).

El nacionalismo ofrecía una ruta política que obedecía a las necesidades y coyunturas internacionales, ayudando a configurar las personalidades propias de las naciones, por ende el concepto de etnicidad de Hobsbawm es vital para la comprensión de procesos sociales, políticos e históricos, donde el autor afirma que "el nacionalismo anhela una identificación con la etnicidad, porque esta provee el "pedigree" histórico que la nación carece (Hobsbawm, 2000). Estas ideas de nacionalismos étnicos y lingüísticos, las podemos ver caracterizadas en las naciones que se enfrentaban en conflictos bélicos globales a mitad del siglo XX, y sus formas de ejercer dominio o evitar la injerencia de otras naciones imperialistas. El indigenismo es un caso excepcional de este fenómeno social, producto del mestizaje, y el florecimiento de las literaturas nacionales, que como indica Lylia Gallo, obedeció a la necesidad de reclamar una identidad propia (Gallo, 1997), que en el caso de América Latina se le añaden problemas políticos, propuestas de reivindicación racial, sumergidas por completo en las raíces del pasado indígena, español y africano. Se puede afirmar, según declaran Alba Cecilia Gutiérrez Gómez y Sofía Stella Arango Restrepo en “Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia”, que no existió en Antioquia un verdadero grupo de artistas "revolucionarios", que asumiera la "representación de lo grandioso en el sentido heroico de nuestra época", que defendiera con vigor

"el florecimiento" de una "revolución en el arte" que luchara por la "instauración del fresco en el país como pintura para el pueblo" a la manera como se había hecho en México (Gutiérrez & Arango, 2002). Abordar el asunto del nacionalismo es indispensable para comprender el arte moderno en Colombia en su primera etapa, pues ayuda a construir las bases del pensamiento afincado en lo tradicional y lo nuevo, también extiende la forma de reconocimiento en el contexto extranjero, como parte de una colectividad adscrita a un territorio, arraigada en unas costumbres y expresiones particulares diferenciadas de las del resto del mundo. El concepto de nacionalismo permite además comprender cuáles eran las dinámicas sociales que por ese tiempo impactaron en las obras de los artistas, en las formas, ideologías, y contenidos de sus propuestas. Estudiando el desarrollo de la modernidad por medio de vanguardias locales, se aporta al acercamiento de fenómenos dentro de un contexto histórico particular, que permite conocer y analizar los procesos y las dinámicas sociales colombianas de comienzos del siglo XX.

El contexto artístico de la modernidad en Antioquia

La práctica de las artes plásticas en Antioquia a principios del siglo XX, tiene como tema central las obras de orden patriarcal, puristas y neo-costumbristas, heredadas de la tendencia neoclásica oriunda de Europa a finales de la Revolución Industrial, estas tendencias tienen su máxima expresión en 1920, gracias al Círculo de Bellas Artes, entidad privada dirigida al fomento de la plástica (Medina, 2014). Los artistas antioqueños de los años treinta y cuarenta se habían comprometido apasionadamente con el arte americanista y nacionalista, de carácter social; en esa medida el choque cultural que implica la llegada a Colombia de la vanguardia internacional se sentirá con más fuerza en este departamento, y provocará desconcierto, conflictos y resentimientos frente al derrumbamiento de valores culturales que se creían sólidos e irremplazables según lo indica Alba Cecilia Gutiérrez Gómez y Sofía Stella Arango Restrepo en "Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia.", (Gutiérrez & Arango, 2002). La evolución de la villa a la ciudad de Medellín nos la explica Santiago Restrepo Vélez:

A Principio del siglo pasado Medellín empieza a dar los primeros pasos urbanísticos para convertirse en ciudad, precisamente hacia los años de 1890 y 1920. Medellín deja de ser Villa y pasa a ser ciudad, inicialmente fue la voluntad privada la que

detonó y realizó los trabajos urbanísticos de acueducto, alcantarillado, luz, transporte, teléfono. Para tal fin rápidamente la ciudad implementaba dichas estructuras que posibilitaran un desarrollo dentro de nuestro ámbito mucho más dinámico que otras ciudades diferentes a Bogotá (Restrepo, 1999).

El surgimiento y desarrollo del círculo de Bellas Artes en el entorno cultural de las ciudades, juega un papel importante en la escena artística de la época, pues las propuestas de corte académico hacían que los artistas conservaran una factura impecable en sus trabajos, fomentando la mercantilización de sus obras, consecuencia de la mejora del sector comercial gracias a la comercialización nacional del café. Esta bonanza y florecimiento económico captó la atención de un público internacional, interesado en la cultura latina (Medina, 2014). En 1922 se dio una de las exposiciones clave para la consolidación de la primera modernidad en la plástica nacional. Se da apertura a la exposición de Arte Francés el 13 de agosto de ese año, promovida por la crítica conservadora, ocasionando no más que pequeños reproches de la adormecida aristocracia Bogotana de la época, la cual no pudo comprender buena parte de lo que se exhibía en la muestra. La exposición produjo, según cuenta Álvaro Medina, un enfrentamiento de los que pensaban en pro o en contra del cubismo y el futurismo, dado que las teorías del impresionismo habían sido finalmente asimiladas con el nombre de "la moderna escuela francesa" (Medina, 2014). Santiago Londoño menciona que la exposición de 1922 se convirtió abiertamente en un enfrentamiento público entre la tradición y la modernidad de las vanguardias francesas, motivado por el temor que se le tenía a las implicaciones que estas nuevas ideas pudieran tener en el país (Londoño, 2005).

Las oposiciones a la exposición francesa no tuvieron mayor repercusión en Medellín³⁶, de la que tuvieron en Bogotá, "no se generó un movimiento inmediato que propiciara alguna sacudida" (Gutiérrez & Arango, 2002), lo seguro es que la exposición de arte francés resultó ser un choque contra los provincialismos artísticos. La modernidad en la plástica colombiana se desarrolla durante las primeras cuatro décadas del siglo pasado con una tendencia hacia un discurso

³⁶ Los artistas antioqueños de los años treinta y cuarenta se habrían comprometido apasionadamente con el arte americanista y nacionalista, de carácter social; en esa medida el choque cultural que implica la llegada a Colombia de la vanguardia internacional se sentirá con más fuerza en este departamento, y provocará desconcierto, conflictos y resentimientos (Gutiérrez & Arango, 2002).

nacionalista, cargado de componentes étno-raciales, reivindicados por lo propio, no sólo en el ámbito cultural, llegando también a contagiarse con su espíritu nacional, a la economía en vía de desarrollo, gracias a la modernización de las ciudades. Estos fenómenos sociales obedecieron a un movimiento histórico vivido en Latinoamérica, que como refiere Ivonne Pini, suscitó una tendencia a comprender lo particular de cada nación, con todos aquellos factores étnicos que develaban una fisionomía propia; de ahí que, como expresa Pini, el mundo indígena y mestizo fuera estudiado en México y el área andina, mientras que en la parte austral del continente, con poco interés por lo indigenista y africano, el tema del criollismo tomó especial significado (Pini, 2012).

El auge del nacionalismo en las artes plásticas de la tercera década del siglo XX deja entrever la necesidad de encontrar lo propiamente colombiano. Las vanguardias que entraron en la escena intelectual con obras literarias y artísticas, gozaron del impulso económico que significó la modernización industrial de los sectores productivos, evidencia de estos fenómenos sociales en el ámbito internacional es el pabellón colombiano en Sevilla³⁷, inaugurado el 15 de marzo de 1929, evento en el cual se reunieron todos los países hispanoamericanos y como invitados estuvieron presentes Estados Unidos y Portugal. Colombia estuvo representada por Rómulo Rozo, quien enriqueció con sus esculturas y relieves el pabellón estilo colonial, que exhibía además de las obras, los productos y adelantos que se venían dando en el país. La exhibición del pabellón de Sevilla fue un espacio en donde cada país pudo exponer los diferentes elementos representativos, como también los motivos que configuraban la semblanza nacional; no obstante, en cuanto al pabellón de Colombia, fue una decisión desacertada encomendar el diseño a un arquitecto español, quien planeó una especie de capilla con dos torres con un aspecto parroquial para albergar una colección con una carga ideológica nacionalista de un país de raigambre indígena (Padilla, *La llamada de la tierra*, 2008). No hubo un trabajo mancomunado entre arquitecto y artista, porque cuando Rómulo Rozo llegó a Sevilla después de ser contratado por el Estado Colombiano en 1928, la estructura ya se encontraba levantada. En palabras de Álvaro Medina, a Rozo atrevidamente le tocó americanizar el desnudo pabellón, confirmando lo que los

³⁷ El pabellón de Sevilla: obra comisionada a Rozo en 1928 para la celebración de la Exposición Internacional de Sevilla en 1929. Constituye un ejemplo único de arte monumental indigenista, que demuestra el sincretismo cultural (hispanico e indígena) revolucionario en su época, por medio de la creación de un monumento que representa una iglesia católica con decoraciones y esculturas referentes al mundo prehispánico (Pineda, 2013).

artistas colombianos venían trabajando, cuando esculpe Bachué, *diosa generatriz de los indios chibchas*, escultura ubicada en el centro del pabellón, empotrada en una fuente de agua, planteando un arte que según cuenta Álvaro Medina, logró reorientar las artes plásticas colombianas (Medina, 1995). La Bachué de Rozo abre "un ciclo marcado por el tema de la mitología chibcha y por la referencia a culturas precolombinas para resolver formalmente las obras" (Padilla, La llamada de la tierra:, 2008). Comienza así a desarrollarse una plástica nueva, "llena de jóvenes artistas empapados y enterados del trabajo de Rozo, que consideran con buen juicio, que lo nuevo no estaba en el exterior, si no el interior (Medina, 1995).

Aunque Rozo no volvió a Colombia, su obra en 1930 sirvió de inspiración a escritores e intelectuales, que publican un manifiesto en las páginas del periódico El Tiempo³⁸. Aunque no se hace mención del artista, la labor de Rozo "estuvo siempre presente, inspirando a los teóricos con su estética" (Medina, 1995). La obra de Rómulo Rozo marcará la trayectoria conceptual del arte en Colombia durante los próximos años, donde otros artistas rescatarán en sus trabajos elementos como la cosmogonía indígena, las costumbres y las leyendas míticas, tales como la diosa Bachué, que reivindicaría lo nativo y la búsqueda incansable por lo americano. América Latina vivía las consecuencias del proyecto comandado por el ministro de educación mexicano, José Vasconcelos, quien instaba a aceptar "el método hispánico que ha creado nuestras nacionalidades y es la razón de nuestra existencia como una raza y parte de la familia humana" (Vasconcelos, 1925). Las ideas de José Carlos Mariátegui también sirvieron de aglutinante para configurar lo indígena como solución al problema de la tierra y en la consolidación de un imaginario nacional (Mariátegui, 1976). Los Bachué, como se conoce posteriormente en la tradición historiográfica colombiana a los artistas de la primera modernidad, fueron un movimiento que logró darle un respiro al escenario cultural, político y artístico del país. Como explica Álvaro Medina, el trabajo de ellos insistió en el pasado pero sin nostalgias señoriales (Medina, 2014). Fueron un movimiento que pese a su corta duración logró poner en primera plana el tema de lo nacional en

³⁸ "Monografía del Bachué: advocación lírica a Nuestra Señora la diosa Bachué." El Tiempo: Lecturas Dominicales (Bogotá, Colombia), junio 15 de 1930, recuperado el 31 de octubre del 2018 de (Monografía del Bachué : advocación lírica a Nuestra Señora la diosa Bachué).

el arte social³⁹, intentando establecer la diferencia de lo que no era colombiano con una naturaleza del "espíritu colombiano"⁴⁰, que se basó en establecer una educación que consolidara un nacionalismo capaz de sobrellevar el proyecto nacional de modernizar a Colombia. Entre los años 1925 y 1930 se construye en Medellín el Palacio de Bellas Artes. Para ese entonces Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez viajan a Francia y a Italia respectivamente, estos dos pintores traerán corrientes diversas, una de corte cezariano y otra de corte renacentista, ambos crearán Escuelas de Formación⁴¹, cuyas corrientes jalonarán el arte a nivel local y se posicionarán finalizando la mitad del siglo XX. La pintura de la escuela de Eladio Vélez, por su influencia cezariano, toma como tema central la ciudad. Francisco Gil Tovar habla de las tendencias que determinan el arte contemporáneo internacional en Colombia en su texto sobre Arte Colombiano que: “comenzaron a introducirse en Colombia después de los años 40, en tanto continuaba cultivándose el academicismo naturalista del siglo anterior, perfectamente aceptado, por el gusto de la alta burguesía amante del retrato al natural con empaque y del paisaje verista y bien pintado” (Tovar, 1976) En 1954, llega a Bogotá procedente de Europa, la crítica de arte argentina Marta Traba, e inicia sus actividades profesionales en Colombia como profesora de historia del arte y conferencista en la recién inaugurada Televisora Nacional. En 1956 comienza a escribir artículos de crítica de arte, promoviendo el pensamiento estético de las vanguardias, convirtiéndose en pocos años en autoridad de crítica en las artes plásticas del país⁴². Marta Traba se enfrenta con la decisión a todo lo que ella considera los "mitos" del arte latinoamericano y colombiano, como lo indican Alba Cecilia Gutiérrez Gómez y Sofía Stella Arango Restrepo en su texto “Estética de la

³⁹ El *arte social* es siempre un arte realista; necesita de figuración para poder transmitir su mensaje; debe darle una imagen reconocible a los valores de la comunidad, a los problemas, a los sueños colectivos; debe enseñar y denunciar, mostrar la historia, la geografía, la raza (Gutiérrez & Arango, 2002).

⁴⁰ De los colombianos nacionalistas, merece destacarse la enorme producción de frescos, óleos, acuarelas y esculturas de Pedro Nel Gómez, en la que abundan temas como las mitologías populares, las mineras o barequeras, las maternidades y la violencia; los óleos y las acuarelas de Débora Arango -plenamente reivindicada después de su retrospectiva de 1984- en los que aborda algunos temas sociales y políticos que nadie en el país había presentado con tanta crudeza: figuras y escenas prostibularias, maternidades grotescas, monjas caricaturescas y retratos muy distorsionados de políticos conocidos; las tallas en madera de Ramón Barba con personajes del pueblo y los bronceos y las tallas en piedra de Rómulo Rozo en los que se exalta la raza indígena (Rubiano, 1995).

⁴¹ Cada uno de los dos artistas generará en torno a sus ideas estéticas un movimiento de adhesión incondicional; entre ambos grupos se darán arduas polémicas que a veces serán recogidas por medios de comunicación. Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez mantendrán sus divergencias estéticas por el resto de sus vidas con convicciones y con pasión, sacrificando no solamente su antigua amistad, sino también su tranquilidad personal (Gutiérrez & Arango).

⁴² A partir de la década del 50 y sobre todo de la de los 60, la incorporación de los artistas nacionales a las corrientes diversas de lo que se ha dado en llamar "escuela internacional", a menudo tan academizada como la de las décadas finales del siglo XIX aunque más varia, era ya un hecho, al que se asiste aún (Tovar, 1976).

modernidad y artes plásticas en Antioquia”. Exponiendo sobre ella: “Una de sus primeras y más conocidas batallas se libra contra el muralismo mexicano, y muy especialmente contra los "pintores soldados”: Rivera, Orozco y Siqueiros (Gutiérrez & Arango, 2002). Al cuestionar a los principales iconos de la pintura muralista mexicana de la primera mitad del siglo XX, Marta Traba pretende y logra derribar todas las estéticas del "arte de contenido social", que según ella ha desviado a los latinoamericanos del quehacer verdaderamente artístico, enredándolos en asuntos de carácter ideológico y político, que, según Alba Cecilia Gutiérrez Gómez y Sofía Stella Arango Restrepo, en relación con las ideas de Marta Traba⁴³:

“Sus ataques van dirigidos además a los continuadores de estas tendencias en Sudamérica como lo fueron Pedro Nel Gómez, Carlos Correa y todos los representantes y simpatizantes del arte social en Antioquia y en Colombia” (Gutiérrez & Arango, 2002). Después de los pioneros⁴⁴ aparece una figura solitaria, José Horacio Betancur, que se forma con el profesor Gustavo López y Carlos Gómez Castro, también tomó algo de la corriente de Pedro Nel Gómez y otro tanto de los muralistas mexicanos. Temáticamente sus obras se caracterizan por incursionar en el campo de la mitología local y un barroquismo desencarnado que terminaría inclinándose por la tendencia Bachué que en ese entonces era un movimiento nacional. “Muere tempranamente cuando en un juego de osadía se dispara un tiro en la sien” (Restrepo, 1999). En efecto, la simple revisión de los artistas más significativos de los cincuenta impide cualquier clasificación homogénea⁴⁵. Algunos pintores llegan a la abstracción, pero otros siguen siendo figurativos. A

⁴³ Según explica Marta Traba, El arte americanista y nacionalista, que ha predominado en Latinoamérica desde los años treinta, es un arte retrógrado y caduco, un arte xenófobo que no ha contribuido en nada a la elaboración de nuevos esquemas (Gutiérrez & Arango, 2002).

⁴⁴ La administración López Pumarejo (1934-1938) coincidió con el momento más importante de estos artistas interesados en el nacionalismo y con grandes inquietudes sociales. En 1934 exponen en Bogotá Ignacio Gómez Jaramillo y Pedro Nel Gómez. Formalmente, en la pintura inicial del primero hay atisbos de las obras de Cézanne y Gauguin y en la del segundo dejan de reconocerse elongamientos a lo Modigliani, síntesis a lo Morandi y francas deformaciones expresionistas. Otros artistas de esta generación fueron los pintores Luis Alberto Acuña, Débora Arango, Carlos Correa, Alirio Jaramillo, Gonzalo Ariza y Sergio Trujillo Magnenat y los escultores Ramón Barba, José Domingo Rodríguez y Rómulo Roza, entre otros. Con mayores o menores méritos y con osadías antiacadémicas más o menos logradas, estos artistas fueron indiscutiblemente los primeros modernistas del país -con Andrés de Santamaría como antecedente más temprano y los continuadores de la avanzada modernista en América Latina. Como afirma Damián Bayón: "puede decirse que a partir de los años 20 aparece en los centros más evolucionados de Latinoamérica una toma de conciencia de todos los problemas principales no sólo estéticos sino sobre todo políticos, económicos, sociales, ideológicos (Rubiano, 1995).

⁴⁵ Si la aproximación definitiva al arte del siglo XX se logra con la generación nacionalista, nacida a fines del siglo XIX y en los primeros años de esta centuria, los artistas nacidos en torno a 1920, no sólo continúan ese derrotero de

raíz de comprender el sentido de lo propio en las dinámicas artísticas a mitad del siglo pasado, en particular la producción escultórica, es preciso analizar la obra del artista José Horacio Betancur, quien, con sus cinceles, retrató la fisionomía de los mitos del país, impulsando la modernización del arte, de carácter espiritual, del pasado mítico. Por eso es necesario mirar a grandes rasgos, la obra artística de este escultor para comprender a fondo el entramado de la plástica nacional en Colombia a mitad del siglo XX.

Historia de José Horacio Betancur Betancur

Entrevista a Miguel Ángel Betancur por Julián Camilo Arroyave y Sara Sierra Gil⁴⁶.

En 1947 José Horacio Betancur se presentó al público con su primera exposición en el museo Francisco Antonio Zea, exhibiendo alrededor de 36 obras en madera y piedra talco, roca que se conoce como talco, pero que se llama esteatita⁴⁷, que encontraba de sus excursiones por el norte del departamento de Antioquia, en Yarumal, Cedeño y Campamento; donde logró conseguir piedras de distintos colores⁴⁸.

La madera la trabajó desde su niñez, gracias a su padre, quien lo llevaba a talleres de ebanistería; estudió hasta quinto de primaria, en la escuela del Hermano Timoteo, detrás del colegio San

estar al tanto del arte moderno -ahora con menos años de distancia y por primera vez con un cierto interés vanguardista- sino que algunos alcanzan a tener figuración internacional. Lo más característico del arte colombiano de los años cincuenta se encuentra, por una parte, en la aparición de una pintura cargada de imaginación creadora, que transforma la representación de la realidad de manera considerable hasta producir alusiones espaciales de gran belleza, como en los mejores óleos de Alejandro Obregón, o unas "razas" peculiares, como en las finas acuarelas y excelentes óleos de negras de Guillermo Wiedemann, en los abundantes trabajos en varios procedimientos de mulatos y mestizos de Enrique Grau y en los dibujos, pinturas y esculturas de blancos contrahechos y monumentalizados de Fernando Botero. Mas, por otra parte, el arte colombiano de esa época se caracteriza por la presencia - tardía, como en casi toda América Latina-, aproximadamente desde 1949, del arte abstracto, tanto en pintura como en escultura y en sus dos vertientes más reconocibles, la geométrica y la expresionista. Como escribiera Álvaro Medina: "Hacia 1945, cuando se perfiló como un hecho la generación de Edgar Negret y Alejandro Obregón, la plástica nacional perdió su particularidad de expresarse en tendencias homogéneas, es decir, de generaciones que tendían a coincidir en puntos conceptuales básicos, para tomarse una plástica pluralista. El país se había vuelto complejo y junto a la riqueza que acrecentaba la pobreza existía un capitalismo de tendencia monopolista al lado de formas de producción semif feudales en el campo. El enfrentamiento sería múltiple desde entonces: la burguesía nacionalista divergía de la burguesía proimperialista, mientras los pequeños y medianos industriales tenían que habérselas con los monopolios. Los intereses de los diferentes grupos eran conflictivos y sus contradicciones se agudizaron, algo que ya se había manifestado durante los debates alrededor de la ley que modificaba la tenencia de la tierra que presentara López Pumarejo en el Congreso de 1937 (Rubiano, 1995).

⁴⁶ Se avisa al lector que la entrevista completa como insumo está en el anexo 2, al final de la monografía.

⁴⁷ Variedad de talco compacto, granular, blando, suave y de color grisáceo o verdoso.

⁴⁸ La piedra talco tiene tonalidades que van desde el blanco hasta el negro, con todas las combinaciones, siendo más resistente la piedra verde.

José. Betancur, al cumplir los 16 años, realizaba diferentes actividades con su progenitor el señor Rafael Betancur; quien fue muy amigo de los dueños de la Editorial Bedout, con quienes salían continuamente a cazar, y le encontró trabajo a José Horacio en dicha editorial como trabajador de oficios varios, electricista y empleado de mostrador. A la edad de 21 años, con un pedazo de madera de naranjo y una navaja, talla un Cristo caído similar al de la Iglesia de la Candelaria en Medellín. Los compañeros de la Editorial Bedout, cuando vieron lo que había tallado en el naranjo le dijeron, “por qué no entras a estudiar a Bellas Artes”; José hizo algunas gestiones y se consiguió la beca en el año 40 y comenzó a estudiar escultura en el Instituto de Bellas Artes⁴⁹, en Medellín. Sus profesores de escultura fueron: Gustavo López y Carlos Gómez Castro, y de dibujo Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez.

Posteriormente instala su taller de ebanistería con su compañero Alberto Fernández de la Editorial Bedout, al lado de la Iglesia del barrio Buenos Aires en Medellín, lo llamaron el Taller Luis 15 “Lo que el arte logra en madera”, y empezó a hacer muebles con todo el conocimiento que adquiría en el estudio de Bellas Artes, que durante las noches llevaba a la práctica en los muebles. La sala y la biblioteca de su casa eran tallados, las tapas de los muebles guardaban sus instrumentos de cacería, ahí empezó su trabajo artístico, ubicados en Buenos Aires empezaron también los primeros problemas con la Curia, dado que José Horacio era espontáneo y de temperamento fuerte. El escultor era jovial y muy alegre, pero de charlatanerías pesadas, debido a esto empezó a tener problemas con su vecino, el párroco de la Iglesia de Nuestra Señora del Sagrado Corazón en el barrio Buenos Aires. El sacerdote comenzó a protestar y reñir, entonces José Horacio tuvo que lidiar con la inconformidad del padre, quien alegaba que, desde su puerta y ventanas, se veía a las mujeres desnudas (modelos); el padre se concentraba en su hora santa y el constante ruido del trabajo en el taller lo fastidiaba, sumado a esto, José Horacio, para molestarle y provocarle, le disparaba a unas latas detrás de la sacristía, por ende vivían en frecuentes confrontaciones. Los primeros años los dedicó a la madera, hasta el año 1948 cuando llegó a Bogotá, en la Novena Conferencia Panamericana, llevando sus relieves, *Montañas de Antioquia*, también conocido como *La familia antioqueña*, y *La lucha minera*, también conocido

⁴⁹ El Instituto de Bellas Artes se funda el 1º de febrero de 1911, con la colaboración de la Sociedad de Mejoras Públicas, por parte de los maestros fundadores Jesús Arriola y Francisco A. Cano, quienes ofrecieron clases de manera gratuita, y del Gobernador del Departamento que en ese entonces cedió los instrumentos y los enseres pertenecientes a la Escuela de Santa Cecilia (Mesa, 2010).

como *Minería antigua y minería moderna*. Pero lamentablemente el 9 de abril de 1948, les prendieron fuego a estas obras por motivo del Bogotazo⁵⁰, suceso ocurrido por el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, candidato a la presidencia del partido liberal para entonces; a la fecha se conservan sólo fotografías de esas obras. A partir del 49 empezó a trabajar el retrato de Gaitán; y dio inicio a su trabajo en granito esmerilado; en el año 1947 exponía en las vitrinas de Medellín, como la Sastrería Emperatriz⁵¹, donde exhibió su escultura *Deseo y plenitud*, y las damas de la Acción Católica le escribieron y enviaron una carta al dueño de dicha sastrería, pidiéndole el favor de retirar de la vitrina estas esculturas que pecaban contra la moral y atentaban contra el pudor de las mujeres, damas y niños. Todo eso hizo que José Horacio fuera criticado enormemente.



*Ilustración 11. Traslado de la Madremonte. 1953.
(Betancur, Biografía Escultor José Horacio
Betancur Betancur, 2011)*

⁵⁰ Se conoce como Bogotazo al magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948 en el centro de Bogotá (Colombia) Los hechos tuvieron lugar en el centro de la capital, en la puerta de salida del despacho del caudillo liberal, cuando Juan Roa Sierra, disparó sobre el político. Tres balas impactaron en el cuerpo del abogado penalista y dirigente liberal causándole la muerte. Estos hechos llevaron a la revuelta nacional en contra del gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez, Además de los saqueos, hubo incendios provocados por los manifestantes; incendiaron los tranvías, iglesias, edificaciones importantes y los mismos locales saqueados (Manetto, 2018).

⁵¹ Don Estanislao Sanín no cedió a la presión de la pacata sociedad que quería prohibir la exhibición de dos tallas en madera y las mostró en las vitrinas de su sastrería. Plenitud y Deseo, cuerpos desnudos y una de ellas con su cuerpo cruzado en hermosa serenidad por la bíblica serpiente del anhelo. De todas maneras, la amplia defensa del periodista que firmaba como Bélico (el expresidente Belisario Betancur Cuartas) en 1947, contrastaba con el hecho de ser exhibidas dos mujeres desnudas en una sastrería. Como también salieron en su defensa León Castro, Manuel Mejía Vallejo y Ricardo Liana (Vallejo, 2014).

Ilustración 12 Esculturas Deseo y plenitud, Sacertera Emperatriz. (Betancur, Biografía Escultor José Horacio Betancur Betancur, 2011)

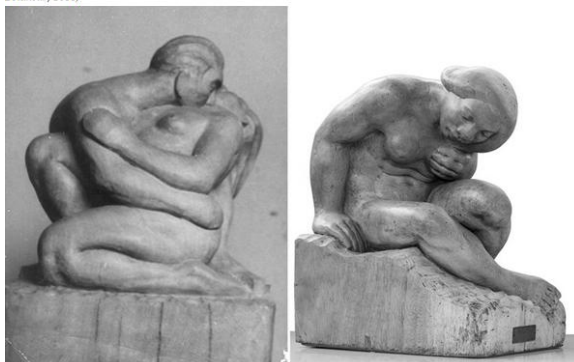


Ilustración 13 Felino tallado en piedra talco.



Ilustración 15 Madremonte. 1951. Talla en piedra talco.



Ilustración 14 Fauna de Colombia.



Ilustración 16 Laguna. Talla en piedra talco.



El escultor empezó a exponer desde 1944 en diferentes galerías, en el año 47 en el Museo de Antioquia, y en el 51 otra vez allí, incursionando con la piedra talco o esteatita, produciendo obras notables como la fauna y la flora colombiana, donde están los mitos del río, la laguna, el viento, y por supuesto la maqueta de la Madremonte que la hizo más o menos en el año 1951; y paralelo a eso, en el año 48 estuvo como docente en Bellas Artes, a los años se confinó en su taller, y con el maestro Rafael Sáenz recién llegado de Estados Unidos, empezaron los dos juntos un semillero de artes plásticas tanto de dibujo y pintura, como de escultura, porque para la época, entre el 45 y el 50 la Escuela de Bellas Artes había cerrado, a lo que José Horacio, gracias a la iniciativa de Rafael Sáenz y junto a él, hizo varias manifestaciones, recorriendo toda la Avenida La Playa hasta llegar a la Plazuela Nutibara que antiguamente se llamaba la Plaza de las Américas, en el centro de Medellín, trabajando con todos los estudiantes en la calle, y los transeúntes, a verlos trabajar, los distinguían y empezaron así a formarse semilleros de arte como uno que funcionó en la Biblioteca Santander, lo que ahora se conoce como la Biblioteca Pública

Piloto. José Horacio formó un pequeño semillero de artistas, pero como no tenían sitio para trabajar invadían el lugar del cual los echaron, argumentando que “cómo era posible que, en unos locales oficiales, estuviera este señor haciendo figuras desnudas, hay que sacarlo de aquí” (decían algunas personas), entonces finalmente corrieron a José Horacio del lugar. Rafael Sáenz logró que le prestaran unos locales en Bellas Artes, y volvió otra vez al Instituto a trabajar en la Escuela de Artes Plásticas. El 19 de marzo de 1953 se fundó, gracias al municipio de Medellín, la Casa de la Cultura, convocando a José Horacio como profesor fundador de la misma⁵², pero como ya tenía un pequeño semillero de estudiantes, empezó a trabajar con ellos y montó su primera obra monumental: la Madremonte, y pagó 176 pesos⁵³ que fueron los costos de los materiales⁵⁴ que gastó para elaborarla, de su propio bolsillo, sin que hubiera nadie que lo apoyara, ni siquiera pudo contar con financiación del Estado. Esa exposición se hizo entre el 1 y el 14 de noviembre de 1953. En 1954 el municipio compra la Madremonte, estimada en 15 mil pesos y adquirida por 10 mil pesos⁵⁵.

Hacia la primera mitad del siglo XX, Francisco Antonio Cano, quien fue el fundador de las artes plásticas en Antioquia, hizo esculturas en la época de los años 20 a 30. Estas obras monumentales que se hacen en la ciudad son hechas también por Marco Tobón Mejía contratado por la Sociedad de Mejoras Públicas⁵⁶ y por el municipio de Medellín, y de 1930 a 1940 las obras monumentales que se hacen en la ciudad son contratadas a Bernardo Vieco, que para los años 40 instala, en 1923, el “Obrero” y en el 40 coloca el “Santander civilista” en la Plazuela de San Ignacio. Después de los años 50 la estirpe de los otros grandes escultores que trabajaban en

⁵² Ver Anexo 7. Nombramiento de José Horacio B, como profesor de escultura de la casa de cultura de esta ciudad, Medellín abril 7 de 1953. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁵³ Ver Anexo 6. Lista de Materiales con sus correspondientes precios, que fueron gastados en la elaboración de la escultura la "Madremonte" obra ejecutada por el maestro José Horacio Betancur en los talleres de la "Casa de la Cultura". Total \$176.00 (obtenido de Miguel Ángel Betancur.)

⁵⁴ Ver Anexo 4. Comprobante por 253.00 a razón de Materiales para la elaboración de algunos bustos y de los mitos que se construyeron ese año. Medellín 21 de junio de 1954. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁵⁵ Ver Anexo 17. legalizado el Contrato de venta de la "MADREMONTE". S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁵⁶ Esta institución, de carácter privado, ha tenido gran trascendencia en el desarrollo social y cultural del Departamento de Antioquia. La SMP nació como corporación encargada del ornato y embellecimiento de la ciudad de Medellín, y fue creada sobre dos pilares fundamentales: la unión de esfuerzos y la concertación. La primera reunión de la SMP se realizó el 9 de febrero de 1899, integrada por personas de reconocida trayectoria en la vida pública, muchos de los cuales habían sido Concejales y Representantes en la Asamblea de Antioquia u ocupaban cargos en la Administración del Estado (Mesa, 2010).

Medellín, son la familia Carvajal, hijos de Álvaro Carvajal; que eran Evelio, Rómulo y Constantino, quienes se dedicaron a la imaginería. Rómulo se fue para Sonsón, y Constantino se estableció en Bogotá, montando su taller de imaginería, pero José Horacio aparece en el 53 haciendo la obra monumental para la ciudad, sin que nadie le indicara o sugiriera tal cosa, siendo iniciativa propia, porque soñaba con obras monumentales. José H. Betancur decía que tenemos una rica herencia de San Agustín, que no podemos dejar de lado y que teníamos que fomentar y dejar a las próximas generaciones una tradición propia, sostenida en nuestras raíces autóctonas. Entonces José Horacio, guiado por la inclinación estética y mitológica del maestro Pedro Nel Gómez en su obra, de la cual tomó como propios muchos elementos formales y conceptuales, fue el abanderado de la emergente escena de artistas indigenistas, llegando incluso a pensar colmar el Cerro Nutibara con un parque de esculturas, y el borde de la carretera con relieves, bajo relieves y alto relieves, hasta llegar a un gran relieve en la ciudad moderna y en los jardines, colocar todas las esculturas con la historia y protohistoria de Antioquia. Por eso cuando logró realizar la Madremonte, se dio la situación de que para poder sacar la pieza de la Casa de la Cultura, tuvo que ir una junta de censura de la que hacía parte un sacerdote, un médico y un abogado, pues la gente pensaba que tenían que tumbar los muros para poder sacarla. Estas personas tuvieron que ir a examinar la situación y la obra, la junta de censura vio la Madremonte y le dijeron a José Horacio que le tapara las nalgas y que le ocultara los pezones, entonces el maestro tuvo que acceder poniendo una orquídea y haciendo que la hoja de la orquídea tapara los pezones ⁵⁷. En el año 1948, en la Feria del Libro, José Horacio expone sus esculturas, pero el padre Víctor Wiedemann interpretó su obra como obscena, estos sucesos hubieran sido peores de no ser por el Secretario de Educación del momento, José Manuel Mora Vásquez, quien hizo que las obras de José Horacio permanecieran ahí. Luego, Betancur talló una escultura en piedra, que se llama *La Barequera*, que se encuentra actualmente en el Museo de Antioquia, en la planta baja. El maestro José Horacio talló esa escultura y se la regaló a la Sociedad de Mejoras Públicas para que la colocaran en el lago del Bosque de la Independencia, lo que es ahora el Jardín Botánico de Medellín Joaquín Antonio Uribe, pero la Sociedad de Mejoras Públicas se la

⁵⁷ El examen minucioso de la anatomía dio por resultado el dictamen de que los pezones a la vista eran impúdicos y obscenos con la recomendación de no ser exhibida públicamente. Lo curioso es que el canónigo Alfonso Uribe, quien felicitó al artista, no objetó su exhibición. El escultor modeló entonces unas orquídeas que cubrieron esa parte de los senos y una lora como taparrabo de la anatomía femenina. No faltó el humor con serenata y velada (Vallejo, 2014).

devolvió, arguyendo que era muy escandalosa e impúdica porque se le veía la punta del pezón. Sólo hasta 1953 la Junta de la Censura le aprueba la exhibición de la Madremonte, con la condición de que le ocultara o disimulara el trasero y los pezones⁵⁸, entonces el escultor accedió a dicha condición, le tapó los pezones, la exhibió, y fue un éxito total⁵⁹, siendo esta la primera exposición que se hace en Colombia al aire libre con 170 obras, más las obras de los estudiantes de la Casa de la Cultura y el equipo de escultores que hacían parte o que figuraban como los estudiantes más destacados de dicha Casa de la Cultura, presentando la técnica de multisombra⁶⁰ en la Plazoleta Nutibara. Recopilando datos históricos, se sabe que en 1953 José Horacio realizó la Madremonte, ¿de dónde se inspiró? del campo; dado que el maestro solía ir a cazar cada fin de semana, se conocía muchas trochas y caminos. Después resolvió en el año 54 hacer la Bachué⁶¹. Tramitando un permiso, se la dejaron exhibir, pero el padre Fernando Gómez director de la Obra Católica empezó a tildar de inmoral esta escultura de la diosa *Bachué* ante la Obra Católica, llegando incluso a intentar menoscabar la escultura, tapándole el busto⁶².

⁵⁸ Ver Anexo 21. Una lora en el trasero y hojas en el pecho le mandó poner la censura a la Madremonte. S.F. (obtenido de Miguel Ángel Betancur.)

⁵⁹ Ver Anexo 19. Inauguración de "La Madremonte". Medellín, lunes 19 de julio de 1954.

⁶⁰ *Multisombra* se conoce a las esculturas hechas de terracota que dejó plasmadas José Horacio. (Betancur, 2011).

⁶¹ El movimiento Bachué surgido del muralismo mexicano y otros movimientos que promulgaban un rescate de lo propio. Fue entonces cuando se materializaron las Bachués de Rómulo Rozo; también aparecieron las obras de Pedro Nel Gómez (1899 - 1984) formado inicialmente en Italia y posteriormente en México en donde se alimentó de la nueva concepción. La corriente Bachué se puede ver mejor hoy; en los discípulos del maestro y en las obras de José Horacio Betancur (1918 - 1957) quien realizó una escultura en concreto que lleva por nombre la Madremonte (1953) Betancur entusiasmado por la nueva tendencia, inició el proyecto de modelar en concreto la serie de mitos y leyendas de Antioquia. La Madremonte, cuando fue terminada, se llevó paradójicamente a la plazuela Nutibara, en donde mediante avisos se invitó al sector oficial o privado para que la adquirieran; según Oscar Rojas (1930), quien se formó al lado del maestro, la obra causó tanto impacto, que una familia de campesinos se trasladó a la ciudad, porque supieron que la deidad nativa la habían atrapado finalmente. La obra fue emplazada en el cerro Nutibara y trasladada posteriormente al mimético Jardín Botánico (Restrepo, 1997).

⁶² Ver Anexo 11. "Bachué", Víctima de la "Línea H" S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.



Ilustración 17. Cacique Nutibara ubicado en el Cerro Nutibara actualmente.

Ilustración 18. Inauguración de Bachué en la plaza Nutibara, (censura los senos de la Bachué) (Betancur, 2011)



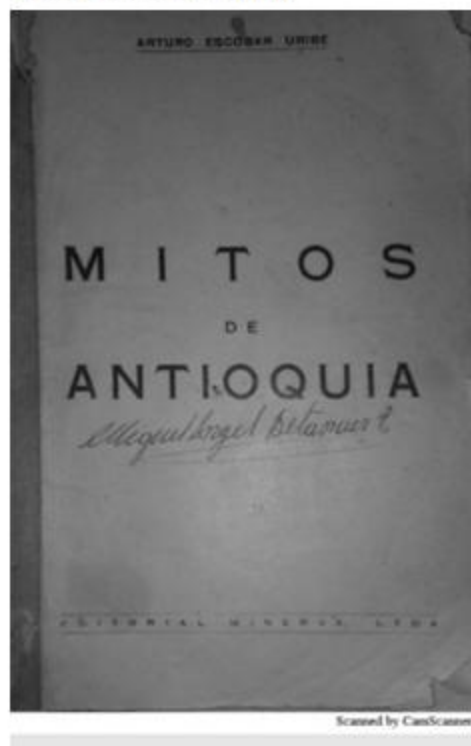
Ilustración 19. La Bavequera, (Betancur, 2011).



Ilustración 20. Multisombra, (Betancur, 2011).



Ilustración 21. Mitos de Antioquia escrito por Arturo Escobar Uribe (1950).



La escultura estaba negociada con una empresa privada, y a razón de todo el escándalo que se suscitó, no quisieron comprarla. En vista de esta situación José Horacio con su grupo de amigos y todos los estudiantes de la, iban a hacer una manifestación pidiéndole al gobierno y al municipio que les dejaran instalar esta escultura en el lago del Bosque de la Independencia. El gobernador no concede el permiso a esa manifestación, a lo que los artistas se abstuvieron de marchar, y en medio de un estrepitoso aguacero a las dos de mañana, retiraron la escultura y se la llevaron para el cuerpo de bomberos⁶³ (la escultura se compone de partes vaciadas en cemento que se ensamblan entre sí, la *Madremonte* también, lo mismo que el *Cacique Nutibara*, son ahuecadas, con apenas 6 cm de grueso, y en la restauración se tapa y el grafito es la pátina de las esculturas⁶⁴). Del cuerpo de bomberos la llevaron al Club de Profesionales⁶⁵, actualmente Biblioteca de Comfenalco, ubicada en La Avenida La Playa enseguida de la Casa Barrientos. Estuvo exhibida la Bachué hasta que los profesionales se cansaron de toda la romería y el escándalo⁶⁶ de la gente que quería ir a ver lo que pasaba con esa escultura⁶⁷. Los profesionales de muy buena manera le ofrecieron sólo 900 pesos, por una escultura que estaba valorada en 10 o 15 mil pesos, ¡Un insulto!, entonces José Horacio se la llevó para la casa de Antonieta Pellicer de Vallejo⁶⁸, residencia conocida por esa época como el Jardín del Arte⁶⁹. Antonieta era la esposa del cónsul de México, y fue la gran mecenas de José Horacio, porque en el año de 1945, cualquier día, ella estuvo buscando un carpintero que le hiciera unos marcos, y le habían comentado sobre un carpintero muy talentoso de Buenos Aires, entonces esta señora fue, y le llevó un cuadro a José Horacio para que le hiciera unos marcos, pero cuando conoció los trabajos que tenía en su taller, le pregunto al escultor de quién era eso y José Horacio le respondió que lo había hecho él, entonces María Antonieta le respondió: “en mi tierra los que hacen estas obras son artistas, usted es un artista”, y es así como le encomienda decorar toda su casa, que ya estaba en construcción entre los años 1954 y 1955, vivienda ubicada frente a la Iglesia Santa Teresita

⁶³ Ver Anexo 10. Medellín, jueves 23 de octubre de 1954. La Bachué, en su Nueva Residencia.

⁶⁴ Ver Anexo 14. En Espera de Sensatez. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁶⁵ Uno de los clubes más destacados en la ciudad de Medellín, creado en la década de los 50 por un grupo de profesionales pertenecientes a la élite de la ciudad, que gustaban del arte y de las manifestaciones culturales; se reunían periódicamente y realizaban tertulias culturales donde planeaban cómo dinamizar la vida artística y cultural de Medellín (Mesa, 2010).

⁶⁶ Ver Anexo 8. Controversia en Colombia por una Estatua. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁶⁷ Ver Anexo 16. Reclaman moralistas para la Diosa Bachué. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

⁶⁸ Ver Anexo 24. Obras de José Horacio Betancur en exposición en la "casa de cristal". S.F.

⁶⁹ Ver Anexo 23. Había una vez un jardín del Arte. Semana. S.F. Obtenido de la Biblioteca Pública Piloto.

del Niño Jesús en el barrio Laureles⁷⁰, que tuvo un jardín en la parte de atrás y una piscina en forma de ocho, y en el fondo estaba el dios de las aguas, diseñado por José Horacio, al fondo estuvo la Bachué, a mano derecha el Cacique Nutibara, y a mano izquierda estaba La Minera y también estuvo la primera maqueta original del Simón Bolívar (en Pereira) de Rodrigo Arenas Betancourt, ellos fueron contemporáneos. José Horacio nació en 1918 y Rodrigo Arenas en 1919, José Horacio entró en el año 1940 a estudiar en el Instituto de Bellas Artes. En el Jardín del Arte, donde había cantidades de obras en el mobiliario de la casa, tanto la biblioteca de la casa de José Horacio, como la biblioteca del Jardín del Arte, eran todas elaboradas por José Horacio, el bar que estaba al lado de la piscina estaba tallado con todos los mitos de Antioquia, la llorona, la patasola, el sombrero, la Bachué, la Madremonte, el hojarasquín del monte; ya que el escultor leía con frecuencia un libro muy inspirador para su trabajo, donde están referidos todos los mitos de Antioquia⁷¹. En el año 55 José Horacio realiza el Cacique Nutibara, pero le pone un taparrabo a la figura del cacique y le coloca un pectoral a la mujer, exhibiendo esta pieza en la Plazuela Nutibara; obra que después es trasladada al lugar donde es hoy el Teatro Pablo Tobón Uribe, ahí se exhibió durante un mes el Cacique Nutibara; al mes lo retiró y se lo llevó para el Jardín del Arte. Cuando José Horacio muere, en el año 1957, se hace una exposición, primero en el Jardín del Arte, después se hace otra en el Museo de Zea y la abre Pedro Nel Gómez. El municipio de Medellín, en el año de 1963, le compra a la viuda de Betancur el Cacique, la Minera y la Bachué⁷².

⁷⁰ Ver Anexo 25. Las delicias del Jardín del Arte. Semana. 27 de febrero de 1988. Biblioteca Pública Piloto.

⁷¹ Ver Ilustración 20. Portada de libro: Mitos de Antioquia escrito por Arturo Escobar Uribe (1950).

⁷² Deciden colocar el Cacique Nutibara en el Jardín Botánico y a la Bachué en frente del Teatro Pablo Tobón Uribe donde construyen una fuente; algunos años después, cuando vino el santo padre Pablo VI y visitó la ciudad de Medellín en 1968, se restauraron todos los bustos o esculturas públicas de La Avenida La Playa, incluyendo el mantenimiento de la Bachué. Después de que se construyera el Pueblito Paisa, la administración del alcalde Pablo Peláez decidió el traslado de la Madremonte al Jardín Botánico y el Cacique que estaba en el Jardín Botánico llevarlo para el Cerro Nutibara, y allá se quedó (Betancur, 2011).

ANTECEDENTES TEÓRICOS DEL MITO DE LA MADRE TIERRA

El Mito

Hablar del mito implica navegar por un mapa interior de la existencia humana, que cada sujeto dibuja a medida que recorre el viaje de su vida; “el mito es la experiencia de estar vivos” (Campbell, 2000). Joseph Campbell afirmaba que “el mito sirve para mostrarnos dónde estamos” (Campbell, 1988), este erudito dedicó toda su obra literaria a estudiar los orígenes del mito en diferentes culturas, y producto de esta exploración, logró configurar una estructura literaria que denominaba monomito. “Los mitos ayudan a explicar las creencias e historias y sirven como modelo de comportamiento” (Campbell, 1988). Subordinados por estas ideas, es fácil imaginar el tránsito por un mundo mítico, que se puede simbolizar con el fuego; mientras que, para el observador intransigente, el fuego sólo significa luces brillando en la atmósfera, el misterio del mito, así como el del fuego, radica en el enigma de su luminiscencia. Así como esta metáfora puede llevar a conjeturas mucho más amplias con respecto a los mitos, los mitos se determinan por una estructura literaria que podemos analizar a partir de las cosmovisiones que nutren la cultura popular contemporánea (Campbell, 1959). La película *La guerra de las galaxias* (1977), concebida por el cineasta estadounidense George Lucas, o incluso el filme *El Señor de los Anillos* (2001 a 2003), trilogía dirigida y producida por el neozelandés Peter Jackson, basada en la novela homónima escrita por el escritor británico J. R. R. Tolkien, desentrañan historias interminables de las mitologías que inundan el mundo Antiguo. Las creencias locales se funden con otras cosmovisiones de mayor complejidad, llegando a traspasar las fronteras geográficas y del lenguaje, para encontrar personajes similares en las leyendas universales. Podemos ver entonces cómo el *Monomito* o *Arquetipo* se reproduce, entre mundos disímiles.

"El mundo necesita contarse historias para intentar ponerse de acuerdo con el mundo" (Campbell, 1988). La fantasía es un factor que se utiliza usualmente para explicar problemas reales de forma imaginativa y ofrecer un camino de sublimación para desarrollar acciones que no puedan ser definidas por las estructuras de pensamiento dominantes en un contexto histórico

específico, elevándose a la categoría de *numinoso*⁷³ o de origen del poder abstracto, y no ocurre por algo circunstancial. Por otra parte, no hay mitos «originales», sino distintas versiones de un fenómeno determinado. Ya hace varias décadas, el antropólogo, filósofo, y etnólogo francés Claude Lévi-Strauss insistía que un mismo mito puede ser relatado por distintas personas, y que su registro llega a nosotros en distintas épocas y contextos. Como se sabe, su análisis cruzó relatos de muy distintos pueblos y culturas Sudamericanas. La complejidad de la mitología no sólo depende de los contextos narrativos y performativos del relato que, a su vez, dependen de variables sociales y culturales, sino también de las estrategias de comunicación de donde podrían resultar distintas versiones de un mismo relato. Si se añade la complejidad de los símbolos a los que apela la fantasía mitológica, será claro que su lectura no depende meramente de las fuentes, de la época, ni sólo del contexto, sino del procedimiento general de análisis que, aún hoy, cuenta con la poderosa barrera de nuestro propio referente socio-cultural. Es por ello que no podremos descontar sus distintas lecturas, sino ampliar las nuevas estrategias analíticas (Correa, 2005). “El cuento de hadas ofrece materiales de fantasía que, de forma simbólica, indican cuál es la batalla que se debe librar para alcanzar la autorrealización, garantizándole un final feliz” (Bettelheim, 1977). Hay un momento adecuado para ciertas experiencias evolutivas, y la infancia es la época en que se aprende a cubrir el inmenso vacío entre experiencias internas y el mundo real. La batalla entre el Héroe y el dragón es la forma más activa de este mito y muestra más claramente el tema arquetípico del triunfo del ego sobre las tendencias regresivas. Para la mayoría de la gente, el lado oscuro o negativo de la personalidad permanece inconsciente. Por el contrario, el héroe tiene que percibir que existe “la sombra” y que puede extraer fuerza de ella. Tiene que llegar a un acuerdo con sus fuerzas destructivas si quiere convertirse en alguien lo suficientemente terrible para vencer al dragón. Es decir, antes que el ego pueda triunfar, tiene que dominar y asimilar su sombra (Jung, 1995).

Antiguamente, a razón del desarrollo de diversas civilizaciones ancestrales del neolítico, debido a la evolución de la agricultura como forma dominante de la producción, se empieza a exaltar la pertenencia del individuo dentro de una estirpe patriarcal. Se consienten novedosas exteriorizaciones de la libido incestuosa, como una satisfacción simbólica en el laboreo de la

⁷³ *Numen*: manifestación de poderes divinos que estimula o favorece la creación o la composición de obras de arte; esta inspiración suele representarse personificada como una musa. (Divinidad de la mitología que protegía lugares).

Madre Tierra (Freud, 1991), para el psicoanalista austriaco Sigmund Freud estos fenómenos tienen sus orígenes en las sociedades antiguas que asociaron la exogamia con el tótem, para prevenir el incesto con la madre y las hermanas. También impide al varón la unión sexual con cualquier mujer de su propia estirpe, o sea, con cierto número de personas del sexo femenino que no son sus parientes consanguíneos, pero a quienes trata como si lo fueran. A primera vista no se advierte el justificativo psicológico de esta limitación enorme, que va mucho más allá de todo cuanto los pueblos civilizados conocen en este aspecto. En muchas culturas primigenias el ser humano sólo cree comprender que el papel del tótem (animal con el que se tiene una participación mística), como antepasado, tomado bien en serio. Todos los que descienden del mismo tótem son parientes por la sangre, forman una familia, y en esta, aun los grados de parentesco más distanciados se consideran un impedimento absoluto para la unión sexual (Freud, 1991). El estudio de estas conductas sociales complejas, abre las puertas a una nueva realidad habitada por remanentes primitivos del subconsciente. La aparición de elementos oscuros dentro del subconsciente se denomina *la sombra*, esta Visión Fundamental (numen), no acarrea invariablemente problemas éticos difíciles y sutiles. Con frecuencia emerge otra "figura interior". Si, en el contexto de la sombra, o en el proceso de individuación de un sujeto, quien tiene un sueño especial y numinoso, es un hombre, descubrirá una personificación femenina de su inconsciente; y será una figura masculina en el caso de la mujer. Muchas veces, esa segunda figura simbólica surge tras de la sombra produciendo nuevos problemas diferentes. Jung llamó a esas figuras masculina y femenina "animus" y "anima" respectivamente. El ánima es una personificación de todas las tendencias psicológicas femeninas en la psique de un hombre, tales como vagos sentimientos y estados de humor, sospechas proféticas, captación de lo irracional, capacidad para el amor personal, sensibilidad para la naturaleza y por último, pero no en último lugar, su relación con el inconsciente. Agrega el psiquiatra C. G. Jung que el ánima de un hombre, en su manifestación individual, por regla general adopta la forma de la madre. Si comprende que su madre tuvo una influencia negativa sobre él, su ánima se expresará con frecuencia en formas irritables, deprimidas, con manifestaciones de incertidumbre, inseguridad y susceptibilidad (Jung, 1995). Joseph Campbell reflexiona en torno a la relación del hombre con la madre, como metáfora de la humanidad en relación con la Madre Tierra, y como imagen mitológica y arquetípica. Según Campbell: "La materia del mito es la materia de nuestra vida". Una imagen de la madre con su bebé es la imagen básica de la mitología. La primera experiencia

de cualquiera es el cuerpo materno. Considerar a la Tierra y todo el Universo como nuestra madre, lleva esta experiencia a la esfera más amplia de la experiencia adulta. Cuando una persona puede sentirse a sí misma relacionada con el Universo de un modo tan completo y natural como el niño con la madre, está en completa armonía con el Universo. Armonizarse y sintonizarse con el Universo, y seguir así, es la función principal de la mitología (Campbell, 2000). Entre las primeras imágenes de las diosas madre o efigies de las madres tierra, estuvieron las figuras de la Venus paleolíticas, como se las llama. Tienen unos pocos centímetros de alto, y se han encontrado unas doscientas en el cinturón que va de la costa atlántica de Francia y España hasta el lago Baikal en la frontera de China. Aquí está el milagro del cuerpo femenino, el misterio de un cuerpo que da nacimiento a la vida y alimenta; es la madre de la que se habló al principio, esta es la madre de la vida que se puede encontrar en las efigies líticas de las venus primitivas de Willendorf, Laussel y Lespugue.

La Madre Tierra

El culto de lo femenino o de *la Gran Diosa* nos ha acompañado desde el origen de las sociedades nómadas y se ha sintetizado de diferentes maneras en las religiones históricas que conocemos. La Tierra ha sido la forma más frecuente en que se ha manifestado este culto a la Diosa Madre, que en muchas ocasiones se ha identificado como la Madre Tierra. Son muchas las creencias, mitos y rituales referentes a la tierra, a sus divinidades y a la «gran madre» que han llegado hasta nosotros. La tierra, que en cierto sentido constituye los cimientos mismos del cosmos, tiene muchas valencias religiosas. Ha sido adorada por «ser», por mostrar y mostrarse a sí misma, por devolver, por dar fruto y por recibir (Eliade, 1974). La tierra tiene innumerables equivalentes simbólicos, es el lugar en el que se nace y se transita una y otra vez (García, 2015). En los pueblos primitivos, la tierra es algo inmediato y sólido, el asiento de toda la vida, por lo tanto, dichos pueblos consideran que la tierra es una unidad cósmica creativa y activa: todo en la tierra es una gran unidad. Por esta razón, muchas personas se consideran "hijos de la Tierra" en un sentido más profundo del que nuestra conciencia profana puede entender (una especie de *sentimiento telúrico*).

74



75



76



Lo que prueba que la Hierofanía⁷⁷ de la tierra ha tenido antes forma cósmica que propiamente telúrica (esta no se impone de manera definitiva hasta la aparición de la agricultura) es la historia de las creencias sobre el origen de los niños. Antes de conocer las causas fisiológicas de la concepción, los hombres han creído que la maternidad era debida a la inserción directa del niño en el vientre de la madre. Lo importante es la idea de que los hijos no son engendrados por el padre, sino que, en un momento más o menos avanzado de su desarrollo, vienen a ocupar su lugar dentro del claustro materno a consecuencia de un contacto de la mujer con un objeto o con un animal del medio cósmico circundante. El padre humano no hace sino legitimar esos hijos, por un ritual que tiene todos los caracteres de una adopción. Los hijos pertenecen ante todo al lugar, es decir, al microcosmos circundante (Eliade, 1974).

La Diosa Madre se convierte así en una "percepción completamente nueva del universo como un todo vivo, sagrado y orgánico, en el que la humanidad, la tierra y toda la vida terrestre participan como sus hijos" (Baring & Cashford, 2005). Es aquí donde se pueden comenzar a rastrear estos pequeños pasos de la diosa que, comenzando con la fertilidad femenina, apareció como una primera forma de manifestación Religiosa: de la madre que alimenta y da su fuerza procreativa

⁷⁴ La Venus de Laussel, es una obra icónica del arte del paleolítico, está relacionada con un conjunto de representaciones relacionadas con la fertilidad, imagen tomada de: (La venus de laussel la venus del cuerno, 2009).

⁷⁵ La venus de Willendorf es una figurilla descubierta en Willendorf, Austria, en 1908, hecha en piedra, de unos 11 cm de altura, del período gravetiense (30000– 22000 años). Representa a una figura femenina con sus rasgos sexuales muy marcados: grandes pechos, anchas caderas y una especie de corona o diadema en el pelo insertada en espiral sobre la cabeza. Imagen tomada de: (Venus de willendorf, 2018).

⁷⁶ Esta imagen representa a la Venus de Lespugue, del autor desconocido y pertenece a la época del paleolítico hacia el 20.000 a.C. Imagen tomada de: (Venus de lespugue, 2013).

⁷⁷ *Hierofanía* es el término que se utiliza para denominar el acto de la manifestación de lo sagrado, es decir, que algo sagrado se nos muestra (Eliade, 1981).

(Downing, 1999). Esta es una de las razones por las que se han desarrollado sociedades agrarias de horticultores, tanto nómadas como sedentarios. Se da inicio entonces a una búsqueda en torno al asunto de las principales deidades femeninas que han simbolizado la fertilidad de la tierra y han sido consideradas como las protectoras de las sociedades antiguas de Latinoamérica. A continuación, inicialmente se hará mención del concepto o representaciones de la diosa madre en el contexto propio latinoamericano, y luego se abordarán las diferentes poblaciones que habitaron distintos territorios y períodos de la historia.

Madremonte: es la deidad defensora de las selvas, afirma Javier Ocampo López en sus *Mitos y Leyendas Latinoamericanas*, describiéndola como un mito folclórico de los Andes Centrales y Occidentales de Colombia y se extiende también a los valles del Magdalena y del Cauca, a la Orinoquia y la Amazonia colombiana (Ocampo, 2003). Según cuenta el libro de *Mitos de Antioquia*, encontrado en la biblioteca personal del Maestro José Horacio Betancur, hoy en propiedad de su hijo Miguel Ángel, quien amablemente accedió a mostrarlo, indica que la Madremonte o Madreselva como también se la llama, tiene dos personalidades: “En la primera es una deidad musgosa y putrefacta que cuando quiere hacer el mal a los habitantes de una región se baña en las cabeceras de sus ríos y emponzoña las aguas con pestes” (Escobar, 1950). El escritor Tomás Carrasquilla habla también de la Madremonte como "otra vieja u otro espíritu maligno que señoreaba los bosques, desorientando a los que se aventuran por sus laberínticos bosques. Javier Ocampo López comenta que los campesinos describen a la *Madremonte* de diferentes formas: “A veces aparece como una mujer musgosa y putrefacta, enraizada en los pantanos, que vive en el nacimiento de los riachuelos y cerca de grandes piedras”. La Madremonte es asociada con la diosa protectora de la naturaleza, que defiende las selvas y expresa su furia en los leñadores, cazadores y pescadores que invaden la sacralidad de sus dominios (Ocampo, 2003).

Bachué: Bachué es la madre primordial del mito del origen de los Muiscas. Así nos lo cuenta don Jesús Arango Cano en sus “*Mitos, Leyendas y Dioses Chibchas*”, quien narra la leyenda de Bachué así:

En una tibia mañana primaveral, los nacientes rayos del sol se proyectaban multicolores, sobre la brumosa lagunita de Iguaque, incrustada como una rutilante

gema sobre la serranía. Bajo el suave calor del astro rey, pronto se dispersó la niebla, dejando al descubierto las límpidas aguas, donde ahora se refleja el intenso azul del firmamento. Al calor de este ambiente festivo, de súbito las mansas y cristalinas aguas de la lagunilla comienzan a estremecerse en suaves arrobamientos, enviando sus delicadas olas a la orilla del remanso, para anunciar una feliz aparición. Las delicadas ondas van tornándose, momento a momento, en delicado murmullo, en unos como cánticos de alabanza. De pronto se rompe la faz de la laguna y de sus entrañas fecundas comienza a brotar la imagen de una hermosa mujer, cubierta de transparentes e inconsútiles encajes y coronada de níveas guirnaldas. Su belleza es de diosa, incomparable. Su rostro no tiene par en hermosura; su cuerpo esbelto lo adornan formas exquisitas y fecundas (Arango Cano, 1976).

Para los muiscas, el hombre nace inmaduro en relación con la mujer, que ya nace con una sabiduría particular de conexión con la Madre Tierra (Ocampo, 2008). Para Javier Ocampo López en su libro de Mitos Latinoamericanos, la Bachué, Madre de los chibchas, hizo resplandecer la tierra rodeada por una luz, y emergió de la laguna de Iguaque. La Diosa traía un niño de 3 años, con quien bajó a la serranía y en el llano engendrarían el pueblo Iguaque, construyendo primero una choza ubicada en el centro de Colombia. Cuando el niño creció, la Bachué se casó con él, esta unión fue tan prolífica, que del vientre de la diosa, en cada parto engendraba de tres a seis hijos, con lo cual, muy pronto la tierra se llenó de gente. Bachué y su hijo-esposo viajan poblando la tierra por todas partes, hasta que se hacen viejos y llaman a los descendientes de su linaje para ser acompañados a la laguna de Iguaque, su lugar de origen, donde la diosa les habló por última vez, exhortándolos a la paz y después se despidieron. Se sumergieron en la laguna convertidos en dos grandes serpientes (Ocampo, Mitos Colombianos, 2008). En cuanto a la forma como se pobló el mundo, contaban los muiscas que cerca de la ciudad de Tunja, en un pueblo de indios que fue llamado Iguaque, después de haberse creado la luz, y haber sido creadas todas las cosas, de una laguna entre las montañas, apareció una mujer a la que llamaron Bachué, ella, al salir de la laguna, llevaba un niño de la mano, de unos tres años de edad, y bajaron juntos por las sierras hasta el pueblo de Iguaque. Allí hicieron una casa donde vivieron hasta que el muchacho tuvo edad para casarse con ella y de esa unión, nacieron las personas que poblaron toda la tierra, siendo muy prolífica porque de cada parto nacían de cuatro

a seis hijos. Luego de poblar la tierra, después de haber dejado hijos en muchas partes del mundo, ya bastante viejos regresaron a Iguaque, donde llamaron a muchas personas para que los acompañaran a la laguna de donde habían salido. Allí, Bachué les hizo una charla convenciendo a todos con sus consejos de que vivieran en paz y se cuidaran entre sí, que guardaran los preceptos y leyes que les había dado, que no eran pocos, en especial en orden al culto de los dioses, y concluido todo se despidió de ellos con singulares clamores y llantos de ambas partes. Al final Bachué y su marido se convirtieron en dos serpientes que regresaron a la laguna y no volvieron a aparecer (Hernández, 2012).

Tonāntzin: En náhuatl: significa nuestra madre venerada; de to, nuestro + nan, madre + tzin, venerar; en la cultura y mitología mexicana es el término que se le designaba a distintas divinidades femeninas de origen telúrico, representando “La Tierra”, de donde surgimos y a donde volveremos, cuando cumplamos con nuestro proceso evolutivo decían los aztecas. Según el sitio web santuariodelalba.wordpress.com, los datos recolectados de las evidencias arqueológicas sugieren que la diosa Tonantzin para los mexicas, era la madre de todo lo que existe, de los hombres y lo más importante, parte de la pareja divina que creó al mundo y a todos los seres vivos. Yaocíhuatl significa diosa o mujer guerrera (Mercedes, 2014). Su templo fue destruido durante la Conquista de México. Sin embargo, los monjes franciscanos mantuvieron una pequeña capilla en este lugar para que los conversos pudieran hacer su transición al rito cristiano de una forma menos violenta. Según explica el eclesiástico misionero franciscano, cronista, e historiador español Fray Bernardino de Sahagún (Sahagún, Reino de León, España, 1499 o 1500 - México, 1590), experto en la lengua náhuatl describe sus impresiones así:

En México, donde está un montecillo que llaman Tepeacac y que los españoles llaman Tepequilla, y ahora se llama Nuestra Señora de Guadalupe. En este lugar tenían un templo dedicado a la madre de los dioses, que ellos llaman Tonantzin, que quiere decir nuestra madre. Allí hacían muchos sacrificios en honra de esta diosa, y venían a ella de muy lejanas tierras, de más de veinte leguas de todas las comarcas de México, y traían muchas ofrendas: venían hombres y mujeres y mozos y mozas a estas fiestas. Era grande el concurso de gente en estos días y todos decían 'vamos a la fiesta de Tonantzin'; y ahora que está ahí edificada la iglesia de Nuestra Señora de

Guadalupe, también la llaman Tonantzin, tomando ocasión de los predicadores que también la llaman Tonantzin...y vienen ahora a visitar a esta Tonantzin de muy lejos, tan lejos como de antes, la cual devoción también es sospechosa, porque en todas partes hay muchas iglesias de Nuestra Señora, y no van a ellas, y vienen de lejanas tierras a esta Tonantzin como antiguamente. (Carrillo, 2017)

Coatlicue⁷⁸: la madre primigenia, es un claro ejemplo de la dualidad universal, la íntima relación vida y muerte, dos caras del mismo concepto, es la generadora de todas las criaturas y astros, como también el ser monstruoso que devora a sus hijos al final de un ciclo. La que con amor nos genera y después nos reclama para transformarnos en energía. La diosa de la vida y la fertilidad, también muestra un lado más sombrío como diosa de la muerte y el renacimiento como menciona este artículo escrito en santuariodelalba.wordpress.com. Coatlicue diosa madre, es un claro ejemplo de la dualidad en la cual la cosmología precolombina parece basarse, la intrínseca relación vida y muerte, dos caras del mismo concepto (Mercedes, 2014). Era la madre de los Centzon Huitznáhuac cuatrocientos surianos, dioses de las estrellas del sur, así como de la diosa Coyolxauhqui, que regía a sus hermanos como lo refiere el sitio web de Milenio Digital en www.milenio.com, según cuentan, esta diosa vivía en el cerro de Coatepec, donde hacía penitencia; tenía a su cargo limpiar. Una vez, mientras barría, cayó del cielo un hermoso plumaje, que ella recogió y colocó en su seno. Cuando terminó de barrer, buscó la pluma que había guardado, pero no la encontró. En ese momento, quedó embarazada del dios Huitzilopochtli. Ese embarazo misterioso ofendió a sus otros cuatrocientos hijos (los Centzon Huitznáhuac) que, instigados por su hermana Coyolxauhqui, decidieron matar a su deshonrada madre. Así lo quisieron, pero Huitzilopochtli nació armado completamente y acabó con sus hermanos y hermanas estrellas. Cortó la cabeza de su hermana Coyolxauhqui, que quedó en la cima del cerro, mientras el cuerpo desmembrado rodó hacia el pie del cerro (Coatlicue la diosa madre de nuestros ancestros, 2017). Ese relato quedó representado en el Templo Mayor del recinto ceremonial de Tenochtitlan. La gran pirámide coronada con el templo de Huitzilopochtli

⁷⁸ La estatua principal de Coatlicue es un monolito de basalto que mide dos metros y medio de altura, recolocado actualmente en el Museo Nacional de Antropología e Historia en la Ciudad de México, según el sitio web santuariodelalba.wordpress.com la escultura es originaria de la “Casa negra”, el templo de la diosa en Tenochtitlán (Mercedes, 2014)

representaba el Coatepec (se hallaba constelada de cabezas de serpiente en piedra), y a su pie yacía el monolito de la Coyolxauhqui desmembrada (Yadeun, 2018). Según explica Juan Yadeun, los sacrificios humanos que se realizaban en la cima de la pirámide hacían referencia al antiguo mito, ya que los cuerpos de las víctimas debían rodar hacia abajo igual que el cuerpo de la diosa Coyolxauhqui. En diversas representaciones la mitad de su rostro es de mujer y la otra mitad muestra un cráneo descarnado (Catrina), pensando en la descomposición y degradación que hace de la tierra fértil (Mercedes, 2014).

Pachamama: la Madre tierra en la Altiplanicie peruano-boliviana, una divinidad que controla el ciclo vital y las actividades de producción en los campos, presidiendo todas las tareas de los campesinos. Javier Ocampo López explica que esta divinidad vigila y protege a los matrimonios, las “guaguas” (niños) y a las "imillas" (mozas) (Ocampo, Mitos y leyendas latinoamericanas, 2003). Entre los indios Cipayos en el altiplano boliviano, la Pachamama se confunde constantemente con la Virgen María del culto católico. La conocen con el nombre de "Virxina" que hacen seguir de la palabra tierra.

Gea: Gaia o madre tierra era la gran diosa venerada por los antiguos Griegos, era la diosa más antigua de todos los dioses del Olimpo, en la mitología griega es la creadora del Universo, además era capaz de predecir el futuro por lo que también era considerada una profetisa. El sitio web www.mitologia.info cuenta la historia de la creación según los antiguos Griegos: “el Caos antecedió todo, él está hecho de vacío, oscuridad, masa y confusión, de ahí emergió la tierra siendo su personificación Gea” (Gea diosa de la tierra):

Esta es la madre tierra de donde nacen todas las divinidades naturales del planeta, nació antes del Eros (el amor) y después del Caos. Gea engendró sola a Urano, luego se unió con él y dio a luz a los Titanes Ceo, Crío, Hiperión, Jápeto, Océano y Cronos.

Con el pasar del tiempo se le atribuyó a Gea ser la madre universal, también era para muchos Oráculos una fuente de inspiración por el poder que tenía de ver los secretos de los destinos de las personas y por ser tan acertadas sus predicciones.

Antecedentes Arqueológicos

A continuación, se hace un recorrido por las huellas de civilizaciones antiguas que habitaron el territorio andino, y la referencia a su hallazgo en los siglos posteriores a la colonia europea, que trajo al descubierto gran parte de estos cúmulos antiguos. Estos sitios arqueológicos están dominados por esculturas pétreas⁷⁹ antropomorfas y zoomorfas que están dispersas de forma geométrica, indicando algún tipo de carga ritual en el diseño de estos sitios. En un contexto tanto histórico como originario, sus cosmovisiones y el sentido de sus construcciones líticas en diversos territorios, se vinculan con el concepto de Madre tierra o diosa madre, por el valor mismo de lo telúrico concebido como elemento sagrado.

Tiahuanaco. Ubicada en el altiplano boliviano, a 3.840 metros de altura sobre el nivel del mar, muy cerca del lago Titicaca como indica el sitio web: (Cultura10.org, 2018). La Construcción de tiahuanaco se realizó por etapas, bajo una rigurosa planificación; caracterizada por las plataformas, patios hundidos, pirámides escalonadas, y la orientación de todos los monumentos que la componen⁸⁰, de acuerdo a un conocimiento astronómico como lo refiere la página de web de Wikisabio (La cultura tiahuanaco, 2018).

En la cultura Tiahuanaco existía la afirmación en el dios Viracocha, quien los había creado a partir de una roca, o por lo menos eso es lo que sugieren los estudios compilados de la Arquitectura de Tiahuanaco divulgados por: (Arquitectura de la Cultura Tiahuanaco, 2018). En cuanto a los ritos, el sitio www.cultura10.org/tiahuanaco agrega que estaban asociados al consumo de sustancias alucinógenas, como coca o yopo, en tabletas inhalatorias decoradas. Estos eran consumidos tanto por los sacerdotes como por los indígenas que serían sacrificados⁸¹.

⁷⁹ Una roca, una piedra, son objeto de devoción y de respeto porque representan o imitan algo, porque proceden de otro lugar. Su valor sagrado se debe exclusivamente a ese algo o a ese otro lugar, nunca a su existencia misma. Los hombres han adorado las piedras tan sólo en la medida en que representaban algo distinto de ellos. Las han adorado o las han usado como instrumentos de acción espiritual, como centros de energía destinados a su propia defensa o a la de sus muertos. Y esto, conviene decirlo desde ahora, porque la mayoría de las piedras relacionadas con el culto eran utilizadas como instrumentos: servían para obtener algo, para asegurarse la posesión de algo. Desempeñaban una función mágica más que una función religiosa. Poseían ciertas virtudes sagradas debidas a su origen o a su forma, y más que adoradas, eran utilizadas (Eliade, Tratado de Historia de las Religiones, 1974).

⁸⁰ Entre los monumentos se destacan: la pirámide de Akapana, Puma Punku, Kalasasaya, la obra maestra que es la Puerta del Sol y los monolitos de Ponce, El Fraile y Benett (Wikisabio, 2018).

⁸¹ Los sacrificios incluían el desmembramiento del cuerpo, partes que, en algunos casos, eran enterradas en los campos de cultivo para conseguir buenas cosechas, otros eran sepultados con ofrendas junto a camélidos, ambos

“Bajo las órdenes de un estado teocrático, se imponía la religión a todo el territorio tiahuanacota, quienes creían en varios dioses relacionados con la agricultura”. (Cultura Tiahuanaco: Imperio precursor de culturas prehispánicas, 2018).

Avanzaron desde las construcciones primitivas con piedras rectangulares, pasando por las edificaciones funerarias o chulpas, hasta llegar a realizar monumentos con piedras talladas y pulidas, entre los que destacan la Pirámide de Akapana, pirámide con siete niveles, que mide 17 metros de altura, orientada hacia los puntos cardinales. Kalasasaya, templo abierto con una plaza ceremonial, que funcionaba como observatorio astronómico solar, permitiendo determinar las estaciones anuales (Cultura Tiahuanaco: Imperio precursor de culturas prehispánicas).

La Puerta del Sol es considerada la estructura monolítica más importante, es una piedra gigantesca, con una abertura en la parte inferior, y en la superior se encuentra esculpida en relieve la imagen de Viracocha según el sitio web Artisteer refiriéndose a la historia del Perú (Cultura Tiahuanaco). Sus decoraciones en bajo relieve contienen mensajes que no se han descifrado, y cada 21 de septiembre, los primeros rayos del sol penetran por la puerta. Entre las esculturas hay algunas con cabezas de animales y humanas, así como también monolitos de gran tamaño, entre los más conocidos están: Ponce, una impresionante estela labrada en bloque de andesita con singular perfección, presentando figuras antropomorfas y de animales según revela el sitio web: (Cultura Tiahuanaco: Imperio precursor de culturas prehispánicas, 2018).

Bennett es el monolito más grande de la cultura Tiahuanaco, con aspecto antropomorfo representa a una autoridad divina asegura Iñigo Maneiro Labayen, en su concepto sobre Tiahuanaco: el templo de los monolitos. “Si algo importante dejó la cultura Tiahuanaco, es que fue la madre de las civilizaciones posteriores incluyendo el Imperio Inca” (Maneiro, 2013).

Puma Punku ("Puerta del Puma") La Pirámide de Puma Punku es un signo de este depredador felino, se construyó al finalizar el período clásico 900 d. C. Boliviaesturismo.com indica que sus piezas líticas eran de alta precisión, las técnicas de construcción y la ingeniería hidráulica

desarticulados, como ofrenda a algún templo. En este sentido, los templos ocuparon una posición central en el complejo mundo religioso tiahuanacota, en donde los chamanes mediaban entre la población y los dioses. También, la ubicación de los templos en relación con los astros, hace suponer de una percepción de cosmovisión religiosa (Rodríguez, 2000).

empleada eran avanzadas, construyen este lugar en una de las estructuras más importantes del complejo (Bolivia es Turismo, 2016). Se localiza a un kilómetro en dirección sur del pueblo de Tiahuanaco, cubre unas 2 hectáreas, alineado en una diagonal de 45° con dirección a la Pirámide de Akapana. Según Jasón Yaeger, sus dimensiones eran de 210 metros de ancho por 120 de largo, con una altura total de 4,80 metros; su perímetro estaba marcado por un muro de dos niveles. (Yaeger, 2009) Es un templo de estructura escalonada, con forma de pirámide levantada sobre tres plataformas superpuestas de planta cuadrada describe en su sitio web José Berenguer Rodríguez (Señores del Lago Sagrado), describiendo sus muros conformados por sillares labrados y pulidos en arenisca roja y andesita gris. En su parte superior -en el centro- se halla un pequeño Templete subterráneo. Hacia el oeste se encontraba la escalinata de acceso. (Berenguer, 2000) En el sector noroeste estaba la estructura principal, formada por cuatro habitaciones con portadas talladas en andesita, unidas con grapas y anillos de cobre, técnica también empleada en los canales de drenaje según explica Jasón Yaeger en su sitio web interactive.archaeology.org⁸².

San Agustín: La región de San Agustín se encuentra localizada al sur de Colombia, donde nacen tres cadenas de montañas y tres de los más grandes ríos: el Magdalena, el Caquetá, y el Cauca, indica el sitio web de turismo www.destinosecoturisticos.com. Su ubicación geográfica hizo que se convirtiera en lugar de paso, con lo que probablemente recibió y ejerció influencias diversas, y mantuvo comunicación o intercambio cultural con otros grupos. “El sitio era un centro ceremonial dónde los habitantes enterraron a sus muertos y pusieron las estatuas al lado de las tumbas, en las cuales aquellos remotos pueblos expresaron su pensamiento religioso” (San Agustín Huila). Existen evidencias de ocupación humana en la zona desde el cuarto milenio antes de Cristo (entre los años 1000 a.C.). Esta región estuvo habitada por agricultores alfareros que ubicaron sus viviendas cerca de los ríos y quebradas, y enterraron a sus muertos en cementerios según nos explica Santiago Londoño Vélez (Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). En ese lugar se hallaban estos objetos:

Unas cerámicas diferentes, orfebrería compleja, construcción de templetos funerarios y estatuaria monumental. Éste es el denominado período Clásico (200 a.c-

⁸² Parte del piso del interior del edificio estaba enlosado con bloques gigantes, en tanto el circundante fue hecho con una capa de arcilla coloreada con ocre rojizo (Yaeger, 2009).

800d.c.), durante el cual la agricultura fue el principal medio de subsistencia. Sus pobladores levantaron centros ceremoniales, tallaron en piedra sarcófagos que muestran la imagen del fallecido, esculpieron diversas figuras humanas de carácter simbólico y erigieron imágenes como homenaje a sus dioses o a la naturaleza. La talla en piedra es sin duda la manifestación artística más significativa y sorprendente de esta región. Se caracteriza formalmente por la monumentalidad (se han encontrado monolitos hasta de cinco metros), la frontalidad, la quietud, el contenido simbólico y el sentido solemne y sagrado de las figuras, entre las que hay representaciones zoomorfas y antropomorfas (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001).

Las primeras noticias de la existencia de San Agustín se deben al fraile Juan de Santa Gertrudis, quien en 1757 hizo una visita a la región, y a él se sumarían otros observadores en los siglos posteriores (Fray Juan de Santa Gertrudis, 2018). Pero esta importante zona arqueológica no sería motivo de estudio sino hasta 1913 y 1914, cuando el investigador Konrad Theodore Preuss efectuó excavaciones, cuyos resultados publicó en alemán en su libro “Arte Monumental prehistórico”, que fue el primer tratado científico sobre el arte prehispánico colombiano, traducido al español por primera vez en 1931, asegura el sitio web las2orillas, artículo titulado: “El alemán que descubrió San Agustín y se robó 21 estatuas” (Preuss, el alemán que descubrió San Agustín y se robó 21 estatuas). Se considera que los escultores agustinianos ejercían su trabajo como una práctica religiosa en virtud de la cual creían producir la imagen misma de las divinidades y no sólo simples representaciones de ellas, agrega Santiago Londoño Vélez en su libro: (Arte Colombiano, 3.500 años de historia). Se han identificado tres temas básicos en las esculturas, en las que predomina como motivo el felino, considerado símbolo masculino de fuerza vital, fiereza y agresividad (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). Ellos son: jaguar realizado de manera figurativa que ataca a una mujer; hombre transformado en jaguar; y tallas antropomorfas con colmillos que aluden al doble yo. En las figuras antropomorfas la cabeza sufre cambios en las proporciones, configurándose un canon muy variado, que la representa atrofiada o sobredimensionada hasta ocupar la mitad de la figura. “La importancia del personaje se destaca con joyas, escudos u otros símbolos, mientras que las figuras dobles (animal y humano, ave y reptil, simios y ranas), representan la unión de mundos

opuestos” (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). Además de la escultura, en San Agustín se han encontrado objetos cerámicos y orfebrería. En el primer caso se trata principalmente de piezas utilitarias sencillas, como alcarrazas, vasijas de diversas formas, las cuales no muestran mayor sofisticación decorativa, si se comparan con el grado de elaboración alcanzada por las tallas en piedra, explicados en la siguiente dirección electrónica: (Cultura Agustiniense (San Agustín)). En cuanto a la orfebrería del período Clásico, Santiago Londoño Vélez dice que se trata de piezas generalmente de pequeño tamaño, fundido a la cera perdida y de formas simplificadas, tales como narigueras y colgantes, en las que prima la idea del hombre-jaguar, asociada al chamán (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). Existen algunos ejemplos de figuras huecas en lámina de oro martillada, también de pequeñas dimensiones, que imitan las grandes esculturas de piedra. “Entre las más sobresalientes, por contenido simbólico y estético, se encuentra el denominado pez alado que reúne de manera mágica dos elementos opuestos: el agua y el aire” (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). Hacia el año 800 a.C., la región fue ocupada por grupos indígenas de una cultura diferente, quienes la habitaron hasta la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI. Durante este último período de ocupación prehispánica, en San Agustín no se alzaron grandes obras funerarias ni se labraron estatuas, explica Héctor Vargas. (Llanos, 2015).

Entre los indígenas que se establecieron en la cordillera y zona caribe, se describirán dos etnias:

Los Muisca: Se ha identificado la fase pre-muisca, también llamada "período Herrera", que se extendió desde el año 1.300 a.C. hasta varios siglos después de Cristo, como podemos verificar en las Cronologías de la Sabana de Bogotá, disponible en: (Cadb.pitt.edu, 2018). Posteriormente se conoce la etapa Muisca, que comprende aproximadamente desde el año 800 a.C.⁸³ hasta la llegada de los conquistadores como dice Santiago Londoño en su libro “Arte Colombiano, 3.500 años de historia” (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001). Según lo sugieren varias construcciones líticas, los muisca desarrollaron observatorios astronómicos y meteorológicos que fueron claves para la agricultura (Londoño, 2001). Para los muisca el sol era equivalente de fertilidad, vida y conocimiento; la luna era su opuesto y la tierra el principio

⁸³ A esta etapa pertenecieron grupos humanos asentados en poblaciones dispersas, que cultivaban papa, frijol, frutas, hortalizas y maíz, grano que tenía carácter sagrado (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001).

femenino, fecundado por el sol, cuyo símbolo era el oro. Los aborígenes chibchas contaban con diversas deidades⁸⁴ para cada necesidad, como Bochica, Nemequene y Chuchavita, que eran dioses masculinos, y deidades femeninas como Chía y Bachué, como lo menciona el documento web sobre los chibchas encontrado en: (Elbibliotecom, 2018). Por su parte, el célebre ritual de El dorado tenía lugar cuando un nuevo cacique asumía el cargo. Según explica Antonio Quizán en su blog sobre el origen de la leyenda de "El Dorado", el Cacique era llevado al centro de la laguna de Guatavita con el cuerpo cubierto de oro en polvo y los asistentes ofrendaban oro, mientras que el personaje se sumergía en el agua sagrada (Quinzán, 2018). En el periodo Herrera, la cerámica⁸⁵ se distingue por las decoraciones incisas sin pintura y hasta ahora no se conocen evidencias notorias de producción orfebre, como lo explica la enciclopedia de la Red Cultural del Banco de la República de Colombia (Metalurgia prehispanica). En este período aparecen recipientes con nuevas formas, tales como copas con pintura geométrica de diversos colores y las características múcuras, empleadas para almacenar chicha⁸⁶, y en cuyos cuellos se encuentran representaciones antropomorfas (Londoño, 2001). La producción de objetos de barro estuvo concentrada en poblaciones como Ráquira y Sutamarchán. Especialmente a partir del siglo X d.C. proliferó la producción en serie de piezas de oro⁸⁷ relativamente toscas, elaboradas por artesanos especializados (Banrepcultural, enciclopedia.banrepcultural.org, 2018). “Contra los muisca, últimos representantes de la cerámica y la orfebrería aborigen, combatieron tres ejércitos de conquistadores, que se repartieron el botín de una de las sociedades indígenas más

⁸⁴ A todos ellos rendían ofrendas para obtener distintos favores, incluyendo sacrificios al sol de prisioneros de guerra, o "sacrificio de la gavia", practicado según las crónicas de los siglos XVI y XVII, en tiempos de necesidades. Generalmente las ofrendas eran hechas con mediación de un sacerdote o jeque, oficio que se alcanzaba tras un largo entrenamiento que incluía ayunos prolongados y formación en las creencias y tradiciones religiosas. Ellos consumían sustancias narcóticas y descifrabán el pago más conveniente para cada caso. La ofrenda era depositada en recipientes especiales, en santuarios o en lugares de difícil acceso, como cuevas, grietas o lagunas (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001).

⁸⁵ En el período Muisca, las piezas de barro, elaboradas generalmente por mujeres, se diferencian claramente por su empleo: las dedicadas al uso doméstico son sencillas en forma y adorno, mientras que las que tenían aplicaciones ceremoniales están decoradas con diseños geométricos pintados, con algunas adiciones zoomorfas modeladas, así como con figuras de personajes importantes (Londoño, Arte Colombiano, 3.500 años de historia, 2001).

⁸⁶ Bebida alcohólica sagrada, elaborada a partir de maíz.

⁸⁷ La técnica básica de la fundición a la cera perdida fue desarrollada para crear técnicas especiales, variantes más complejas que permitían manejar el color de los objetos, hacer poporos y otros recipientes vacíos en su interior, objetos producidos en serie con motivos decorativos. Los centros especializados para la fabricación estaban en poblaciones como Pasca, Guatavita y Gachancipá (Banrepcultural, Metalurgia prehispanica, 2018).

complejas en cuanto a organización política, de todas las que encontraron a su llegada” (Londoño, 2001).

Los taínos⁸⁸: provenían de los arahuacos, era el más numeroso asentamiento humano en las islas caribeñas o en las Antillas y poseía una cultura elaborada. Se asentaron, a partir del siglo VIII aproximadamente, en las Antillas Mayores concentrándose especialmente en Quisqueya ("La Española"), Borinquén (Puerto Rico) y, en menor medida, en el este de Cuba. De naturaleza pacífica y escaso desarrollo militar, los taínos vivían hacia fines del siglo XV, con la permanente amenaza de los caribes; esto explica la inicial actitud favorable hacia los españoles, pensados como posibles aliados para derrotar a los caribes. Los caribes⁸⁹, en tanto, estaban poblando las Antillas Menores y asolaban cada vez con mayor insistencia los centros poblados de los taínos comenta Felipe Pigna en la web pueblosoriginarios.com (Pigna, 2004). Eran gobernadas por caciques⁹⁰, entre los que habían de distinto rango⁹¹: desde quienes dirigían un poblado pequeño hasta quienes dominaban vastas regiones en confederaciones con diverso grado de estructuración. Las decisiones que afectaban a la comunidad eran tomadas por los caciques en un consejo de carácter religioso, donde el cacique principal se limitaba a comunicar a los demás la voluntad de los dioses taínos, asevera el sitio web: (Pueblos Originarios, 2018). La propiedad de la tierra era comunal, es decir, pertenecía a la colectividad aldeana. En virtud de aquello, no había mayores desigualdades materiales entre unos y otros. Los beneficios que obtenían los jefes, fruto del trabajo de los campesinos, no eran atesorados y se consumían en fiestas comunitarias. Así, los privilegios de los caciques se limitaban al monopolio de la religión, el acceso a la poligamia y ciertas comodidades en la vivienda (Pigna, 2004). En las clases sociales podemos distinguir, los nitaínos, los behiques y los naborías. Los primeros constituían un grupo de subalternos que obedecían las órdenes de los principales caciques, pero no alcanzaron a conformar una clase social y mucho menos una nobleza. Los behiques, en tanto, eran los

⁸⁸ El nombre de taínos les fue dado por los españoles y significa "bueno o noble" en arahuaco (Los Taínos, 2018).

⁸⁹ Los Caribes Dominaban el medio ambiente, tenían un conocimiento profundo de la agricultura, donde utilizaban el riego. Se encuentran así, en estos territorios isleños, excelentes expresiones en piedra, alfarería y cerámica. (Centro Ceremonial Indígena de Tibes, 2018).

⁹⁰ Vocablo local que designaba a los jefes y que tras la expansión de los españoles se difundió por toda la América colonial. (Pigna, 2004)

⁹¹ La sociedad taína se dividía en dos grupos: los caciques y los campesinos. Esta estratificación tenía un origen mítico, fuente del poder de los caciques. Sin embargo, en la vida cotidiana las diferencias sociales se reducían a las funciones que cumplía cada grupo y no poseían un fundamento económico (Acom Caribbean, 2018).

hechiceros o chamanes, quienes gozaban de privilegios muy similares a los de los caciques, aunque siempre estuvieron subordinados a éstos. Dentro de la población campesina, por último, se ubicaban los denominados naborías, término que hacía referencia a un grupo que realizaba trabajos forzados producto de su condición de prisioneros. En general, estos prisioneros pertenecían a pueblos arcaicos que habitaban islas vecinas, datos obtenidos de: (www7.uc.cl, 2018). La base de la subsistencia taína fue la agricultura de la yuca o mandioca y, en menor medida, del maíz. Dadas las condiciones ecológicas de las islas del Caribe, la ganadería no se desarrolló y sólo se criaban "perros mudos" que servían de alimento a los taínos⁹² (Pigna). Las viviendas de los taínos albergaban a todo un grupo familiar, incluyendo abuelos, tíos, primos, etc. Las casas eran de dos tipos: los bohíos de planta circular y techo cónico; y los de planta rectangular, con pórtico y techos dobles, donde vivían los caciques (Pigna, 2004). Generalmente, las aldeas se agrupaban en torno a una plaza o plataforma para el juego de pelota llamada batey. Allí se celebraban las principales festividades, como los areítos (cantos y bailes)⁹³.

⁹² La caza, la pesca y la recolección también eran importantes, predominando la captura de pequeños mamíferos, iguanas, caimanes y culebras; la recolección de productos marinos y frutas; y la pesca de una gran variedad de peces, tortugas y mariscos que se realizaba en canoas hechas de troncos ahuecados (www.royectosalohogar.com).

⁹³ Tenían un lenguaje cargado de poesía, ligado a su permanente interacción con la naturaleza. Hablaban pausado, buscando las relaciones personales. Al arco iris, lo llamaban "serpiente de collares", al cielo "mar de arriba". El rayo era "el resplandor de la lluvia". Al amigo lo llamaban "mi otro corazón", y al alma "el sol del pecho". Para decir perdón, decían "olvido" (Licera, 2016)

Artistas que abordan el tema de las diosas madre, o madre tierra, durante la primera mitad el siglo XX.

94

El discurso identitario, motivado por los principales artistas colombianos a principios del siglo XX, encabezado por Rómulo Rozo Peña, Carlos Correa, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña, Rafael Sáenz y por supuesto José Horacio Betancur, promovieron la retórica sobre identidad nacional en el denominado "Movimiento Bachué", reinventando los cánones estéticos establecidos a principios de la segunda década del siglo pasado, lo cual propició un nuevo paradigma en la historia del arte Latinoamericano, cambiando no solo la valoración de las piezas en el campo artístico internacional, sino también, valorando el pasado precolombino que pervive en el mundo indígena, mundo que pudo recrear Rómulo Rozo durante la exposición de Sevilla en la década de los 20 con su Bachué.

A continuación se harán algunas reseñas de los artistas previamente citados, para comprender con más profundidad los temas que hacían mella en las obras artísticas de esta época.

Rómulo Rozo

Nace en Chiquinquirá el 13 de enero de 1899 y muere en Mérida Yucatán, el 17 de agosto de 1964. Según lo indica Carmen Ortega Ricaurte, en el Diccionario de Artistas en Colombia, (Ortega, 1979). José Napoleón Peralta, escritor de la biografía de Rómulo Rozo titulada "El gran mestizo de América" describe la vida y legado de este artista como "un ejemplo de tenacidad y superación a toda prueba". No obstante las adversidades y privaciones económicas de casi toda



⁹⁴ Fotografía de la escultura “Bachué diosa generatriz del pueblo chibcha”, 1925. Con dedicatoria de Rómulo Rozo. (Suárez, 2016)

su vida, alcanzó uno de los más altos hitos de la plástica americana (Rómulo Rozo Peña, 2018). La antropóloga con estudios en artes plásticas e Historia del Arte de la Universidad de los Andes, Melba María Pineda García menciona a Rómulo en su artículo titulado “Rómulo Rozo, la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920 - 1950)” pronunciándose sobre el artista así: Es interesante apreciar cómo en las obras indigenistas se manifiestan características de sincretismo cultural, por ejemplo, se evidencian ciertos paralelismos entre las religiones indígenas y el cristianismo para justificar el valor de los dioses muiscas y transformar los íconos nacionales. La diosa Bachué se asocia a la Virgen María, como madre suprema de la humanidad, las dos están acompañadas de un niño y son símbolos de la búsqueda de protección, fertilidad, pureza. En particular Bachué tiene una relación especial con los seres del agua (ranas, serpientes, caracoles) (Pineda, 2013).

95

Rómulo Rozo Peña estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Bogotá con el escultor Rodrigo Villa y continuó sus estudios en el Instituto Técnico Central de Bogotá. Fue miembro honorario del Ateneo de Sevilla y miembro de la "Horde" de París, de la Société des Artistes Indépendants, de la Société Nationale de Beaux Arts de París, de la Academia Colombiana de Bellas Artes, del Círculo de Bellas Artes de Bogotá y de la Sociedad de Amigos de Taxco, México (Bernal, 2018). Al preservar la figura de Bachué, Rómulo y los que le sucederán “intentan que sea considerada la Madre de la Nación colombiana: sus hijos son los descendientes del legado español e indígena” (Konig, 1994). Como menciona Melba Pineda: “las obras de Rómulo Rozo tienen una gran originalidad en la década de los años 20 del siglo XX, al abrirse campo en la exploración de nuevas formas de expresión artística de carácter moderno. Con el paso de los años y conforme a la producción artística, Rozo va a definir la postura del “artista indigenista” y



⁹⁵ En la imagen vemos a Rómulo Rozo Peña esculpiendo la Bachué. Tomada del sitio web <http://gmpresz.blogspot.com/2015/07/romulo-rozo-pena.html>

asimismo se uniría al pensamiento social y político del grupo de intelectuales llamados los “Bachué” (Pineda, 2013).

Carlos Correa

Nace en Medellín el 7 de enero de 1912 y muere en esa ciudad el 23 de agosto de 1985⁹⁶. Fue un pintor, dibujante, reconocido grabador y ceramista. Trabajó como catedrático de la Escuela de Bellas Artes de Bogotá, también ejerció la docencia en Medellín y Cali. Participó en la Biental de Madrid en 1951 y en la gran exposición sobre Plástica Colombiana del siglo XX, organizada en La Habana en 1977 (Pintores Colombiano Arte, 2018). En 1925 a los 13 años de edad ingresó al Instituto de Bellas Artes de Medellín para estudiar canto y solfeo. Al año siguiente, cambió la música por las Bellas Artes. En 1929 a los 17 años de edad abandonó los estudios para empezar a trabajar en un taller de fotografía, donde aprendió a retocar negativos (Agudelo, 1963). Carlos Correa es una figura clave dentro de la historia cultural y artística de Colombia a lo largo del siglo 20. Sin embargo, como ocurre con muchos otros artistas anteriores y posteriores, su obra sigue siendo bastante desconocida.

97

Correa viajó a San Agustín según cuenta Carlos Arturo Fernández (Fernández, 2016). “Viven una experiencia que les permite comprender la vinculación de las culturas ancestrales con las fuerzas telúricas”. A finales de 1941 o comienzos de 1942, Correa viajó en compañía de Pedro Nel Gómez y su esposa Giuliana Scalaberni, también con el crítico alemán Juan Friede y el filósofo Fernando González a San Agustín. Todos ellos viven este viaje como una experiencia casi mística que les permite comprender la vinculación de las culturas ancestrales con las fuerzas telúricas. Carlos Correa se instala por algún tiempo en San Agustín para poder vivir allí, de manera más intensa, los que consideran que son los valores esenciales de la nacionalidad y emprende un camino indigenista que, sin embargo, abandona muy pronto. A veces se ha dicho



⁹⁶ Obtenido del sitio web www.colarte.com/colarte/conspintores.asp?idartista=504. El 4 de noviembre de 2018.

⁹⁷ “Diosa Bachué”, óleo sobre lienzo, de 202 por 88 centímetros, realizada por Carlos Correa hacia 1949. Obtenido de: www.vivirenel poblado.com/obra-del-mes-la-bachue-de-carlos-correa/

que es entonces cuando pinta su Bachué, pero, en realidad, la obra corresponde a una idea y época posterior y más compleja (Fernández, 2016).

Pedro Nel Gómez

98

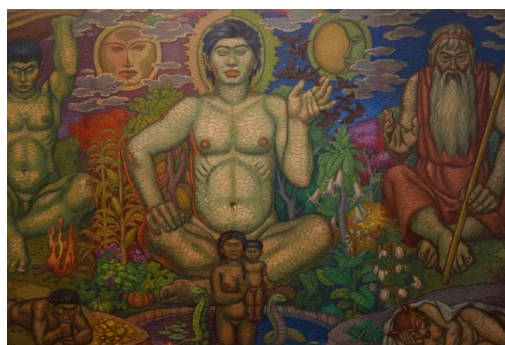
Nació en el municipio de Anorí el 4 de julio de 1899 y muere el 6 de junio de 1984; El sitio web de biografías de Colombia (www.colombia.com) dice que en 1924 viajó a Europa para hacer estudios de pintura en Francia y Holanda; en 1926 ingresó a la Academia de Bellas Artes de Florencia, donde permaneció poco tiempo pero adquirió una experiencia importante (Pedro Nel Gómez). Trabajó en un estudio donde ejecutó varias obras al óleo: Lección de anatomía, Las Amazonomaquias, El martirio de San Jerónimo, La señorita Innocenti, y otras; obras que dos años después fueron expuestas en Roma, en una exhibición organizada por el Círculo Artístico con el nombre de Exposición Latinoamericana. En Florencia conoció a Giuliana Scalaberni, con quien contrajo matrimonio y formó un hogar de ocho hijos (Colombia.com).



Luis Alberto Acuña

99

Nació el 12 de Mayo de 1904 en Suaita, Departamento de Santander y Muere el 1993 en Villa de Leyva, Boyacá, Colombia. Acuña consolidó su obra con una fuerte influencia del muralismo mexicano creando, junto a otros artistas, el movimiento Bachué. Esta oposición a los cánones de la pintura occidental le hizo ganar duras críticas por parte de Martha Traba asevera el sitio web del (Sistema de Información Científica, 2018), sin embargo el concepto de un arte buscando lo auténtico latinoamericano pudo más que los ataques de la que fuera por muchos años la voz de la crítica del arte en Colombia. En 1931 ganó el Primer Premio de Escultura del Salón de Artistas Colombianos y en 1950 el Primer Premio de Pintura del mismo Salón. En 1945 obtuvo la Medalla de Bronce en el Salón Internacional de



⁹⁸ Autorretrato. Óleo de Pedro Nel Gómez, 1941. Colección Museo de Antioquia (Suárez, 2016).

⁹⁹ Cosmovisión Muisca de la Casa Museo Luís Alberto Acuña ubicada en la plaza de Villa de Leyva.

Viña del Mar y en 1939 la Medalla de Bronce en la International World Fair de Nueva York. En 1948 se hizo acreedor a la Beca Guggenheim (Universal).

Rafael Sáenz

Nació el 29 de enero de 1910, siendo el último de once hijos y el único en nacer en la ciudad de Medellín (Aguirre, 2013) La profesora Luz Análida Aguirre Restrepo, Magíster en Historia de Arte de la Universidad de Antioquia describe a Rafael Sáenz en su libro biográfico titulado “Profesar la pintura” como un fecundo pintor y uno de los más notables acuarelistas de Colombia. Sus obras están en el Museo de Antioquia de Medellín y en colecciones privadas tanto en Colombia como en el exterior. Fue un pintor y acuarelista perteneciente al “realismo social antioqueño”. En 1945 se fue a Estados Unidos y estudió dibujo y pintura en Cambrook y luego en el Instituto de Arte de Chicago, donde conoció la tradición de los acuarelistas norteamericanos. Dos años después viajó a México y estudió en la Escuela Libre de Pintura de esta ciudad. En 1947 regresó a su patria y se vinculó a diversos centros de enseñanza artística, como el Instituto de Bellas Artes de Medellín.



100

Artistas latinoamericanas que abordan el tema de las diosas madre, o madre tierra, durante la segunda mitad del siglo XX (Ana Mendieta, Marta Palau y Cecilia Vicuña).

La Madre Tierra, durante la segunda mitad del siglo XX, como concepto artístico y como forma tectónica, también ha sido resignificada en las imágenes, efigies y representaciones de Diosas Madre latinoamericanas y caribeñas, consiguiendo tener sus representantes de mayor reconocimiento en tres artistas que veremos a continuación, quienes a pesar de utilizar otros

¹⁰⁰ La imagen de Antioquia. Acuarela y lápiz sobre papel, 57 x 78 cm, Rafael Sáenz 1969, Museo de Antioquia.

sustratos en sus obras (instalaciones performativas), lograron participar dentro del mundo de lo ancestral, a través de una comunicación directa con el sustrato vernáculo de la tierra, para elevar la carga simbólica que implican las resignificaciones del mito ancestral de la Diosa Madre:

Marta Palau Bosch (Albesa, Lérida, 1934), artista catalana-mexicana que rinde tributo al poder creativo de lo femenino y reflexiona sobre temas como la migración y los mitos de origen. Tránsitos que referencian los procesos de migración y a los cambios en el estado entre la vida y la muerte, recurrentes en obras de la artista. En las instalaciones de Marta Palau nos encontramos algunos “actores” a los que ella denomina Nauallis. Naualli es una palabra que en la lengua de los antiguos Aztecas o Náhuatl significa mujer protectora, hechicera o mujer de visión o poder (Palau, 2006). “Las Nauallis sirven como continentes proyectivos de la intencionalidad ontológica y creadora, pues a través de ellas, Marta ritualiza todo el potencial generador del universo femenino” (Rojo, 2009). Marta establece un juego de sustituciones, analogías e imaginarios primigenios en el ámbito creativo del arte. La dualidad sexual de las Nauallis y sus roles bélicos son un sistema auto-erótico de perversión o recuperación de una energía narcisista vinculada con la propia artista. Según nos explica el profesor Fernando Rojo, el fetichismo en la obra de Marta Palau puede interpretarse desde el punto de vista psicoanalítico como una auto-satisfacción pulsional y una perversión que en este caso trasciende el vínculo con lo sexual y se adhiere al Origen y al Espíritu:

Las Nauallis guerreras alteran el rol femenino convencional y afectan con ello al eros encausándolo hacia una actividad bélica tradicionalmente atribuida a la condición de lo masculino. Con ello se observa una des-erotización parcial que se canaliza hacia la violencia que alude a la parte destructiva de la condición humana en cuanto a su sentido andrógino. La inclusión de lo masculino sacraliza a las Nauallis desde una perspectiva distinta y las convierte en una especie de amazonas posmodernas. Las Nauallis funcionan no sólo como presencia de una sexualidad variable y fragmentada, sino que se nos presentan como fetiches relacionados con una pulsión tanática, inversa al proceso creador que, sin embargo, se vuelca hacia una escatología que nuevamente la rescata como potencial innovador (Rojo, Resignificaciones del pensamiento mágico

ancestral y del arte rupestre mesoamericano. La obra de arte como fetiche contemporáneo., 2009).

Ana Mendieta (La Habana, Cuba, 1948 - Nueva York, Estados Unidos, 1985), artista cubano-americana que estudió en la Universidad de Iowa donde se graduó en pintura, en 1972. Realizó instalaciones, performances, body art, videos, fotografías, esculturas, arte-objeto y dibujos. En 1983, Ana recibió la beca de la American Academy in Rome. El trabajo en Roma tomó alternativamente la forma de grandes placas de mosaico hechas de pedazos de mármol y vaciados modelados con arena. En 1984 probó otra aproximación que incorporó materiales y motivos actuales a sus esculturas en forma de troncos esculpidos y/o quemados con formas humanas (Escobar, *Las siluetas poéticas de Ana Mendieta*, 2018). Su obra es profundamente feminista, reflejando la fascinación que la artista siente por la naturaleza y recordando los conflictos psicológicos más relevantes de su vida¹⁰¹. “Mis obras son las venas de la irrigación de ese fluido universal. A través de ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, la acumulación primordial, los pensamientos inconscientes que animan el mundo. No existe un pasado original que se deba redimir: existe el vacío, la orfandad, la tierra sin bautizo de los inicios, el tiempo que nos observa desde el interior de la tierra. Existe por encima de todo, la búsqueda del origen” dice Mendieta refiriéndose a su serie de obras denominadas *Siluetas*, que tratan de establecer y entablar un diálogo entre el cuerpo femenino y el paisaje, la tierra es territorio de su trabajo artístico (López Cabrales, 2006). Mendieta se remite con frecuencia a la cosmovisión de los indios Taínos, grupos aborígenes propios de las Antillas caribeñas, -los Taínos estuvieron esparcidos en lo que hoy es Cuba, República Dominicana, Haití, Puerto Rico y las Bahamas (López, 2006). Ana buscó establecer diálogos con el pasado y lo primigenio, recuperando ecos ancestrales en su obra:

¹⁰¹ Una de las cuestiones que más llaman la atención a la hora de analizar la obra y la vida de Ana Mendieta es el gran marcado conflicto identitario de la autora que se expresa en su obra. Debido a sus experiencias, Mendieta vivía una identidad muy particular que se revela en su arte, una identidad fragmentada, descentrada, heterogénea, propia de alguien que no pertenece a ningún lugar. Como exiliada, Mendieta poseía una identidad fronteriza. Su arte se presenta como un instrumento de negociación entre una cultura perdida, ausente-presente cubana-caribeña y otra cultura implantada-adaptada desde su residencia en los EEUU. Esta identidad fragmentada es un punto clave para entender la obra de Mendieta (López, 2006).

Toda su obra tiene una marca y una fuerte conciencia de género y esto hace sentir a Mendieta una unión con el resto de las mujeres de la tierra y con las divinidades femeninas taínas que le inspiran y le dan fuerza, las diosas de la creación: Guabancex (Diosa del Viento), Atabey (Madre de las Aguas), Guanaroca (la Primera Mujer), Guacar (Nuestra Menstruación), Maroya (Luna), Iyare (Diosa Madre) y Itiba Cachubaba (La vieja Madre Sangre). El cuerpo de mujer presentado en la producción de Mendieta está intrínsecamente relacionado con dos nociones inseparables en su obra, las de vida y muerte. La brecha que la mujer tiene de nacimiento, la división que la convierte en un ser poderoso dador de vida, caracteriza muchas de las imágenes de su serie Esculturas Rupestres, excavadas en las paredes de la cueva del Águila en el Parque Jaruco. Iyare, La Madre, es representada como la patria, la nación, la cultura, el origen, son conceptos que yacen en la obra de Mendieta, conceptos que se encuentran en estado de letargo. También La luna, la mar y la mujer han sido conceptos unidos a lo largo de la historia de las culturas universales, estos tres conceptos junto con el de la menstruación son intrínsecamente femeninos y están unidos a los de vida y muerte. (López, 2006)

Sus últimas obras son excavadas en las paredes de la Cueva del Águila en el Parque Jaruco, a las afueras de La Habana, en 1981, formas que se acercan a cierto recuerdo de las representaciones artísticas de los pueblos indígenas prehispánicos. Estas imágenes excavadas en las paredes poseen los nombres de las diosas en el idioma taíno y representan la serie de Esculturas Rupestres que terminó Mendieta en su segundo viaje a la isla de Cuba en 1981. Durante los últimos años de su vida, Ana Mendieta experimentó con otros materiales como el papel quemado, las hojas secas, los troncos de los árboles, todas fuerzas de la naturaleza a la que la autora se sentía tan unida (López, 2006). “Me he lanzado dentro de los elementos mismos que me produjeron, usando la tierra como mi lienzo y mi alma como mis herramientas” (Mosquera, 2007). En la década de los setenta su diálogo entre el paisaje y el cuerpo femenino dieron origen a una serie de performances *earth-body* (tierra-cuerpo) que llamó *siluetas*, las cuales dan cuenta de la importancia que ella prestaba a la vida orgánica y a la tierra, concebidas como fundamentos materiales de la existencia física. Para éstas, realizadas en Iowa y Oaxaca entre 1973 y 1980, Mendieta empleó su propio cuerpo desnudo. En última instancia, esta disolución acaba por

concretarse en esculturas y dibujos de marcado carácter orgánico. “La serie Siluetas de Mendieta está marcada por una utilización original del cuerpo, no como medio pasivo, sino como lugar de resistencia. Su trabajo propone una integración de una identidad cultural marginal en la estructura dominante, y ofrece una nueva perspectiva para la pregunta de qué es lo sagrado. Quizás lo más importante sea que el trabajo celebra la fecundidad y la perspectiva de una fuerza vital regenerativa. Se resiste al papel de mujer como objeto, y marca en su lugar un espacio de autonomía y oposición (Sabbatino & Mendieta, 2007).

Norma Cecilia Vicuña Ramírez (Santiago de Chile, 1948), Poeta, artista y cineasta. Reside en Nueva York desde 1980. Egresada de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile en 1971. Posteriormente en 1972 viajó a Londres donde realizó estudios de posgrado en la Slade School of Fine Arts del University College. En 1973 la BBC de Londres, realizó un documental sobre su trabajo poético (Vicuña, 2018). Se dedica a temas de lenguaje y memoria, con especial atención a la decadencia y el exilio. Como observó el historiador del arte Roberto Tejada, "el trabajo de Vicuña, en su esencia, es 'una forma de recordar', como si el exilio y el recuerdo se unieran para desentrañar una 'autobiografía entre escombros' como una historia personal dentro de una narrativa más amplia" (Ramirez, 2010). Para esta creadora también es de gran importancia recuperar una comunión con la naturaleza, desde las posibilidades que tenemos de relacionarnos sensorialmente con la tierra, el profesor Fernando Rojo, refiere lo siguiente sobre la obra de Vicuña:

Cecilia es la creadora del *arte precario*, término que está relacionado con lo frágil, inseguro y escaso, pero también con la plegaria (“precario” proviene del latín “precarium” que tiene la misma raíz etimológica que “precatio” que quiere decir plegaria). Gran parte de su producción de arte-objeto ha consistido en *precarios*. Los *objetos precarios*, son objetos que “vienen del pasado, que han sido alguna cosa y que dejaron de ser para convertirse en otra”, siempre están en constante transformación, son una metáfora de los seres humanos. *Precario* también es el término con el que Cecilia denomina al género de la poesía espacial: “poema que sucede en el espacio tiempo” (Rojo, Texto Inedito sobre Cecilia Vicuña, 2018).

Es considerada una de las precursoras del arte conceptual chileno. Es fundadora del grupo *Tribu No*, conformado por artistas, escritores y poetas. Ha dictado conferencias sobre arte. En su producción artística destaca la pintura al óleo, la escultura, el performance y el video-arte (Rojo, 2018). Vicuña es autora de más de una docena de libros de poesía, La obra visual de Vicuña ha sido presentada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres, en la Bienal del Whitney American Museum of Art, y en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, entre otros museos de Europa y Estados Unidos. Su obra poética se difunde ampliamente en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica, en performances y publicaciones traducidas a varios idiomas (Rojo, 2018). En el año 2006 esta artista elaboró un objeto denominado *Quipu*¹⁰² *Menstrual*, instalado en la exposición de arte contemporáneo femenino del Centro Cultural Palacio La Moneda de Santiago de Chile (CCPLM). Éste se compone de largas, gruesas, e irregulares franjas de vellón (pelo de oveja sin hilar) de color rojo¹⁰³, especialmente importado por la artista desde Nuevo México, Islandia, Estonia y Vermont, al norte de Nueva York, que simboliza “la sangre de los glaciares” heridos por la amenaza de muerte, y a la vez “el agua misma, principal componente de la sangre de todos nosotros”. La poética y el sentido de los *Quipus* de Cecilia también apuntan a recuperar la tradición, en vista de la ruptura que se ha originado entre el pensamiento tradicional y la experiencia contemporánea (Rojo, 2018).

¹⁰² El *Quipu* fue el método comunicativo con el que los Incas consolidaron su territorio hacia todas las direcciones. Los mensajes se podían transportar por corredores y permitían a los gobernantes saber con exactitud sobre el estado de las condiciones económicas y prever catástrofes como el hambre y las malas cosechas. Es un método de comunicación a base de tiras de nudos multicolores. Todo en él tiene un significado: la longitud, los nudos, los colores. Los quipus eran muy complicados y eran manejados por quipucamayocs o un contador. Para ver la diferencia entre los nudos y su significado, los quipucamayocs usaban diferentes medidas y colores. Por ejemplo, un cordón amarillo significaba oro, uno blanco: plata y uno rojo: soldados. A pesar de no ser un método de escritura servía de recordatorio, mensajes, escritura de leyes y albergaba el destino de los territorios conquistados, consignaba datos como la cosecha y la capacidad de almacenamiento (Montse & Pujadas, 2018).

¹⁰³ El tejido es la metáfora del nacimiento, de hecho, dicen que el tejido posiblemente lo inventaron las mujeres construyendo cunas e imitando los nidos de los pájaros. Vicuña dice: "mi trabajo es el de la germinación. (Montse & Pujadas, 2018).

ANÁLISIS ICONOGRÁFICO E ICONOLÓGICO DE LA MADREMONTE

Para este último capítulo, y atendiendo el tercer objetivo específico de este trabajo monográfico, se hará un acopio historiográfico y conceptual en la idea de reunir distintas visiones teóricas e históricas sobre el mito de la Madre Tierra, para realizar un análisis iconográfico e iconológico de la escultura conocida como “Madremonte”¹⁰⁴, creada por el escultor José Horacio Betancur en 1953, utilizando las estrategias metodológicas que existen dentro del estudio de las artes, para analizar los signos ancestrales existentes en esta estatua.

El método iconográfico se origina en el siglo XVI, teniendo su máximo desarrollo en el siglo XVIII gracias a la extensa colección de estudios sobre el patrimonio figurativo de origen sacro y religioso (González, 2018). A principios del siglo XX, la iconografía se enriquece con las apreciaciones teóricas de la iconología. Ernst Gombrich incorpora la iconología como metodología en su estudio de “La imagen y el ojo”, llevando a concebirla como una disciplina de interpretación de símbolos de todas las imágenes que nos proporciona el arte; esto lo hace influenciado por el estudio de lo simbólico que proponía la emergente escuela del psicoanálisis, sobre todo en los condicionantes culturales del público que se enfrenta a la obra de arte, según indica Gombrich, concibiendo la obra como “una pantalla donde se pueden apreciar y comprender ciertos contenidos” (Gombrich, 1987).

Iconología es un término de origen griego que significa *eikon*: imagen y *logia*: discurso, y se encarga, junto a la iconografía, de describir e interpretar las imágenes representadas en una obra de arte. Por lo dicho, se entiende que la iconografía es el estudio que se centra en la descripción y primera interpretación del significado de las imágenes que encontramos en las obras de arte, por otro lado se entiende la iconología como la ciencia que estudia también el origen de los elementos que componen un material literario relacionado con la imagen, el proceso por el cual se ha llegado a la interpretación de estas imágenes y la relación de los objetos que la componen. La iconología, actualmente, en una de sus etapas o estadios permite, desde un enfoque interdisciplinar de la teoría de la imagen, la descripción e interpretación iconográfica a la luz de

¹⁰⁴ Escultura vaciada en cemento reforzado con estructura metálica, con un peso de 2 toneladas, de un metro de altura por tres metros de largo que actualmente se encuentra dándole la espalda a la laguna artificial del Jardín Botánico de Medellín, Joaquín Antonio Uribe.

los nuevos análisis de la visualidad y el discurso (religioso, mitológico, filosófico, estético, político, o social), implícito en el uso de las imágenes susceptibles a múltiples lecturas y sentidos. Estos abordajes teóricos permiten establecer vínculos entre diferentes corrientes o escuelas del pensamiento y los problemas de la intencionalidad en la configuración plástica, así como la artísticidad y polisemia de las imágenes en un contexto histórico; con el fin de entender el significado de diversos programas visuales, validar tanto sus narrativas y textualidades, así como sus sistemas de representación. Dentro de esta metodología, el símbolo va a tener un gran importancia, como representación de una idea que se percibe con los sentidos y que responde a una convención socialmente aceptada, tal como lo señala Ernst Cassirer, al referirse a la relación que existe entre los seres humanos y el universo simbólico que se deriva de la interpretación del lenguaje, el mito, el arte y la religión (Cassirer, 1979).

Aunque los símbolos se encuentran presentes en todos los periodos históricos y en muchas manifestaciones culturales o artísticas de todo el planeta, el significado del símbolo cambia constantemente a lo largo de la historia, teniendo una gran influencia este aspecto en los diferentes métodos que aportan datos a la historia del arte. La iconología surge como una reacción a las corrientes teóricas que no trascienden la mera interpretación formal de la obra artística, prescindiendo del contexto y su interpretación conceptual, así como también se opone a lo que plantean los cuestionamientos de la corriente positivista de la Escuela de Viena de Historia del Arte (impulsora del formalismo), que excluye toda consideración que no esté demostrada empíricamente.

Abraham Moritz Warburg (1866-1929), más conocido como Aby Warburg, fue un historiador del arte y el máximo exponente del método iconológico. Centrando su interés en el significado de la obra, este teórico investigó el contenido implícito de las imágenes, atribuyéndole a los contenidos figurativos, el papel de fuentes históricas; aportando con esto, al estudio iconográfico, una interpretación cultural de la forma artística, que comprendía el arte dentro de sus tesis como "un indicador fidedigno del talante psicológico en una época", siendo la iconología para este autor, la interacción de forma y contenido que se encuentran en las obras de arte, comprendiendo el "estilo" como un síntoma de la mentalidad de una época particular (Warburg, 2010). Al margen del concepto de *estilo*, el historiador del arte norteamericano George Alexander Kubler

(26 de julio de 1912 - 3 de octubre de 1996), acuñó el concepto de “edad sistemática”, para designar aquella que corresponde a un objeto dentro de la serie de la que forma parte. Este concepto implica un orden reactor de los procesos artísticos. A un sistema formal tiene que corresponderle necesariamente un tiempo sistemático. Kubler recurre al paralelo de la glotocronología¹⁰⁵, ciencia que se apoya en un similar presupuesto para determinar la evolución de los sistemas lingüísticos (Kubler, 1988). El problema del historiador no es otro que “retratar el tiempo” como lo menciona Kubler, dando con la “forma del tiempo” en su forma o configuración; duración, extensión en el tiempo y en el espacio. Las obras de arte entran en esta “visibilidad del tiempo”, y a juicio del autor tienen una especie de *tiempo ritual* inmanente.

Erwin Panofsky, por otro lado, en su publicación titulada “La perspectiva como forma simbólica” (1927), plantea que toda forma expresa valores simbólicos y la interpretación iconológica es el medio para alcanzar el significado intrínseco de la obra, que revela la actitud de fondo de un pueblo, de un periodo o de una clase social particular¹⁰⁶ (Panofsky E. , 2003). Panofsky presenta la metodología iconológica en su obra titulada “Iconografía e iconología, introducción al estudio del arte del Renacimiento”, exponiendo tres fases de análisis de una obra: una primera descripción pre iconográfica que corresponde a la significación primaria o natural de los motivos artísticos; la segunda fase o análisis iconográfico, que corresponde a un análisis descriptivo y consiste en la identificación de imágenes históricas y alegorías, y por último, la tercera fase o el análisis iconológico, que tiene un carácter interpretativo, indaga sobre la explicación de la significación intrínseca de los contenidos de la imagen como refiere Gombrich.

¹⁰⁵ La glotocronología es una técnica para calcular la separación temporal entre dos lenguas emparentadas (Swadesh).

¹⁰⁶ Ejemplo de esto es la perspectiva renacentista, que constituye un modo de representación espacial, fruto de una determinada concepción del mundo, revelando el particular contenido espiritual de una época (Panofsky E.).

Primer nivel: Análisis pre-iconográfico

Madremonte, de José Horacio Betancur. 1 de noviembre de 1953. Vaciado en cemento, con patina de grafito. 2 pulgadas de grosor con 1 metro de alto y 3 de largo. Actualmente ubicada en frente de Laguna Francisco José de Caldas del Jardín Botánico de Medellín



Panofsky propone en el primer nivel de interpretación, describir los elementos básicos que componen la obra y se puede observar que existe en esta escultura de concreto vaciado, una figura femenina antropomorfa, acompañada de otras figuras zoomórficas que representan diferentes especies de animales como los anfibios, los reptiles, el felino, el primate y las aves detrás de la figura principal. En un primer nivel en la parte inferior se encuentran dos de estas figuras (serpientes) en posición horizontal (figura 2), en la parte central de la obra (figura 1), es indiscutible la presencia de la figura femenina (Madremonte), en la parte media izquierda de la figura femenina a un costado, se encuentra un simio de menor tamaño (figura 7), debajo de este, en el abdomen de la mujer se ve un felino (figura 3), y en los pies de la figura antropomorfa, se

observan 2 anfibios (figuras 4 y 5), una iguana y un sapo, y justo detrás de ellos, unas guacamayas (figura 6) que tapan el lado posterior (las caderas) a la figura femenina; mujer silvestre que tiene una orquídea¹⁰⁷ cubriéndole el pecho y por las facciones de su rostro la podemos asociar con las deidades totémicas antropozoomorficas propias de zonas arqueológicas como las mencionadas en el capítulo anterior, dado que llaman la atención elementos como sus dientes caninos prominentes y sus orejas puntiagudas similares a las de aquellos seres fantásticos de los cuentos de hadas, tal como las orejas de los orcos, duendes, elfos y gnomos de las sagas fantásticas que vemos en el cine y la literatura, sumándole su melena frondosa similar a los racimos de café o al musgo y las garras de sus extremidades, con el fin de lograr acentos expresivos en relación con lo animal e instintivo. El tamaño, los materiales, y la pátina de grafito, le otorgan a esta obra una solemnidad presente en cualquier escultura conmemorativa, y le da un acabado lustroso, similar al de las piezas fundidas.

Segundo nivel: Análisis iconográfico.



En este segundo nivel se desglosarán, de acuerdo a la estructura numérica propuesta, los elementos simbólicos de los personajes¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Las orquídeas u orquidáceas son una familia de plantas monocotiledóneas que se distinguen por la complejidad de sus flores y por sus interacciones ecológicas con los agentes polinizadores y con los hongos con los que forman micorrizas (simbiosis entre un hongo y las raíces de una planta).

¹⁰⁸ Gracias al título de la obra, podemos ubicarla como La Madremonte, escultura realizada en 1953 por el escultor Antioqueño José Horacio Betancur. Este personaje central es la representación de la madre tierra recurrente en los mitos fundacionales de todos los pueblos en el mundo, siendo en específico el mito de la Madremonte, el personaje más popular dentro de las tradiciones locales de Antioquia, dado que cada 7 de diciembre (día de las velitas), se celebra en la ciudad de Medellín un festival alegórico a estos seres fantásticos llamado: “El festival de mitos y leyendas”, transmitido por el canal local de televisión TeleMedellín desde su primera transmisión en vivo en 1994.



La figura principal se encuentra postrada de medio lado en posición horizontal, con un brazo debajo de su rostro, mirando hacia el horizonte, protegida por formas de animales selváticos endémicos de la región y rodeados de vegetación nativa del Jardín Botánico Joaquín Antonio Uribe de la ciudad de Medellín, dándole la espalda a la laguna del jardín como si se estuviera ocultando de los visitantes que a simple vista no logran ver esta potente mole de concreto. El rostro de esta figura se posa sobre las garras de su brazo derecho, que sostiene delicadamente la prominente mandíbula con unos largos dientes caninos, en la cabeza se observa alguna vegetación que crece sobre las orejas puntiagudas. La efigie representa una figura femenina que fija su mirada hacia el horizonte con una actitud contemplativa, meditativa y perdida. El cuerpo de la figura está desnudo, pero cubierto y rodeado por animales, endémicos de las selvas de la cordillera de los Andes, y además tapado por una orquídea que envuelve sus senos.



En la parte inferior de la pieza escultórica, es posible ver debajo de la figura principal (2), dos serpientes ubicadas y desplegadas de forma horizontal, sosteniendo a la Madremonte. Estos reptiles son similares a la gran serpiente llamada anaconda, que habita las zonas más profundas de la selva Amazónica y la Orinoquía, y, como reptil, es asociada en todo el hemisferio a cultos de deidades telúricas como ocurre con la serpiente emplumada (Quetzalcóatl) en México, o insinuando la transformación de Bochica y Bachué, que en la mitología muisca se despiden de sus descendientes y se convierten en dos serpientes que se sumergen en la laguna Iguaque, o tal vez estén asociadas con la serpiente del paraíso Edénico.



El felino que está en frente del torso de la escultura, aunque de un tamaño significativamente más pequeño que la figura principal, muestra claramente la anatomía de un gran félido¹⁰⁹ salvaje, con rasgos morfológicos similares a los grandes felinos que habitan desde las montañas, hasta las selvas más oscuras, como los leopardos, las panteras, los tigrillos, el león de montaña y por supuesto el jaguar.

¹⁰⁹ Zoología: (*félidos*) Familia de mamíferos carnívoros, digitígrados, de cabeza redondeada, hocico corto con largos pelos táctiles y uñas curvadas y retráctiles. "el gato, el tigre, el linco, el jaguar, la pantera y el león pertenecen a la familia de los félidos"



Ubicado junto los pies de la enorme figura femenina, se encuentra un sapo¹¹⁰, distinto a las ranas, las que suelen tener una piel lisa, brillante y húmeda contraria a la de los sapos, que tienen la piel seca y áspera. Las ranas tienen patas traseras largas y fuertes, mientras que los sapos las tienen pequeñas y cortas. Los ojos de los sapos generalmente son grandes, y miran fijamente al frente, confrontándose directamente con el observador visitante del lugar.



Detrás del sapo, se puede ver otro reptil que habita de forma natural el Jardín Botánico, es la iguana. La iguana tiene en el cuello y dorso una alta cresta, formada por espinas independientes; otra serie de espinas similar aparece bajo el mentón. Posee cuerpo y cola alargados y estrechos; con esta última puede dar poderosos golpes y latigazos, aunque es un animal generalmente inofensivo. Las iguanas tienen una excelente visión y pueden ver cuerpos, sombras y movimiento a grandes distancias. Usan sus dos ojos para ubicarse y trasladarse a través de selvas densas, así como también para encontrar comida. Trae también ciertas señales visuales en su cuerpo para comunicarse con otras iguanas.



Las guacamayas están batiendo sus alas para esconder las caderas del personaje central que es la Madremonte; las guacamayas son un género de aves de la familia de los loros, de origen americano, que habitan desde las selvas de México hasta el noreste de Argentina. Se alimentan de insectos y bayas, y viven en los árboles. También son habitantes casuales de esta zona de la

¹¹⁰ Los anuros son un grupo de anfibios, con rango taxonómico de orden, conocidos vulgarmente como ranas y sapos. Los adultos se caracterizan por carecer de cola, por presentar un cuerpo corto y muy ensanchado, y unas patas posteriores muy desarrolladas y adaptadas para el salto.

ciudad (el Jardín Botánico de Medellín, Joaquín Antonio Uribe, donde se ubica la escultura Madremonte), debido a su exuberante vegetación.



El Primate con características similares a las del ser humano (antropoide) se ubica sobre la figura principal, reposado junto al brazo izquierdo, con la boca abierta, posiblemente intentando emitir algún sonido para hacer contacto auditivo con la deidad telúrica. El mono posee una cola, tiene una textura ósea primitiva y son más pequeños que los chimpancés.



La orquídea esta junto al torso de la figura principal, en medio los senos, tapándole los pezones con las hojas de la flor, también obedece en un sentido más profundo al corazón de la naturaleza, simbolizando la orquídea como el corazón de la deidad, al ser una planta monocotiledónea que se distingue por la complejidad de sus flores y por sus interacciones ecológicas con los agentes polinizadores y con los hongos con los que forman micorrizas.

Análisis formal

Al describir cada una de las partes de la escultura, podemos definir formalmente que es una obra alusiva al mito de la Madremonte, con una composición horizontal en donde se encuentran algunas texturas, tanto en el cuerpo de la mujer como en los animales que la acompañan. La iluminación proviene del exterior (luz natural), y se refleja sobre la pátina de grafito de la escultura que esconde las uniones de los 3 grandes trozos huecos que componen la pieza, dándole un brillo similar al de las esculturas metálicas.

111



¹¹¹ Parte trasera de la escultura Madremonte, ubicada en el Jardín Botánico de Medellín Joaquín Antonio Uribe.

Tercer nivel: Análisis Iconológico

Para abordar el tercer nivel de análisis con base en el modelo propuesto por Panofsky, se reconocerá cuáles eran las circunstancias políticas, económicas y sociales de la época, asociadas a la producción del maestro José Horacio Betancur, y las visiones de lo mítico, propuestas por el escultor, a partir de su obra la Madremonte.

En el análisis iconológico se realiza una interpretación de la pieza, a partir de simbolismos, valores o elementos simbólicos en las obras de arte, así como la reflexión en torno a las mentalidades y modos de pensamiento de los cuales la obra es sintomática o representativa. Estas aproximaciones se establecen indagando aquellos supuestos que revelan la actitud básica de una nación, de un periodo, una clase, una creencia religiosa o filosófica - cualificada inconscientemente - por una personalidad y condensada en una obra. En este análisis iconológico se tendrán en cuenta: imágenes, historias, y alegorías; si es del caso.

Hacia la primera mitad del siglo XX, en la ciudad de Medellín se crean obras monumentales que son comisionadas primeramente por el escultor Marco Tobón Mejía, contratado por la Sociedad de Mejoras Públicas¹¹². En 1952 el gobierno municipal funda la Casa de la Cultura de Medellín, gracias a la Gestión de Rafael Sáenz, y en 1953 es nombrado profesor de escultura de la recién fundada Casa de la Cultura de Medellín, el artista antioqueño José Horacio Betancur¹¹³. Este realizó su obra monumental, la Madremonte, en 1953¹¹⁴. Desde el 14 de noviembre, hasta el 1 de diciembre de 1953, se realizó la Primera Exposición al Aire Libre en Colombia¹¹⁵, donde se expone la escultura monumental la Madremonte¹¹⁶. Se dio la situación de que para poder sacar la

¹¹² La Sociedad de Mejoras Publicas nació como corporación encargada del embellecimiento de la ciudad de Medellín, y fue creada sobre dos pilares fundamentales: la unión de esfuerzos y la concertación. La primera reunión de la SMP se realizó el 9 de febrero de 1899, integrada por personas de reconocida trayectoria en la vida pública, muchos de los cuales habían sido Concejales y Representantes en la Asamblea de Antioquia u ocupaban cargos en la Administración del Estado (Mesa, 2010).

¹¹³ Ver Anexo 7. Nombramiento de José Horacio Betancur, como profesor de escultura de la Casa de Cultura de esta ciudad, Medellín abril 7 de 1953 (obtenido de Miguel Ángel Betancur)

¹¹⁴ Ver Anexo 18. Construcción de la Madremonte. S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur

¹¹⁵ Ver Anexo 3. Reconocimiento a José Horacio Betancur por la Sociedad de Mejoras Publicas a razón de la exposición en la plazoleta Nutibara de sus esculturas, Madremonte. Alberto Yepes. Antena Cultural, 28/11/1953.

¹¹⁶ Ver Anexo 15. " La Madremonte" fue colocada ayer en el "Cerro Nutibara" en un acto especial. S.F.

escultura de la Casa de la Cultura, tuvo que ir una junta de censura¹¹⁷ de la que hacía parte un sacerdote, un médico y un abogado, pues la gente pensaba que tenían que tumbar los muros para poder sacarla. Estas personas tuvieron que ir a examinar la situación y la obra, el comité de censura reparó la escultura y sólo hasta 1953 la Junta aprueba la exhibición de la Madremonte, con la condición¹¹⁸ de que le ocultara o disimulara el trasero y los pezones¹¹⁹; entonces el maestro tuvo que acceder poniendo dos loras en las nalgas y una orquídea, haciendo que las hojas de la orquídea taparan los pezones de la figura; la exhibió, y fue un éxito total¹²⁰, siendo esta la primera exposición que se hace en Colombia al aire libre con más de 170 obras, algunas de las cuales habían sido realizadas por los estudiantes de la Casa de la Cultura (niños, adolescentes y jóvenes entre los 9 y 15 años de edad), y el equipo de escultores que hacían parte o que figuraban como los estudiantes personales del escultor. En 1954 el municipio compra la Madremonte por 10 mil pesos¹²¹.

La Madremonte además de ser una escultura de un metro de alto, por tres de largo, con un peso de dos toneladas vaciadas en concreto (previa elaboración de un modelo en barro), es la personificación de un mito que pervive en los valles del Magdalena, del Cauca, la Orinoquia, la Amazonia y la cordillera andina colombiana. Los campesinos de la colonización antioqueña en el Occidente Colombiano, narran anécdotas sobre la Madremonte, la deidad tutelar de los montes y las selvas, que rige los vientos, las lluvias y todo el mundo vegetal. También se conoce con el nombre de “Madreselva” (Mitos Colombianos, 2008).

La Madremonte es la primera escultura dedicada a los mitos de Antioquia¹²². Esta obra inicialmente se expuso en la Casa de la Cultura, luego fue ubicada en el Cerro Nutibara, y en

¹¹⁷ Ver Anexo 21. Una lora en el trasero y hojas en el pecho le mandó poner la censura a la Madremonte. S.F.

¹¹⁸ El examen minucioso de la anatomía dio por resultado el dictamen de que los pezones a la vista eran impúdicos y obscenos con la recomendación de no ser exhibida públicamente. Lo curioso es que el canónigo Alfonso Uribe, quien felicitó al artista, no objetó su exhibición. El escultor modeló entonces unas orquídeas que cubrieron esa parte de los senos y una lora como taparrabo de la anatomía femenina (Vallejo, 2014).

¹¹⁹ Ver Anexo 21. Una lora en el trasero y hojas en el pecho le mandó poner la censura a la Madremonte. S.F.

¹²⁰ Ver Anexo 19. Inauguración de "La Madremonte". Medellín, lunes 19 de julio de 1954.

¹²¹ Ver Anexo 17. Legalizado el Contrato de venta de la "MADREMONTE". S.F. Obtenido de Miguel Ángel Betancur.

¹²² El escritor Tomás Carrasquilla habla también de la Madremonte como "otra vieja u otro espíritu maligno que señoreaba los bosques, desorientando a los que se aventuran por sus laberínticos bosques. Javier Ocampo López comenta que los campesinos describen a la Madremonte de diferentes formas: “A veces aparece como una mujer

1986 fue trasladada al Jardín Botánico de Medellín Joaquín Antonio Uribe, al lado de la laguna natural que se denomina Francisco José de Caldas (Betancur, 2011). Es una de las primeras Esculturas Monumentales (junto con La Bachué -1954-, y El Cacique Nutibara -1955), que como dato particular fue elaborada y costeadada completamente por el artista, ya que para su realización y producción, el Estado no le brindó apoyo económico¹²³. La leyenda de La Madremonte hace alusión a una mujer vestida completamente de vegetación y que vivía en la profundidad de los bosques. El Libro de Mitos de Antioquia que solía tener José Horacio (hoy en propiedad de su hijo Miguel Ángel Betancur), describe a la Madremonte como una celosa guardiana de la inviolabilidad de los bosques (Escobar, Mitos de Antioquia, 1950). Su rostro se encontraba cubierto por su cabello y caminaba dando grandes gritos, como si se tratase de muchas fieras. Aunque se dice que se ha escuchado, nadie la ha visto porque su silueta se desvanece rápidamente en la selva y su rostro está cubierto siempre en la oscuridad. Se trata de una mujer que cuida las selvas, vela por que haya lluvia, viento, y en general todo lo necesario para mantener la vida en el monte. De aquí que odie a los leñadores y a los cazadores, y en general a las personas que se dediquen a destruir el bosque y sus recursos. Pero el libro de Arturo Escobar data el origen de la Madremonte, en antiguas tradiciones y leyendas indígenas, ya que entre los Catíos y Nutabes de Antioquia, se contaba de la existencia de la diosa Dabeiba, la cual presidía con su inmenso poder, el cumplimiento de los grandes fenómenos naturales, como la lluvia, el granizo, el trueno, el rayo, los huracanes, las borrascas y los terremotos (Escobar, 1950). A estas inquietudes, se une el afán nacionalista de independencia vivido por los pueblos que estaban sometidos a otras potencias más fuertes, impulsando a los artistas a deshacerse del arte fundamentado en lo racional, permitiendo dar un mayor peso al sentimiento y la subjetividad, que lograban diseminar la semilla que más tarde evolucionara en las artes conceptuales y de vanguardia. El historiador del arte norteamericano George Kubler da pautas para entender cómo un objeto ancestral puede tener un tiempo ritual propio, inmanente, y permite entender cómo ese objeto antiguo (prehispánico por ejemplo), puede ponerse en diálogo con objetos

musgosa y putrefacta, enraizada en los pantanos, que vive en el nacimiento de los riachuelos y cerca de grandes piedras". La Madremonte es asociada con la diosa protectora de la naturaleza, que defiende las selvas y expresa su furia en los leñadores, cazadores y pescadores que invaden la sacralidad de sus dominios (Ocampo, 2008)

¹²³ Ver Anexo 6. Lista de Materiales con sus correspondientes precios, que fueron gastados en la elaboración de la escultura la "Madremonte" obra ejecutada por el maestro José Horacio Betancur en los talleres de la "Casa de la Cultura". Total \$176.00 (obtenido de Miguel Ángel Betancur)

contemporáneos de arte en un museo, sin sobreinterpretarlo, y realizando deslizamientos de sentido en cuanto su significación o polisemia (diversos significados o valores semánticos). Ya que con él se manejan conceptos universales, que pueden estar implícitos en piezas disímiles (en cuanto la época y lugar geográfico de estas). El acercamiento histórico propuesto al inicio de este trabajo monográfico implicará abordar el asunto de las resignificaciones telúricas del mito femenino, retomado por los artistas, que, en el contexto del arte moderno, se remiten a simbolismos primitivos, a los mitos, a las supersticiones y a la representación de imaginarios propios de creencias ancestrales. El problema del historiador no es otro, como nos lo recuerda George Kubler, que “retratar el tiempo”, dar con la “forma del tiempo”. Forma o configuración; duración, extensión en el tiempo y en el espacio. El concepto de “edad sistemática” es acuñado por Kubler para designar aquello que corresponde a un objeto dentro de la serie de la que forma parte dentro de un sistema formal, que corresponde necesariamente a un tiempo sistemático. Este concepto implica un orden reactor de los procesos artísticos. Muestra de este aforismo son las piezas artísticas producidas por los maestros que tuvo José Horacio Betancur durante toda su vida y de quienes manifestó influencias formales, expresivas, o temáticas comparables a las técnicas retóricas visibles en las obras escultóricas de Gustavo López, Carlos Gómez Castro, Rodrigo Arenas Betancur y del dibujo de Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. El problema del tiempo no es un problema banal. El problema define un marco de acción para el artista, y la búsqueda, consecución y vigencia de las soluciones que han de tener un ritmo propio, que Kubler denomina “series” que coinciden con el concepto de tradiciones; a las “series” es a las que aplica su concepto de “duración sistemática”, fiel a la idea de que el arte no es otra cosa que una solución concreta de un problema concreto en relación a conceptos como la *kunstwollen*¹²⁴ (voluntad de forma), y la relación y homologación de objetos diversos o disímiles, que embonan, empalman o unen conceptos afines: la muerte, la vida, etc. Esta voluntad artística y sus variaciones son condicionadas por la visión del mundo (*Weltanschauung*¹²⁵), El término

¹²⁴ *Kunstwollen* es un concepto que, en lengua alemana, significa literalmente "voluntad de arte". Fue creado por el historiador del arte austríaco Alois Riegl, que lo entiende como una fuerza del espíritu humano que hace nacer afinidades formales dentro de una misma época, en todas sus manifestaciones culturales (cada género, cada objeto, técnica o medio, tiene su propia historia).

¹²⁵ *Weltanschauung*: Cosmovisión o "visión del mundo". Es una imagen o figura general de la existencia, realidad o mundo que una persona, sociedad o cultura se forman en una época determinada; y suele estar compuesta por determinadas percepciones, conceptualizaciones y valoraciones sobre dicho entorno.

Weltanschauung es empleado por los expertos en literatura para hablar de cosmovisión. Por eso se puede decir que Weltanschauung y cosmovisión son sinónimos aunque quizás el término alemán sea más concreto porque semánticamente está mejor expresado y es preferido por algunos ya que la lengua alemana tiene más facilidad para crear palabras que designen conceptos abstractos o filosóficos que el español. A partir de una obra de arte o de un conjunto de piezas artísticas se puede percibir la Weltanschauung de una época. Especialmente a través de la literatura resulta más fácil dada la capacidad que tiene de transmitir más directamente valores culturales, filosóficos e históricos. De hecho, algunas doctrinas filosóficas han tenido más difusión gracias a la literatura que a tratados filosóficos. Wilhelm Dilthey desarrolla una tipología con los tres puntos básicos del Weltanschauungen o cosmovisiones, a la que considera "típico", y las formas contradictorias de concebir la relación del ser humano con la naturaleza.

1. En el naturalismo, el ser humano se ve a sí mismo como determinado por la naturaleza.
2. En el idealismo de la libertad (o el idealismo subjetivo), representada por Friedrich Schiller y de Immanuel Kant, el humano es consciente de su separación de la naturaleza por su libre albedrío.
3. En el idealismo objetivo, representado por Hegel, Baruch Spinoza y Giordano Bruno, el individuo es consciente de su armonía con la naturaleza.

Wilhelm establece estos tres tipos de cosmovisión jerárquicamente. Primero la naturalista, que se basa en una concepción causal y empírica del mundo, reflejada en la literatura realista y naturalista. Segundo, la cosmovisión del idealismo de la libertad, que hace referencia al idealismo de Platón, Kant o Fichte, y que en la literatura representa Friedrich Schiller, como ejemplo de la independencia del espíritu y la capacidad de influir y transformar el mundo. Por último, la cosmovisión del idealismo objetivo, que concibe el mundo físico como expresión y desarrollo de la espiritualidad. Este tercero engloba a Goethe, Heráclito o Hegel, que hacen una reconstrucción subjetiva de ese mundo físico. De esa forma, lo que interesa captar, es el arte a partir de su relación con una concepción del mundo no necesariamente materialista o dialéctica. En vez de esto, Kunstwollen atribuye al arte una cierta autonomía relativamente, en lo concerniente a la historia material, coincidiendo con las manifestaciones concretas del espíritu.

Las obras de Erwin Panofsky y Ernst Cassirer, de alguna manera, siguen la estela del pensamiento de Alois Riegl en su concepto de *Kunstwollen*. Se puede afirmar, incluso, que la semiótica aplicada a las artes también toma ese punto de vista, por medio de la investigación de las estructuras significantes del pensamiento y del lenguaje asociadas al estudio de estilos en el arte. La historia del arte, por tanto, es entendida por la variación de estilos, en función de estructuras simbólicas, de su uso dentro de la colectividad, o de su función estética ligada a la cuestión del conocimiento. Los actos volitivos (de la voluntad), autónomos en la ejecución plástica de las piezas monumentales, pueden verse abstraídos en inclinaciones hacia una búsqueda de lo *expresionista* en la escultura de José Horacio, en su “expresionismo figurativo”¹²⁶, definiendo perfectamente al escultor dentro de las exploraciones que contemporáneos en otros lugares del mundo venían implementando, como es el caso de Kandinsky, Kirchner, Heckel, y artistas representativos de lo figurativo como Otto Dix o Paul Klee quienes impulsaron movimientos artísticos vanguardistas. Indagando la cultura visual que corresponde a las efigies “pensantes”, se puede considerar el asunto de reflexionar sobre las imágenes que hacen referencia a las figuras reclinadas, donde los personajes se ven inmersos en sentimientos de melancolía meditativa y una contemplación de su contexto natural. Como lo expresa la mole de cemento construida por el escultor José Horacio Betancur, un híbrido femenino y animal, pensante, similar en su gesto al Pensador del escultor francés Auguste Rodin, o el artista británico y vanguardista Henry Moore con su "Figura reclinada" de 1929, donde la mirada del escultor europeo, se inspira en manifestaciones de lo primitivo americano como la efigie Chac Mool Maya-Tolteca (pieza prehispánica mesoamericana). En Moore tenemos la mirada del escultor europeo inspirado en manifestaciones de lo primitivo americano, resignificándolo en el arte moderno escultórico.

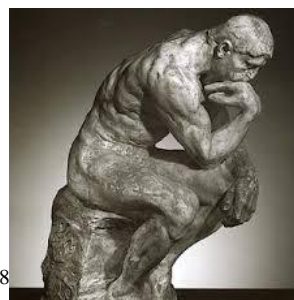
¹²⁶ El expresionismo es un movimiento artístico y literario de origen europeo surgido a principios del siglo XX que se caracteriza por la intensidad de la expresión de los sentimientos y las sensaciones. El expresionismo pictórico se caracteriza por el desequilibrio y la fuerza de los colores y las formas; en literatura, el expresionismo se desarrolló principalmente en Alemania entre 1900 y el principio de la década de 1920 (en el expresionismo se hace un uso antinaturalista de la forma y del color, pero estos elementos no se abandonan del todo —en el expresionismo no se abandona la figuración—, conservando algo del efecto ilusionista del cubo escénico o representación formal propia del Renacimiento) (Oxforddictionaries, 2018).



127



128



129

Para tener una mejor claridad de las referencias pictóricas que hacen alusión a las mujeres recostadas, se examinarán una serie de “Venus” que presentan similitudes dentro de su composición pictórica:



¹³⁰ Melancolía I es uno de los tres grabados del famoso pintor del Renacimiento alemán Alberto Durero, que junto con El caballero, la Muerte y el Diablo y San Jerónimo en su gabinete, compone las Estampas Maestras. Se caracteriza, como muchas de sus obras, por su iconografía compleja y su simbolismo. Mide 24 cm de alto y 18.8 cm de ancho (Karlsruhe, 1849). La imagen central y más importante es una figura alada meditativa, que puede ser considerada un ángel, acurrucada en el suelo y con el rostro ensombrecido. Esta dama apoya su cabeza en su puño izquierdo, mientras que con la otra mano sostiene un compás. Del cinturón cuelgan un conjunto de llaves revueltas. Durero se inspiró en las ideas que Marsilio Ficino recoge en su libro *Libri de Triplici Vita*, sobre el carácter melancólico saturnino¹³¹.

¹²⁷ Una escultura de Chac Mool que se han encontrado en Chichén Itzá al principio del Período Posclásico en diversos sitios de la región de Yucatán.

¹²⁸ Henry Moore: "Mujer reclinada", 1929 (Hebearte, 2014).

¹²⁹ El pensador (Bronce) Autor: Auguste Rodin. 1904, Francia 183.6 cm x 97 cm.

¹³⁰ Melancolía. 1514. Autor: Alberto Durero, Técnica: Grabado Estilo Renacimiento. Tamaño 24 cm × 18.8 cm.

¹³¹ El hecho de que su título sea Melancolía I se explica recurriendo a otra fuente: el libro *De Occulta Philosophia* de Agrippa de Nettesheim, que fue publicado en 1531 y cuyo manuscrito era conocido desde 1510. Agrippa distinguía entre la “melancolía imaginativa”, la “melancolía mentalis” y la “melancolía rationalis”. Aunque no se sabe con certeza si Durero pensó en realizar una serie con estos tres aspectos de la melancolía (Romero, 2018).



¹³² «El sueño de la razón produce monstruos» es un grabado de la serie los Caprichos del pintor español Francisco de Goya. Está numerado con el número 43 en la serie de 80 estampas.

El dibujo preparatorio conocido como «Idioma universal» estaba pensado originalmente como frontispicio. Tiene dos inscripciones: arriba: «Sueno 1º» y en la mesa: «Idioma universal. Dibujado y Grabado por Francisco de Goya». A pie de imagen: «El autor soñando. Su intento solo es desterrar vulgaridades perjudiciales, y perpetuar con esta obra de caprichos, el testimonio solido de la verdad». La primera,

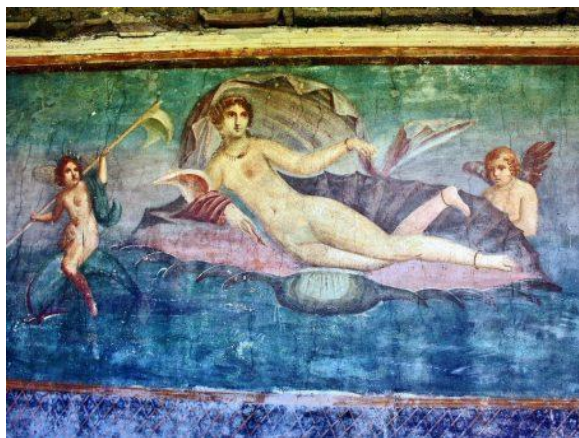
«Sueño 1º», se refiere a la numeración original de Goya, que pretendía titular la serie como Sueños, por la obra de Francisco de Quevedo, Sueños y discursos, publicada entre 1606 y 1621. Goya utilizó las visiones de los sueños para criticar a la sociedad, intención que manifestó tanto en el texto a pie de imagen como en su anuncio de su publicación en el Diario de Madrid, el 6 de febrero de 1799, en que refería a «la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes a toda sociedad civil». (Museo del Prado, 2015)

¹³³ La Venus del espejo es un cuadro de Velázquez. La obra representa a la diosa Venus en una pose erótica, tumbada sobre una cama y mirando a un espejo que sostiene el dios del amor sensual, su hijo Cupido. Se trata de un tema mitológico al que Velázquez, como es usual en él, da trato mundano a la ejecución de algunas de sus imágenes. No representa la figura como a una diosa sino, simplemente, como a una mujer. Esta vez, sin embargo, prescinde del toque irónico que emplea con Baco, Marte o Vulcano (Artehistoria, 2017).



¹³² El sueño de la razón produce monstruos, (1799) grabado n.º 43 de los Caprichos, Francisco de Goya. Ubicación: Museo del Prado. Técnica: Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado ahuesado. Dimensiones 213 x 151 mm.

¹³³ Venus del espejo. Hacia 1647-1651. Autor: Diego Velázquez. Óleo sobre lienzo. Tamaño: 122 x 177 cm.



¹³⁴ La Casa de la Venus de la Concha, por la temática de dicho mural, en el panel central como si se tratase de una ventana abierta, yace la diosa Venus reclinada sobre una concha dorada. La pintura mural está dividida en tres partes. A la izquierda, una figura del dios Marte, y a la derecha, una fuente con dos pájaros. Encontrada alrededor de un patio, la espectacular pintura mural de la Venus de la Concha está ubicada en una pared al sur, junto al exuberante jardín, Esta zona de los restos arqueológicos fue bombardeada durante la Segunda Guerra Mundial, por lo que la casa no fue realmente descubierta hasta 1952 (Sarralde).

¹³⁵ Venus de Urbino, es una pintura al óleo sobre lienzo cuyas dimensiones son de 119 cm x 165 cm, realizada en 1538 por Tiziano. La pintura, cuyo comitente fue Guidobaldo II della Rovere, entonces hijo del duque de Urbino, representa a una joven desnuda semitendida sobre un lujoso lecho en el interior de un palacete veneciano. En el fondo se observa una gran ventana por donde entran leves reflejos de la laguna y se observa el cielo tras un árbol; al lado de la ventana se

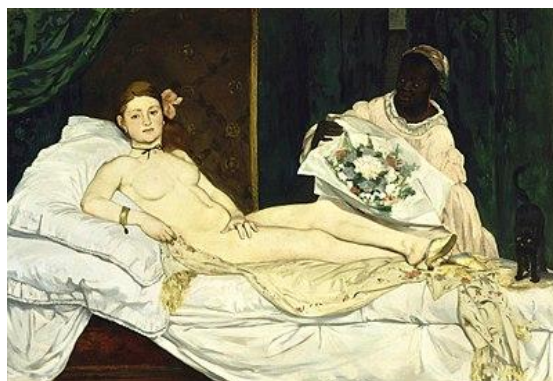


encuentran dos criadas de espaldas acomodando ropas en un arcón de bodas; el arcón parece evocar el mito de la caja de Pandora. A los pies de la joven desnuda duerme un perrito; la presencia del perro es signo de que la representada no es una diosa, sino una mujer real, aunque no se sabe exactamente quién es (ArteHistoria, 2017).

¹³⁴ Casa Venus de la Concha descubierta en 1952 en los restos arqueológicos de Pompeya, Villa de los Misterios.

¹³⁵ Venus de Urbino (Venere di Urbino) Autor: Tiziano, 1538. Óleo sobre lienzo. Tamaño: 165 cm × 119 cm.

¹³⁶ Olympia es un cuadro realizado por el pintor francés Édouard Manet en 1863. Mide 130,5 cm de altura y 190 de ancho. Manet comenzó a trabajar en él en 1863 para presentarlo en el Salon des Refusés (Salón de los Rechazados) de ese mismo año. Sin embargo, la obra no se expuso hasta 1865, en el Salón de París, en donde causó un gran escándalo, ya que aunque el público y la crítica aceptaban los desnudos en obras mitológicas, no era así cuando se trataba de un desnudo realista (Cunningham, 2000).



137

Venus y Marte (en italiano, Venere e Marte), es un cuadro del pintor Italiano Sandro Botticelli. Se conserva en la National Gallery de Londres, Reino Unido, donde se exhibe con el título de Venus and Mars. Está realizado al temple y óleo sobre tabla de álamo. Mide 69 cm de alto y 173 cm de ancho. Fue pintado en 1483. Dado que su tema es el amor, esta pintura fue posiblemente encargada con ocasión de una boda, la obra de Botticelli fue creada para una pareja nupcial de Florencia, los jóvenes Médicis y Vespucci. Sin embargo, Venus no es la esposa de Marte, sólo su amante ocasional. En la mitología simbolizan la pasión más que el amor. Pero, claro, hay que entender que los conceptos culturales han cambiado con los siglos. La pintura trata de la victoria

¹³⁶ Olympia. Autor: Édouard Manet, 1863. Técnica Óleo sobre lienzo. Tamaño: 90 cm × 130,5 cm.

¹³⁷ Venus y Marte. Autor: Sandro Botticelli, 1483. Técnica Temple y óleo sobre tabla. Tamaño 69 cm × 173 cm.

amorosa. Una arboleda de mirtos, el árbol de Venus, forma el telón de fondo para los dos dioses que están tumbados, uno frente a otro, en un prado. En la composición de Botticelli sí están, en cambio, más juntos Venus y Marte, y es muy posible que el pie derecho del dios tocase, o podría tocar, el muslo vestido de ella. Pero Venus es la diosa de la Belleza, no del Amor- no aparece en el cuadro de Botticelli por ningún lado. No está. (Labat, 2016).



138

Las primeras pinturas mitológicas de Piero di Cosimo son de una romántica fantasía difícil de hallar en otros pintores renacentistas. Piero toma como modelo la obra de Botticelli que hoy conserva la National Gallery de Londres, utilizada también para adornar un dormitorio como observamos por el formato apaisado. El pintor nos presenta a un Marte, dios de la guerra, completamente dormido tras la "batalla del amor" y despojado de armaduras y armas -con las que juegan en el fondo los amorcillos- mientras que en la zona izquierda de la composición hallamos a Venus, la diosa del amor y la belleza, acompañada de Cupido, un conejo blanco de puntiagudas orejas, símbolo de la fertilidad y dos palomas que simbolizan a la diosa. Las figuras se insertan en un excelente paisaje de clara inspiración renacentista, interesado el maestro en dotar a su composición de perspectiva sin rechazar al color y al dibujo, así como al preciosismo de telas y elementos de la naturaleza. Las figuras presentan una perfecta anatomía inspirada en los modelos clásicos y se disponen en profundidad para crear un excelente punto de fuga, que se

¹³⁸ Venus, Marte y cupido. Autor: Piero di Cosimo, 1505. Tamaño 72 cm × 182 cm.

encuentra en la colina del fondo, envuelta en tonalidades azuladas como reflejo del mar que la rodea (Artehistoria.com, 2018).

Después de abordar los anteriores referentes conceptuales dentro de la pintura, que apuntan a temas mitológicos, sobre todo en el Renacimiento, desentrañando el crepúsculo de los dioses, así como la melancolía del tiempo que se escapa¹³⁹, pero que en cierta medida emana un tiempo inmanente que perdura a través de la historia del arte, como también en los motivos indígenas que encontramos en los sitios arqueológicos descritos en el capítulo dos, donde las figuras totémicas antropozoomórficas son representadas con los dientes similares a la escultura denominada Madremonte de José Horacio Betancur. Para comparar los rasgos antropomórficos y zoomórficos de la escultura Madremonte, es importante contrastar los rasgos que tienen las figuras totémicas de los sitios arqueológicos mencionados¹⁴⁰. A continuación se describen algunos de los hallazgos más consistentes y atinentes a este análisis: la manifestación propia de la cultura de los antiguos pueblos de San Agustín fue la escultura lítica monumental. Más de 300 estatuas han sido halladas, la mayoría en un área que aparece plenamente delimitada por las cuencas de los ríos Magdalena. Indudablemente los nativos quisieron hacer de esta región un verdadero centro ceremonial para las prácticas funerarias, presididas por los grandes monolitos, en los que ellos expresaron su estilo simbólico, sin que este propósito les hubiera impedido tallar formas de gran naturalismo. Los bloques en que fueron talladas estas esculturas son basaltos volcánicos y andesitas lávicas, algunas de grandes dimensiones, hasta de más de cuatro metros de altura y de varias toneladas de peso. Con excepción de la vecina región de Tierradentro (Cauca), en ninguna otra zona de Colombia se presentan estos rasgos monumentales de la escultura y puede afirmarse, por consiguiente, que ellos están confinados al Alto Magdalena. José Horacio pudo haber tenido alguna influencia, o haber suscitado interés por estos sitios arqueológicos como San Agustín, (ya sea por revistas, por cercanía con artistas interesados por lo

¹³⁹ En cuanto las representaciones apaisadas o paisajes con seres mitológicos (míticos) en el Renacimiento, muchas representaciones renacentistas eran reminiscencias de un tiempo idílico y arcádico, un ambiente bucólico, boscoso y pastoril propio de las nostalgias por una Arcadia inexistente e idealizada. Una Arcadia mítica y poética.

¹⁴⁰ Las figuras que cuidan las tumbas de las zonas arqueológicas, son también formas un poco idealizadas y son representaciones sobrenaturales de deidades antropozoomórficas protectoras de esas tumbas y de la dignidad de los personajes humanos allí enterrados en contextos naturales; son figuras de alguna manera atemporales o intemporales, figuras dotadas de un contenido espiritual, que hacen parte de un no tiempo, o de un tiempo ritual, pero inspiradas en un contexto natural y salvaje.

mismo, por Carlos Correa, o Pedro Nel, por los libros escolares de texto, por la fama que estaban volviendo a adquirir esos temas como un revival de los mismos, a razón de la ideología o tendencias estéticas del movimiento Bachué, la búsqueda por la identidad y lo propio, etc.). La serpiente ocupa un papel preponderante en las representaciones escultóricas de San Agustín y en la fuente ceremonial. Una estatua que se encuentra hoy en el parque arqueológico, en el llamado "Bosque de las Estatuas", presenta las manos dobladas sobre el pecho y éstas sostienen, de la cola y de la cabeza, una serpiente enrollada. Los elementos que caracterizan esta escultura permiten interpretarla como una Divinidad de las lluvias o como la representación de un sacerdote en el momento de invocar el espíritu de la deidad para que se pronuncie en favor del campo o de las cosechas. La figura de un águila que sostiene una serpiente con el pico y con las garras, escultura que otros investigadores interpretan como la representación de un búho, debió tener en el mundo de las creencias de los antiguos agustinianos una significación especial. Posiblemente fue el símbolo de la creación, relacionado con el origen de la luz y del fuego y de la jerarquía política, es decir, el símbolo por excelencia del poder. Motivos de aves rapaces en piezas de orfebrería han sido hallados aquí como adornos personales, colocados como ofrendas en tumbas que debieron corresponder a personajes de la tribu. Entre los indígenas taironas, que moraban en el norte, en la Sierra Nevada de Santa Marta y en sus proximidades, el águila aparece también frecuentemente en los objetos de oro, lo mismo que entre los muisca y quimbayas (Wikiwand, 2018).



141

¹⁴¹ La primera información acerca de las ruinas arqueológicas de San Agustín aparece en la obra *Maravillas de la Naturaleza*, escrita por el misionero mallorquín Fray Juan de Santa Gertrudis, de la Orden Observante, quien visitó varias veces el lugar, la primera en el año de 1756. Su crónica de viaje, iniciada en Cartagena de Indias y terminada en Lima, permaneció inédita en Palma de Mallorca por cerca de dos siglos, hasta que en 1956 fue enviada a Colombia una copia del manuscrito y publicada en el mismo año en la serie *Biblioteca de la Presidencia* (Wikiwand, 2018).

Descubriendo los rasgos zoomórficos esquematizados en figuras geométricas talladas en la piedra, es evidente el carácter ritual que asumían estos centros de ceremonias ancestrales, atribuyendo un poder benefactor a cada escultura, que para los antiguos habitantes tenía un significado diferente, que guardaba relación con las facultades del animal que era representado, otorgándoles una carga de sorpresa u horror a las efigies megalíticas. Estas evidencias arqueológicas son similares, como ya se ha mencionado en el capítulo anterior, a las zonas arqueológicas ubicadas entre las fronteras de Bolivia y Perú, como es el caso Tiahuanaco, ubicado en Bolivia, en el Departamento de La Paz, a 15 kilómetros al sudeste del lago Titicaca, o del complejo monumental de Pumapunku cercano al poblado de Tiwanaku en el Departamento de La Paz, Bolivia. Al suroeste del Templo de Kalasasaya. Su nombre significa "La Puerta del Puma". El complejo consta de una explanada central, un montículo de terrazas de piedras megalíticas, y un corte amurallado al occidente. En este emplazamiento arqueológico, también es evidente la carga simbólica de su arquitectura, al disponer del espacio de forma geométrica, enfatizando las salidas y puestas del sol en diferentes direcciones, demarcadas por grandes puertas, similares a los dólmenes, esperando las diferentes épocas del año para indicar las estaciones y los meses del año. En todas las zonas arqueológicas es sorprendente la estatuaria y los detalles que tienen estas piedras talladas, y Pumapunku no es la excepción. Las construcciones primitivas con piedras rectangulares, pasando por las edificaciones funerarias o chulpas, hasta llegar a realizar monumentos con piedras talladas y pulidas, entre los que destacan la Pirámide de Akapana, pirámide con siete niveles, que mide 17 metros de altura, orientada hacia los puntos cardinales. Kalasasaya, templo abierto con una plaza ceremonial, que funcionaba como observatorio astronómico solar, permitiendo determinar las estaciones anuales (Cultura Tiahuanaco: Imperio precursor de culturas prehispánicas, 2018).

La Puerta del Sol es considerada la estructura monolítica más importante, es una piedra gigantesca, con una abertura en la parte inferior, y en la superior se encuentra esculpida en relieve la imagen de Viracocha. Sus decoraciones en bajo relieve contienen mensajes que no se han descifrado, y cada solsticio de verano, penetran por la puerta los primeros rayos del sol. Entre las esculturas con cabezas de animales y humanas, hay también monolitos de gran tamaño, entre los más conocidos están Ponce, una impresionante estela labrada en bloque de andesita con singular perfección, presentando figuras antropomorfas y de animales. Bennett es el monolito

más grande de la cultura Tiahuanaco, con aspecto antropomorfo que representa a una autoridad divina asegura Iñigo Maneiro Labayen, en su concepto sobre Tiahuanaco: el templo de los monolitos. “Si algo importante dejó la cultura Tiahuanaco, es que fue la madre de las civilizaciones posteriores incluyendo el Imperio Inca” (Maneiro, 2013).



Examinando los rasgos expresivos presentes en las esculturas líticas de las deidades elaboradas por los antiguos pueblos indígenas, es pertinente recordar los ídolos de la Diosa madre, que como se ha estudiado anteriormente en el presente trabajo, además de estar presente la figura femenina durante todas las edades de la historia, se pueden comparar sus distintas representaciones, que han migrado de nombres, pero que conservan una indiscutible emanación femenina, misma presencia que será estudiada bajo la óptica del psicoanálisis para demostrar teorías concernientes al inconsciente colectivo, presente en todos los individuos, y expresado en las manifestaciones fundamentales, denominadas Arquetipos, que fueran referenciadas por la supuesta existencia de un remanente arcaico que guarda toda la información de la especie humana, incluyendo sus pasos evolutivos desde las cavernas hasta nuestros días, sin que ningún elemento de la memoria colectiva humana se escape a ser depositada en lo más profundo de la conciencia.

¹⁴² En idioma aymara, su Puma punku significa "La puerta del puma". Los procesos y las tecnologías involucradas en la creación de estos templos aún no son completamente comprendidos por los estudiosos modernos. Nuestras ideas actuales sobre la cultura Tiwanaku son que no tenían un sistema de escritura y no sabían acerca de la rueda. Los logros arquitectónicos vistos en Puma-Punku son sorprendentes en vista del presunto nivel de capacidades tecnológicas disponibles durante su construcción. Debido a las proporciones monumentales de las piedras, el método por el cual fueron transportadas a Puma-Punku es un tema de interés desde el descubrimiento del templo (Rusty, 2009).

Finalizando con esta última etapa o estadio del análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, es preciso regresar a la imagen de la Madremonte, para observar en sus rasgos faciales una característica endémica indiscutible de la época por la que atravesaba la historia del país en aquel tiempo, el cultivo de café. Es precisamente la exportación de café lo que acelera la economía emergente de la primera mitad del siglo XX, teniendo su impacto en exposiciones internacionales como el salón de Sevilla, encuentro que reunió los máximos exponentes de las artes de Vanguardia y donde incursiona Rómulo Rozo como el primer exponente de las exploraciones mítico-indigenistas. El café es nuevamente protagonista al analizar la obra de José Horacio Betancur, pues si nos fijamos con más detenimiento en las facciones de la cara que porta la Madremonte, encontraremos sobre sus puntiagudas orejas algo parecido a una rama de cafetal con las hojas y los cafetos recorriendo el contorno de su cabello.

Esta suposición de que la Madremonte porte entre sus acervos la planta del café, al igual que ostenta y utiliza la orquídea para cubrir sus pechos, refieren a una sutileza conceptual que el artista quiso imprimir a la obra y da cuenta de una intencionalidad concerniente a un periodo específico de la historia del arte, y es pertinente expresarlo de forma espontánea, pues como se suele sugerir en el análisis iconológico, es mejor insinuar antes que asegurar. El café es un producto de la tierra, y prácticamente un símbolo o emblema nacional colombiano. Entre algunos símbolos nacionales colombianos están la orquídea, la palma de cera, el cóndor, las esmeraldas, y el café.



143

¹⁴³ Se le conoce como cafeto o planta productora de café a un arbusto que se da en la región tropical de la tierra perteneciente a la familia de las rubiáceas. Abarca 500 géneros y 8.000 especies. Uno de esos géneros es el *Coffea*,

CONCLUSIONES

El presente trabajo de grado estuvo enfocado en analizar las visiones teóricas e históricas relacionadas con el mito de la "Madremonte", obra realizada por el escultor José Horacio Betancur Betancur, durante la mitad del siglo XX, emergiendo como una de las expresiones plásticas de la modernidad en Colombia que reúne consigo lo antiguo y lo moderno, encajando perfectamente en la vanguardia artística nacional denominada Bachué, que se comprenderá en este texto entre las primeras décadas del siglo XX.

El primer objetivo específico de este trabajo propone un acercamiento que se sustentó bajo 5 aspectos: el primer aspecto explica el contexto histórico e ideológico que tuvo el continente Latinoamericano durante la primera etapa de la modernidad en el siglo XX, teniendo en cuenta los datos suministrados por Paolo Villalba en su texto "Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria" y recopilando las reseñas de Melba Pineda García en su escrito sobre la diosa Bachué y el indigenismo en Colombia (1920-1950), donde se hace alusión a Rómulo Roza entre los muchos artistas que se destacaron en esa época. El segundo aspecto, o subnivel del primer capítulo, contextualiza la historia de la Modernidad en Latinoamérica bajo la comparación de los investigadores anteriormente citados y otros estudiosos como: Néstor García Canclini en "Culturas Híbridas", e Ivonne Pini en "Modernidades, Vanguardias y Nacionalismos", y "Aproximación a la idea de lo "propio" en el arte latinoamericano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX". El tercer párrafo del primer capítulo reúne la ideología colombiana en la modernidad descrita por Álvaro Medina en sus textos "El arte colombiano de los años veinte y treinta" y "Procesos del Arte en Colombia 1810 – 1930", cotejándolos con el texto de Javier Ocampo "Historia de la cultura hispanoamericana siglo XX", y las observaciones de Orlando Melo, Juan Acha y Daniel Pécaut yuxtapuestas con los aportes del libro "Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia" de Sofía Stella Arango Restrepo y Alba Cecilia Gutiérrez Gómez. El cuarto aspecto o subnivel del primer capítulo describe el contexto artístico de la modernidad en Antioquia, expuesto en los siguientes textos: "De la Villa a la Metrópolis: un recorrido por el arte urbano en Medellín", "El arte urbano: la escultura pública en Medellín",

que lo constituyen árboles, arbustos, y bejucos, y comprende unas 10 especies civilizadas, es decir, cultivadas por el hombre y 50 especies silvestres (www.cafedecolombia.com, 2018).

de Santiago Restrepo Vélez; y las citas obtenidas de los textos “Breve Historia de la Pintura en Antioquia” de Santiago Londoño Vélez, y “Breve Historia de la Pintura y la Escultura en Antioquia” de Aura de Ramírez y Jorge Cárdenas. Y consecutivamente, en el último aparte del primer capítulo (quinto subnivel) encontraremos la Historia de José Horacio Betancur concerniente a una síntesis de la entrevista hecha a su hijo don Miguel Ángel Nutibara Betancur Tamayo, aportando una novedosa aproximación a la trayectoria del escultor José Horacio Betancur en sus etapas y sucesos inusuales que fundamentarán las ideas dentro de su obra artística. Su formación, su estilo, así como el proceso de consolidación, desarrollo y madurez de su trabajo; su iconografía, sus maestros, sus referentes teóricos, formales y conceptuales, más las ideas y escritos relacionados con el artista (documentos, opiniones, textos y notas de prensa), que se aproximan a las ideas estéticas elementales y vitales de la existencia y el legado artístico de José Horacio Betancur.

Se entiende bajo los anteriores postulados, que a principios del siglo XX, el contexto social y cultural de América Latina fue un periodo coyuntural para la evolución de las manifestaciones artísticas dentro del continente americano. De acuerdo a los autores arriba mencionados, el incremento demográfico, la consolidación de las ciudades, el apogeo de la industria y la inserción de la economía capitalista provocaron los fenómenos sociales ocurridos durante la primera época de la modernidad hasta la mitad del siglo XX, estimulando grandes cambios en las emergentes naciones Latinoamericanas, deviniendo en un fortalecimiento de los proyectos nacionales y un nuevo movimiento ideológico que propuso en su discurso la emancipación de las ideas foráneas, intensificado por una revitalización de los símbolos telúricos de los mitos y la nostalgia del pasado. Estos movimientos literarios fueron influenciados por el impacto de las ideas estéticas generadas por intelectuales Latinoamericanos, que debatieron la idea de "lo propio" en las naciones emergentes que pretendían romper con las dinámicas artísticas de aquella época. Estos nuevos preceptos, al no perder de vista el pasado, rescatan las tradiciones desde los postulados filosóficos del Nacionalismo, que permeaba todas las esferas sociales y las técnicas manifestadas por los artistas, que semejantes a José Horacio Betancur y contemporáneos a él, hicieron indagaciones dentro de las concepciones del arte y los lenguajes primitivos de la forma, los volúmenes, las composiciones, los materiales, los medios, los soportes y la poética de su trabajo artístico. En Colombia, esta vanguardia que miraba con anhelo la recuperación del

pasado, encontró en los indigenismos y los retratos del campesino, la fuente de inspiración, auxiliada por el pensamiento revolucionario del movimiento muralista mexicano, que impactó al resto del continente con las ideas promovidas por corrientes políticas e intelectuales que deliberaron sobre la beligerancia de otras naciones en las manifestaciones estéticas tradicionales de nuestros territorios, creando una oposición a nuevos preceptos vanguardistas.

Es oportuno comprender entonces que gracias a los autores anteriormente citados en este primer capítulo, se puede precisar que en Colombia, a principios de siglo XX, los movimientos artísticos e intelectuales no obedecían necesariamente las premisas contemporáneas de las Vanguardias artísticas internacionales que apelaban a la idea de un *arte por el arte*; sino que ocuparon sus intereses en la búsqueda de las singularidades de la nación, en específico el sustrato telúrico de los mitos primitivos de los cuales toman inspiración (como ocurrió con los artistas “Bachués”, entre los años 20 y 40 del siglo pasado), para bautizar el primer movimiento artístico influenciado por las expresiones pictóricas de quienes fueran los precursores de la academia artística nacional, que retrataron la topografía y naturaleza del país, en la búsqueda de dar sentido a lo propio en el contexto americano (una búsqueda por la identidad, el origen y lo propio, representados en iconografías e imaginarios artísticos, que en el arte moderno y contemporáneo permite recuperar ecos del pasado, resignificados en las formas, conceptos o contenidos de dichas configuraciones artísticas).

El Segundo capítulo de esta monografía considera las diferentes connotaciones con las que se ha querido resignificar el Mito de la diosa Madre en diferentes corrientes del pensamiento, que perciben las manifestaciones lingüísticas como parte de una estructura social que resulta de las dinámicas sociales y culturales presentes en las festividades y ritos antiguos, concernientes al tema de lo lúdico y la fruición estética manifiesta en las técnicas utilizadas para la ejecución de la escultura monumental conocida como “Madremonte” que se refiere al relato estudiado por expertos de lo mítico como Sigmund Freud, Carl G. Jung, Ernst Cassirer, Levi-Strauss, Mircea Eliade, Joseph Campbell, Anne Baring y Jules Cashford, para explicar a través de los hallazgos arqueológicos, cómo las antiguas sociedades comprendían el tránsito por el mundo desde una cosmovisión que percibe la tierra como la materia que da vida. Este segundo capítulo se divide en los siguientes subtemas: El Mito, La Madre Tierra (Madremonte, Bachué, Tonāntzin,

Coatlicue, Pachamama y Gea). Antecedentes Arqueológicos (Tiahuanaco, Puma Punku y San Agustín), y los grupos indígenas que se establecieron en la cordillera y zona caribe (Los muiscas y los taínos). Y por último los artistas latinoamericanos que abordan el tema de las diosas madre, o madre tierra, durante la primera mitad del siglo XX, empezando por los artistas locales inscritos al movimiento Bachué, tales como: Rómulo Rozo, Carlos Correa, Pedro Nel Gómez, Luis Alberto Acuña y Rafael Sáenz. Hasta examinar las distintas manifestaciones que surgen en el continente promovidas por las artistas latinoamericanas que trabajan en su obra el tema de las diosas madre, o madre tierra, durante la segunda mitad del siglo XX: Ana Mendieta, Marta Palau y Cecilia Vicuña.

El tercer y último capítulo titulado “Análisis iconográfico e iconológico de la Madremonte”, corresponde a la metodología propuesta al principio de este trabajo de grado; métodos de observación que examina, según nos explica el historiador del arte alemán Erwin Panofsky, tres estadios de análisis de la imagen, empezando por el pre-iconográfico, luego el iconográfico (descriptivo), y por último pero no menos importante el análisis iconológico (interpretativo); enumerando cada uno de los elementos que integran la composición de la escultura en la primera fase, para luego proporcionar los datos concernientes a cada uno de estos elementos inicialmente enumerados, contextualizando la obra y sus significados y contenidos simbólicos a temas que afectaron la producción artística del escultor en relación con su tiempo de vida a consecuencia de un sincretismo entre lo antiguo y lo moderno, provocado por el interés de retratar la mitología nativa, con los matices pictóricos o estéticos del trópico. Una de las cosas interesantes y novedosas que generan un carácter diferenciador al ejercicio de análisis de la Madremonte, es que no se había realizado o aplicado antes un análisis iconológico a esta escultura del Maestro José Horacio Betancur; vale la pena mencionarlo aquí (no se había aplicado un análisis con ese método a esta pieza escultórica, y seguramente a ninguna otra obra del artista antioqueño).

Este trabajo de grado es oportuno y pertinente, porque sugiere un método de análisis descrito en la historia del arte, que se sirve de múltiples teorías y elementos conceptuales para comprender la producción artística de una pieza escultórica que debido a su carga simbólica, es relacionada con los mitos que reflejan las tradiciones ancestrales de los pueblos indígenas, y confieren un sustrato ontológico y originario del pasado arcaico, a las visiones que involucran la historia del arte

nacional a mitad del siglo XX, implicando un acercamiento a los procesos que han forjado el proyecto modernizador del arte colombiano durante el siglo pasado.

Las relaciones de la pieza escultórica con su período histórico particular, trae consigo más datos, que en el análisis minucioso descrito en el último aspecto del tercer capítulo, compara la imagen icónica de la escultura monumental conocida como Madremonte, del escultor Antioqueño José Horacio Betancur, con otras imágenes históricas que al igual que la Madremonte, se postran o reclinan sobre el suelo, en un contexto natural, como divinidades femeninas asociadas a las exaltaciones telúricas, a lo materno y por supuesto al arquetipo del femenino eterno. Las imágenes sugeridas en el análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, permiten encontrar en diferentes periodos del arte, algún gesto o una idea que se transmite de forma simbólica a través de las imágenes artísticas, tal es el caso de la Melancolía de Alberto Dürero, El sueño de la razón produce monstruos de Francisco de Goya, la Venus del espejo de Diego Velázquez, la Casa de Venus de la Concha descubierta en los restos arqueológicos de Pompeya, la Venus de Urbino de Tiziano, Olympia de Édouard Manet, la Venus y Marte de Sandro Botticelli o la Venus, Marte y cupido de Piero di Cosimo; todas comparten un tema en común, y es la invocación a la melancolía, el anhelo y la meditación o contemplación, que convergen en una misma postura, la del pensador que sostiene su rostro con la mano, o la de una Diosa o doncella que inadvertida encuentra en su postura el icono de la mujer fecunda, representación del universo femenino.

Las aproximaciones a distintos periodos históricos de la representación pictórica no excluye los descubrimientos de épocas más antiguas a los periodos que se pueden datar; los hallazgos arqueológicos son también pruebas evidentes de la aparición de diferentes culturas anterior a nuestra civilización; de estas culturas, encontramos semejanzas cefálicas equivalentes a la Madremonte, como son los dientes caninos similares a las esculturas talladas en piedra, encontradas en la zona arqueológica llamada San Agustín al sur del departamento del Huila, o en los límites de Bolivia y Perú, en Puma punku y Tiahuanaco. No se pueden ignorar estas representaciones megalíticas, pues son las pocas evidencias que dan cuenta de la riqueza cultural del pasado precolombino, de la misma manera que generan diálogos con las manifestaciones que a principios del siglo XX dieron como resultado la escultura monumental, que por algún motivo

muy poderoso, quiso retratar el Maestro José Horacio Betancur; quien nos deja en su monumento una memoria indeleble que se inserta en las dinámicas de la ciudad de Medellín, a principios del siglo pasado, en donde los cambios sociales y económicos estuvieron influenciados por las emergentes economías nacionales, en especial del café, producto que reactiva todo el sector productivo del país, y que motivado por una tendencia nacionalista, aporta rasgos identitarios a la cultura que emergía en América Latina, durante el apogeo de todas las vanguardias artísticas.

En definitiva, la escultura monumental de José Horacio Betancur denominada Madremonte, expresa en su conjunto compositivo una técnica muy bien empleada del vaciado en cemento, y encuentra rasgos incomparables con otras piezas, como lo es el acabado en grafito, que le otorga un lustroso brillo metálico, emulando las esculturas fundidas, pero que en el caso particular de José Horacio, refleja la manera espontánea de mirar la vida desde el estrato más puro del alma, aproximando al espectador al universo mítico de las manifestaciones telúricas. Expresiones iconográficas presentes sobre todo en las esculturas monumentales, realizadas en plena modernidad a mitad del siglo XX, por este gran maestro del martillo y el cincel, encontrando en este personaje algo más que la sola estampa de un escultor consumado y de buen oficio, que llevando sus pasiones al extremo, pudo vivir la aventura del contacto salvaje con las fuerzas naturales que retrató en sus obras.

BIBLIOGRAFÍA

- Academia. (2018). *Arquitectura de la Cultura Tiahuanaco*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://www.academia.edu/8490708/ARQUITECTURA_DE_LA_CULTURA_TIAHUANACO
- Acha, J. (1994). *Las culturas estéticas de América Latina*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México. Obtenido de https://academicaenpeg.files.wordpress.com/2017/03/acha_las-culturas-esteticas-de-am_completo.pdf
- Acom Caribbean. (2018). Todo sobre los Taínos. *República Dominicana Live. com*. Obtenido de Los Taínos: <http://www.republica-dominicana-live.com/republica-dominicana/diversos/los-tainos.html>
- Agudelo, G. (1963). La pintura sinfónica de Pedro Nel Gómez.
- Aguirre, L. (2013). *Rafael Sáenz: profesar la Pintura*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Arango Cano, J. (1976). *Mitos, Leyendas y Dioses Chibchas*. Bogotá: PLAZA & JANES.
- Ardila, B. (2018). *Alfonso López Pumarejo y la Revolución en marcha*. (Credencial, Editor) Obtenido de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-192/alfonso-lopez-pumarejo-y-la-revolucion-en-marcha>
- Artehistoria. (2017). *La Venus del Espejo*. Obtenido de <https://www.artehistoria.com/es/obra/la-venus-del-espejo>
- ArteHistoria. (2017). *Venus de Urbino*. Obtenido de <https://www.artehistoria.com/es/obra/venus-de-urbino>
- Artehistoria.com. (2018). *Venus, Marte y Cupido*. Obtenido de <https://www.artehistoria.com/es/obra/venus-marte-y-cupido-1>
- Artisteer. (2018). *Cultura Tiahuanaco*. Obtenido de <http://todosobrelahistoriadelperu.blogspot.com/2011/07/cultura-tiahuanaco.html>
- Baena, G. (1985). *Manual para elaborar trabajos de investigación documental*. (U. N. México, Ed.) México: Mexicanos Unidos.
- Banrepcultural. (23 de Octubre de 2018). *enciclopedia.banrepcultural.org*. Obtenido de Muisca: <http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Muisca>
- Banrepcultural. (2018). *Fray Juan de Santa Gertrudis*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php/Fray_Juan_de_Santa_Gertrudis
- Banrepcultural. (2018). *Metalurgia prehispánica*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://enciclopedia.banrepcultural.org/index.php?title=Metalurgia_prehisp%3%A1nica
- Baring, A., & Cashford, J. (2005). *El mito de la diosa*. Madrid: Siruela.

- Berenguer, J. (2000). *Señores del Lago Sagrado*. Obtenido de http://www.academia.edu/15033705/Tiwanaku_Se%C3%B1ores_del_Lago_Sagrado._Banco_Santiago_Museo_Chileno_de_Arte_Precolombino_Santiago_2000
- Bernal, E. (2018). *Rómulo Rozo Peña*. Obtenido de http://www.boyacacultural.com/index.php?option=com_content&view=article&id=129&Itemid=38
- Betancur, M. (2011). *Biografía Escultor José Horacio Betancur Betancur*. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://miguelangelbetancur.com/uncategorized/biografia-escultor-jose-horacio-betancur-beta/>
- Betancur, M. (2011). *Miguelangelbetancur.wordpress.com*. Obtenido de Miguel Ángel Betancur: <https://miguelangelbetancur.wordpress.com/2011/04/10/el-escultor-jose-horacio-betancur-betancur/>
- Bettelheim, B. (1977). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Grijalbo Mondadori.
- Bolivia es Turismo. (2016). *Puma Punku*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://boliviaesturismo.com/puma-punku-la-paz-boliviaesturismo/>
- Bosi, A. (2002). *Lasparábolas de las vanguardias latinoamericanas*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Cadb.pitt.edu. (2018). *Cronologías de la región Muisca*. Obtenido de <https://www.cadb.pitt.edu/samaca/cronologia.pdf>
- Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras*. México D.F.: Fondo De Cultura Económica.
- Campbell, J. (1988). El poder del mito : Entrevista con Bill Moyers. (B. Moyers, Entrevistador) Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <https://capitanswing.com/libros/el-poder-del-mito/>
- Campbell, J. (2000). *Los Mitos en el tiempo*. Buenos Aires: Emecé Editores S.A.
- Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas*. México D.F.: Grijalbo. Obtenido de https://monoskop.org/images/7/75/Canclini_Nestor_Garcia_Culturas_hibridas.pdf
- Carretón, A. (2018). *Venus de willendorf*. Obtenido de <http://arqueoblog.com/venus-de-willendorf/>
- Carrillo, P. (2017). *¿Qué relación tienen la Virgen de Guadalupe y la diosa Coatlicue?* Obtenido de <https://noticieros.televisa.com/especiales/que-relacion-tienen-virgen-guadalupe-y-diosa-coatlicue/>
- Cassirer, E. (1979). *Filosofía de las formas simbólicas*. 3. México: FCE. Recuperado el 27 de 09 de 2018, de http://www.academia.edu/15368698/Filosof%C3%ADa_de_las_formas_simb%C3%B3licas_vol.1_-_Cassirer

- Colombia.com. (2018). *Pedro Nel Gómez*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://www.colombia.com/biografias/arte/sdi/109437/pedro-nel-gomez>
- Correa, F. (2005). Sociedad y naturaleza en la mitología muisca. *Revista Tabula Rasa*. Recuperado el 21 de Octubre de 2018, de <http://www.revistatabularasa.org/numero-3/correa.pdf>
- Cultura10.org. (2018). *Cultura Tiahuanaco: Imperio precursor de culturas prehispánicas*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://www.cultura10.org/tiahuanaco/>
- Cunningham, A. (2000). *Impresionistas*. Barcelona: Parragon. doi:1405414952
- Deymor, B., & Villafuerte, C. (2006). *manual metodológico para el investigador científico*. (U. N. Arequipa, Ed.) Arequipa, Perú: Nuevo Mundo. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <https://vdocuments.site/centty-deymor-manual-metodologico-para-el-investigador-cientifico-5632788146a60.html>
- Downing, C. (1999). *La Diosa*. Barcelona: Kairos.
- Duch, L. (2001). *Antropología de la religión*. Barcelona: Herder. Recuperado el 22 de 09 de 2018
- Ecoturismo. (2018). Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de San Agustín Huila: <http://www.destinosecoturisticos.com/huila/san-agustin/>
- Elbibliotecom. (2018). *Chibchas*. Recuperado el 2018 de Octubre de 30, de http://elbibliote.com/resources/Temas/Historia/247_257_aborigenes_chibchas.pdf
- Eliade, M. (1974). *Tratado de Historia de las Religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Eliade, M. (1981). *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: Guadarrama Punto Omega. Obtenido de https://www.ugr.es/~pgomez/docencia/fr/documentos/Eliade.Mircea_Lo-sagrado-y-lo-profano.pdf: https://www.ugr.es/~pgomez/docencia/fr/documentos/Eliade.Mircea_Lo-sagrado-y-lo-profano.pdf
- Eliade, M. (1991). Mito y realidad. Barcelona: Labor. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://www.thule-italia.net/Sitospagnolo/Eliade/Eliade,%20Mircea%20-%20Mito%20y%20Realidad.pdf>
- Elías, N. (1994). *Teoría del símbolo: un ensayo de antropología cultural*. Barcelona: Península. Recuperado el 27 de 09 de 2018, de https://monoskop.org/images/6/62/Elias_Norbert_Teoria_del_simbolo_1994.pdf
- Elías, N., & Dunning, E. (1992). *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Escobar, A. (1950). *Mitos de Antioquia*. Bogotá: Minerva.
- Escobar, A. (2018). *Las siluetas poéticas de Ana Mendieta*. Obtenido de <http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/H28/Mendieta.html>

- Escuela Bill Grant. (2018). *Los Taínos*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://epbillgrant0503.minerd.edu.do/2014/10/los-primeros-pobladores-de-nuestra-isla.html>
- Fajardo, M. (1999). *El arte colonial Neogranadino Capítulos*. Bogotá: Andres Bello España. Recuperado el 22 de 09 de 2018
- Fernández, A. (2016). *Obra del mes la bachue de carlos correa*. Obtenido de <https://www.vivirenelpoblado.com/obra-del-mes-la-bachue-de-carlos-correa/>
- Freud, S. (1991). Totem y tabu : tomo XIII. Argentina: Amorrortu editores. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://www.bibliopsi.org/docs/freud/13%20-%20Tomo%20XIII.pdf>
- Gallo, L. (1997). *Modernidad y arte en Colombia en la primera mitad del siglo XX*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- García, P. (2015). *Las Diosas Madre*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://iglesiaguanche.blogspot.com/2015/08/>
- Gerald, M. (2003). *América Latina: cultura y sociedad* (Vol. 8). Barcelona: Crítica.
- Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo*. Madrid: Alianza. Obtenido de <https://mariainescarvajal.files.wordpress.com/2011/03/gombrich-la-imagen-y-el-ojo.pdf>
- Gombrich, E. (1999). *Historia del arte*. Londres: Phaidon.
- González, M. (2018). *Historia del Arte del Siglo XVIII al Siglo XX*. (U. d. Londres, Ed.) Obtenido de http://www.historiadeltraje.com.ar/archivos/historia_xviii_xx.pdf
- Grupo Bachué. (2018). *Monografía del Bachué : advocación lírica a Nuestra Señora la diosa Bachué*. (C. E. Tiempo, Editor) Obtenido de <https://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/1074707/language/es-MX/Default.aspx>
- Grupo Milenio. (2017). *Coatlicue la diosa madre de nuestros ancestros*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.milenio.com/cultura/coatlicue-la-diosa-madre-de-nuestros-ancestros>
- Gutiérrez, A., & Arango, S. (7 de 10 de 2002). *Estética de la modernidad y artes plásticas en Antioquia*.
- Hebearte. (2014). *Henry Moore, un paseo por sus esculturas*. Obtenido de <https://hebearte.wordpress.com/2014/04/17/henry-moore-un-paseo-por-sus-esculturas/>
- Hernández, M. (2012). Fray Pedro Aguado Y Fray Antonio de Medrano, y su visión del proceso de conquista del Nuevo Reino de Granada. *Republicana*, 293 - 321. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://revista.urepublicana.edu.co/wp-content/uploads/2012/07/Fray-Pedro-Aguado-y-fray-Antonio-de-Medrano.pdf>
- Hobsbawm, E. (2000). *Etnicidad y nacionalismo en Europa hoy, la invención de la nación*. Buenos Aires: Manantial.

- Huizinga, J. (1968). *Homo ludens*. Buenos Aires: Emecé.
- Jung, C. (1995). *EL hombre y sus símbolos*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Karlsruhe, S. (1849). *Staatliche Kunsthalle Karlsruhe: I 848*. Berlín. Obtenido de <http://swbexpo.bsz-bw.de/skk/detail.jsp?id=6ABE53364495E90C2D7B0E8D99C2B03B&img=1>
- Konig, H. (1994). *En el camino hacia la nación*. Bogotá: Banco de la República.
- Kubler, G. (1988). *La configuración del tiempo*. Madrid: Nerea.
- Labat, A. (2016). *La significación imprecisa de una obra de Arte renacentista lleva el sello inequívoco de Botticelli*. Obtenido de <https://arteparnasomania.blogspot.com/2016/12/la-significacion-imprecisa-de-una-obra.html?m=1&fbclid=IwAR0CxIQkMWuPbWdhuDxvZCCZV9syvJRdNkvK714XQScxNhUbP9HVO0qCZKc>
- Levi-Strauss, C. (2001). *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Licera, H. (2016). *Arahuacos*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://www.rionegro.com.ar/columnistas/arahuacos-FE1336456>
- Llanos, H. (2015). *El libro de San Agustín*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de https://issuu.com/ellibrodesanagustin/docs/11._algunas_consideraciones_sobre_1
- Lleras, R. (2017). Las manifestaciones artísticas en la época precolombina. *Credencial Historia*, 308. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://www.banrepcultural.org/biblioteca-virtual/credencial-historia/numero-308/las-manifestaciones-artisticas-en-la-epoca-precolombina>
- Londoño, S. (2001). *Arte Colombiano, 3.500 años de historia*. Bogotá: Colección Banco de la República.
- Londoño, S. (2005). *Breve Historia de la Pintura en Antioquia*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- López, M. (2006). Laberintos corporales en la obra de Ana Mendieta. *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Recuperado el 30 de 10 de 2018, de <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero33/laberint.html>
- Lozada, B. (2006). Cosmovisión, historia y política en los Andes. La Paz, Bolivia: Cima Producciones. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/16465/Cosmovision%2c%20historia%20y%20pol%C3%ADtica.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Maneiro, I. (2013). *Tiahuanaco: el templo de los monolitos*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://archivo.elcomercio.pe/vamos/mundo/tiahuanaco-templo-monolitos-noticia-1657322>
- Manetto, F. (2018). *Los disparos que partieron en dos la historia de Colombia*. Recuperado el 30 de 10 de 2018, de https://elpais.com/internacional/2018/04/08/colombia/1523216245_924526.html

- Manuel, Á. (2017). *Vanguardias artísticas: el Futurismo*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de redhistoria.com: <https://redhistoria.com/caracteristicas-del-futurismo/>
- Mariátegui, J. (1976). *Siete ensayos de la realidad peruana*. Barcelona: Grijalbo.
- Martínez, A. (2015). *Mantenimiento de esculturas conmemorativas y artísticas ubicadas en el espacio público de Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura Dirección de Patrimonio.
- Medellín. Alcaldía. (2008). *Historia de San Antonio de Prado*.
- Medina, Á. (1995). *El arte en Colombia de los años veinte y treinta*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Medina, Á. (2014). *Procesos de Arte en Colombia*. Bogotá: Uniandes.
- Melo, O. (2016). *Colombia es un tema*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.jorgeorlandomelo.com/colombiacambia.htm>
- Mercedes, M. (2014). *Tonantzin (II) Coatlicue, la Madre Tierra Azteca*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://santuariodelalba.wordpress.com/2014/03/05/tonantzin-ii-coatlicue-la-madre-tierra-azteca/>
- Mesa, M. (2010). *Mecenazgo privado de las artes en Antioquia*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Mitologia.info. (2018). *Gea diosa la tierra*. Obtenido de https://www.mitologia.info/gea-dios-la-tierra/amp/?fbclid=IwAR3N2OATx7sH-hLfb8vvJE3Sy_M1OhHENWgYU7Zh2COZuoL4-VW6vjKBeqY
- Montse, B., & Pujadas, A. (2018). *El origen del tejido: Cecilia Vicuña y la poética precaria*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de https://www.nodo50.org/mujeresred/cecilia_vicuna.html
- Mosquera, G. (2007). *Arte, Religión y Diferencia Cultural*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://www.replica21.com/archivo/articulos/m_n/037_mosquera_mendieta.html
- Museo del Prado, N. (2015). *Goya en el Prado: Ficha técnica: Sueño I. Ydioma universal. El Autor soñando*. Madrid: Museo del Prado.
- Ocampo, J. (1987). *Historia de la cultura hispanoamericana siglo XX*. Bogotá: Plaza y Janés.
- Ocampo, J. (2003). *Mitos y leyendas latinoamericanas*. Bogotá: Plaza y Janes. Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de https://books.google.com.co/books?id=Wit8VWU0iyIC&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0&fbclid=IwAR0dx9pRi0_qoLe0wq-kzaS9mtphgNBt-JJfMiAJHPw8oLF5SI5igb4ork#v=onepage&q&f=false
- Ocampo, J. (2008). *Mitos Colombianos*. Bogotá: Santillana.
- Ortega, C. (1979). *Diccionario de Artistas en Colombia*. Bogotá: Plaza & Janes.

- Otto, R. (1996). *Lo santo, Lo racional y lo Irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza. Recuperado el 22 de 09 de 2018, de <https://circulosemiotico.files.wordpress.com/2012/10/otto-lo-santo.pdf>
- Oxforddictionaries. (2018). *expresionismo*. Obtenido de <https://es.oxforddictionaries.com/definicion/expresionismo>
- Padilla, C. (2008). *La llamada de la tierra*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital.
- Padilla, C. (2013). *El Bogotazo y los artistas colombianos*. Obtenido de <https://esferapublica.org/nfblog/el-bogotazo-y-los-artistas-colombianos/>
- Palau, M. (2006). *Naualli*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Panofsky, E. (2001). *Estudios Sobre Iconología*. Madrid: Alianza. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://www.terras.edu.ar/biblioteca/9/AyE_Panofsky_Unidad_2.pdf
- Panofsky, E. (2003). *La perspectiva como forma simbolica*. (T. S.A., Ed.) Recuperado el 5 de Noviembre de 2018, de [monoskop.org](https://monoskop.org/images/e/e6/Panofsky_Erwin_La_perspectiva_como_forma_simbolica.pdf): https://monoskop.org/images/e/e6/Panofsky_Erwin_La_perspectiva_como_forma_simbolica.pdf
- Parque Arqueológico Nacional de San Agustín. (2018). *Cultura Agustiniana (San Agustín)*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de https://pueblosoriginarios.com/sur/andina/san_agustin/cultura.html
- Paz, Z. d. (2002). Horizontes de sentido en la cultura andina. *Comunidad*(5), p. 7. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de <http://nomadas.ourproject.org/wp-content/uploads/2010/08/20521087-Horizontes-de-Sentido-Zenon-Depaz.pdf>
- Pécaut, D. (1987). *Orden y violencia: colombia 1930 - 1953*. Bogotá : Siglo XXI .
- Pigna, F. (2004). *Centro/antillas/taíno*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://pueblosoriginarios.com/centro/antillas/taino/taino.html>
- Pineda, M. (2013). *Rómulo Roza, la diosa Bacué y el indigenismo en colombia (1929-1950)*. Obtenido de http://www.interindi.net/es/archivos/Baukara3_07_Pineda.pdf
- Pini, I. (1996). *Aproximación a la idea de lo "propio" en el arte latinoamericano a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Pini, I. (1997). *Vanguardias Latinoamericanas y formas de representación, Una mirada a textos de los años 20*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pini, I. (2012). *Modernidades, vanguardias y nacionalismos*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Pino Rodríguez, P. (2013). *Venus de lespugue*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://pablodelpinoartehistoria.blogspot.com/2013/10/venus-de-lespugue.html>

- Pintores Colombiano Arte. (2018). Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Carlos Correa:
<http://pinturacolombiana.blogspot.com/2009/07/carlos-correa.html>
- Pueblos Originarios. (2018). *Centro Ceremonial Indígena de Tibes*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://pueblosoriginarios.com/centro/antillas/taino/tibes.html>
- Quinzán, A. (2018). *Guatavita*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de El origen de la leyenda de "El Dorado": <https://www.viajesyfotografia.com/blog/guatavita-el-origen-de-la-leyenda-de-el-dorado/>
- Ramirez, N. (2010). *Poets/cecilia-vicuna*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://www.poetryfoundation.org/poets/cecilia-vicuna>
- Ramírez, T., & Cárdenas, J. (1986). *Evolución de la pintura y la escultura*.
- Reconstrucción Celta. (2009). La venus de laussel la venus del cuerno. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <https://reconstruccioncelta.wordpress.com/2009/01/30/la-venus-de-laussel-la-venus-del-cuerno/>
- Restrepo, S. (1997). *De la villa a la metropolis, un recorrido por el arte urbano en Medellín*. (S. d. Medellín, Ed.) Medellín: EDUCAME.
- Restrepo, S. (1999). *Arte urbano, la Escultura pública en Medellín*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia seccional Medellín.
- Rojo, F. (2009). *Resignificaciones del pensamiento mágico ancestral y del arte rupestre mesoamericano. La obra de arte como fetiche contemporáneo*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.rupestreweb.info/artefetiche.html>
- Rojo, F. (2011). Artistas latinoamericanos: afinidades y coincidencias en torno a lo ancestral, al rito, al mito y al símbolo. *Ciencia tecnología y sociedad*(5), p. 151-169. Recuperado el 22 de 09 de 2018, de <https://revistas.itm.edu.co/index.php/trilogia/article/view/461/pdf>
- Rojo, F. (2018). *Texto Inedito sobre Cecilia Vicuña*. Medellín: s.n.
- Romero, J. (2018). La vuelta de la melancolía. La melancolía vuelta». Obtenido de <https://biblioteca.ucm.es/revistas/bba/11315598/articulos/ARIS9393110101A.PDF>
- Rubiano, G. (1995). *Arte moderno en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Rusty, J. (2009). *Les Découvertes A PUMA PUNKU contredisent La Théorie de l'évolution*. Obtenido de <http://rustyjames.canalblog.com/archives/2013/07/19/27667537.html>
- Sabbatino, M., & Mendieta, A. (2007). *Circulostres*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://circulostres.blogspot.com/2010/03/ana-mendieta.html>
- Sarralde, J. (2016). *Pompeya – La encantadora pintura mural de la Casa de la Venus de la Concha*. Obtenido de <https://guias-viajar.com/italia/sur/pompeya-casa-venus-concha-pintura-mural/>

- Silva, V. (2016). Preuss, el alemán que descubrió San Agustín y se robó 21 estatuas. *las2orillas*. Obtenido de Preuss, el alemán que descubrió San Agustín y se robó 21 estatuas: <https://www.las2orillas.co/el-aleman-que-descubrio-san-agustin-y-se-robo-21-estatuas/>
- Sistema de Información Científica. (2018). *Maestro Luis Alberto*. Obtenido de <http://www.redalyc.org/html/110/11001515/index.html>
- Suárez, S. (2016). *Una cronica divergente del arte moderno en colombia del americanismo a la integracion plastica*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.revistacredencial.com/credencial/historia/temas/una-cronica-divergente-del-arte-moderno-en-colombia-del-americanismo-la-integracion>
- Swadesh, M. (1967). *El Impacto Sociológico de la Enseñanza en Lengua Vernácula*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Tovar, F. (1976). *Arte Colombiano*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Umaña, C. (1993). *la Gran Enciclopedia de Colombia*. Bogotá: Circulo de Lectores.
- Universal, E. (2010). *La obra del artista luis alberto acuna*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.eluniversal.com.co/suplementos/dominical/la-obra-del-artista-luis-alberto-acuna>
- Vallejo, A. (2014). *José Horacio Betancur, artista incomprendido*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de http://www.elmundo.com/portal/cultura/palabra_y_obra/jose_horacio_betancur_artista_incomprendido.php#.W8kLgWhKjIW
- Vasconcelos, J. (1925). *La raza cósmica*. México DF: Espasa Calpe.
- Vera, L. (2008). La investigación cualitativa. Recuperado el 26 de 08 de 2018, de http://www.trabajosocial.unlp.edu.ar/uploads/docs/velez_vera__investigacion_cualitativa_pdf.pdf
- Vicuña, C. (2018). *Cecilia Vicuña curriculum-vitae*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://www.ceciliavicuna.com/curriculum-vitae-1/>
- Villalba, P. (2012). *Entre ruinas, lugares y objetos residuales de la memoria*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.
- Warburg, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Wikisabio. (2018). *La cultura tiahuanaco*. Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de <http://wikisabio.com/la-cultura-tiahuanaco/>
- Wikiwand. (2018). *Cultura San Agustín*. Obtenido de http://www.wikiwand.com/es/Cultura_San_Agust%C3%ADn
- www.cafedecolombia.com. (2018). *El arbol y el entorno*. Obtenido de http://www.cafedecolombia.com/particulares/es/sobre_el_cafe/el_cafe/el_arbol_y_el_entorno/

- www.proyectosalohogar.com. (2018). *Indios Taínos*. Obtenido de http://www.proyectosalohogar.com/Enciclopedia_Ilustrada/Indios_Tainos2.htm
- www7.uc.cl. (2018). *Organización política y social*. Obtenido de http://www7.uc.cl/sw_educ/historia/conquista/parte1/html/h12.html
- Yadeun, J. (2018). Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Coyoixauhqui: http://www.biblioteca.org.ar/libros/bdmexico/Colecci%F3n%20Colibr%ED/sec_3-8.htm
- Yaeger, J. (2009). Recuperado el 30 de Octubre de 2018, de Investigations at the Pumapunku Temple: <https://interactive.archaeology.org/tiwanaku/project/pumapunku1.html>

ANEXOS

Anexo 1. Fotografía y recortes de prensa

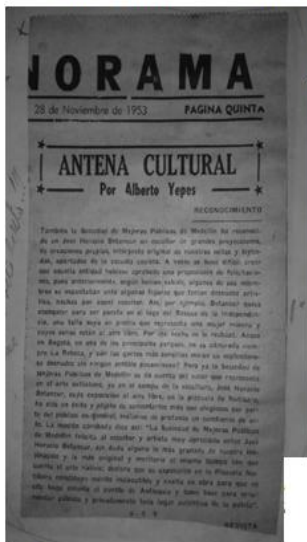
1. Recorte de prensa de la época: Se Inaugura el Salón de Artistas en la biblioteca Nacional de Bogotá



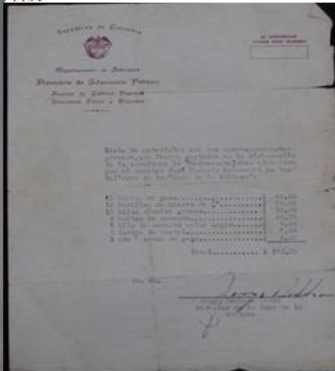
2. Primer Premio para el Señor José Betancur Escuela de escultura, Instituto de Bellas Artes de Medellín, Exposición del 19 de noviembre de 1940



3. Reconocimiento a José Horacio Betancur por la Sociedad de Mejoras Públicas a razón de la exposición en la plazoleta Nutibara de sus esculturas, Madremonte. Por Alberto Yepes. ANTENA CULTURAL 28 de noviembre de 1953



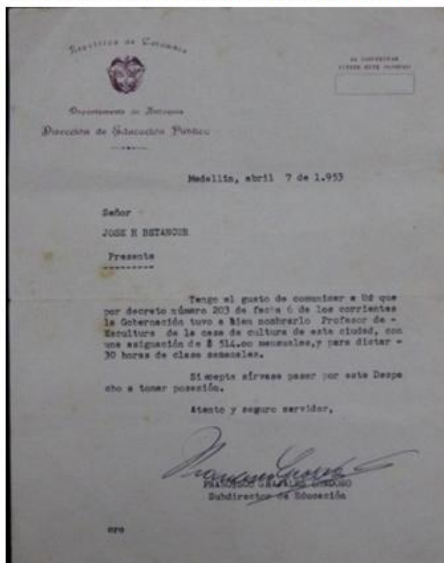
4. Comprobante por 253.00 a razón de Materiales para la elaboración de algunos bustos y de los mitos que se construyeron ese año. Medellín 21 de junio de 1954



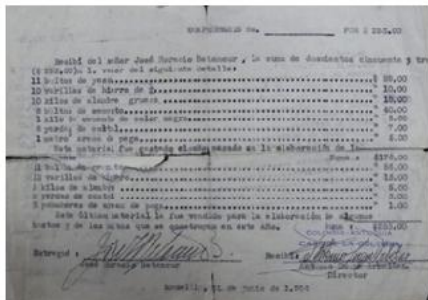
5. Certificado de empleo. No 05825. José Horacio Betancur. Director de Grupo tipo A del Inst. De Artes Plásticas y Aplicadas de esta ciudad. 13 de agosto de 1957.



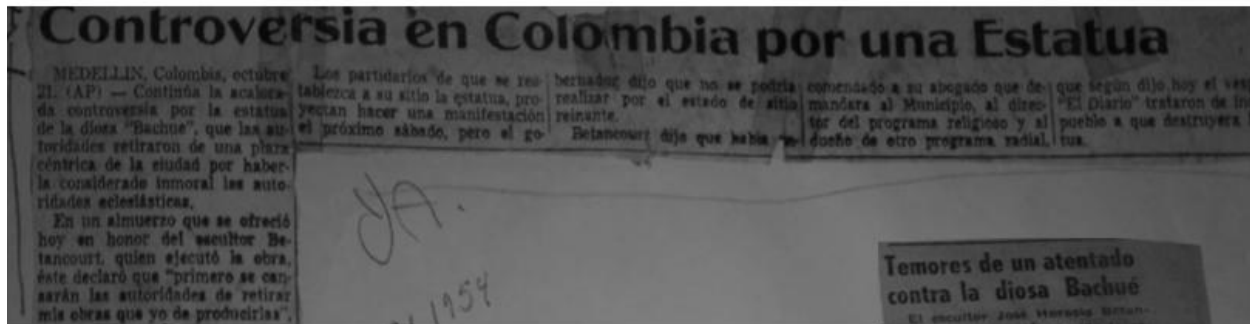
7. Nominamiento de José Horacio B, como profesor de escultura de la casa de cultura de esta ciudad. Medellín abril 7 de 1953



6. Lista de Materiales con sus correspondientes precios, que fueron gastados en la elaboración de la escultura la "Madremonte" obra ejecutada por el maestro José Horacio Betancur en los talleres de la "Casa de la Cultura". Total \$176.00



8. Controversia en Colombia por una Estatua S.F



9. Medellín, sábado 13 de Noviembre de 1954. La Llorona.



11. "Bachué", Víctima de la "Linea H" S.F.



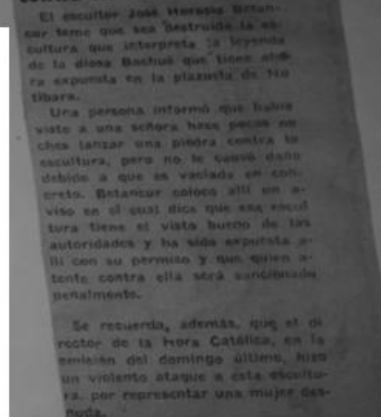
10. Medellín, Jueves 23 de Octubre de 1954. La Bachué, en su Nueva Residencia



12. "Bachué" expuesta al público. 22 de septiembre de 1954.



Temores de un atentado contra la diosa Bachué



14. En Espera de Sensatez. S.F. (obtenido de Miguel Angel Betancur.)

13. Temores de un atentado contra la diosa Bachué. S.F. (obtenido de Miguel Angel Betancur.)



15. "La Madremonte" fue colocada ayer en el "Cerro Nutibara" en un acto especial. S.F. (obtenido de Miguel Angel Betancur.)

"La Madremonte" fue colocada ayer en el "Cerro Nutibara" en un acto especial

Mediante un acto especial que tuvo lugar en el restaurante del Cerro de Nutibara, en las horas de la noche del sábado último, fue inaugurada la obra de escultura La Madremonte, de que son autores el maestro José Horacio Betancur y su grupo de escultores.

La obra fue colocada en el cerro, y como se ha dicho, se trata de la primera de una serie de esculturas monumentales representativas de los mitos de Colombia y de América.

En el acto de inauguración de La Madremonte estuvieron presentes altos funcionarios del gobierno y un grupo de invitados especiales, del que hacían parte varios artistas, intelectuales y periodistas.

Historia

La obra en referencia fue iniciada en la llamada casa de la cultura en abril de mil novecientos cincuenta y tres, por el maestro Betancur, con la colaboración permanente de los escultores Oscar Rojas y Horacio Vásquez. La ejecución de la obra se prolongó por espacio de cuatro meses, al cabo de los cuales José Horacio Betancur inició sus gestiones tendientes a darla a conocer.

Dicha labor no estuvo exenta de dificultades, toda vez que los artistas tropezaron constantemente con la incomprensión y la ignorancia propias de nuestro medio. Se dio el caso de que determinados individuos se dieron a la tarea de hacer chistes a costa de la obra, y hubo quien afirmara y publicara que al quedar terminada la escultura, para poder movilizarla habría necesidad de derribar el edificio de la Casa de la Cultura. Posteriormente determinada junta de censura que actuó en la ciudad, obligó a los artistas a hacer determinadas adiciones a la escultura, pues dentro del estrecho criterio de que-

nes integraban dicho organismo, la obra como estaba concebida en un principio podía considerarse como inmoral.

Los autores de la obra comenzaron luego las gestiones tendientes a lograr su exhibición, y fue así como eligieron la Plazuela de Nutibara para llevar a efecto la exposición, no solamente de aquella, sino de los demás trabajos ejecutados por el personal de la Casa de la Cultura durante el año pasado. Pero aconteció que tal certamen de arte fue objetado por algunas entidades, motivo por el cual la secretaria de gobierno del municipio en aquel entonces en manos del abogado Jesús Gómez Salazar, autorizó directamente la exposición.

La Madremonte permaneció en la plaza de Nutibara hasta el mes de enero de este año, cuando la secretaria de hacienda procedió a su adquisición, mediante el pago de diez mil pesos a los autores.

Bachué

Los dineros provenientes de la venta de la Madremonte están siendo invertidos en la ejecución de otras obras similares, la primera de las cuales será una escultura monumental que representa el mito de Bachué, que según la tradición chibcha, fue el origen de la población indígena que a la venida de los españoles ocupaban la sabana de Bogotá. La concepción del mito en cuestión, por parte de los artistas del grupo de Betancur, consiste en una mujer con un niño en los brazos, la cual emerge de una laguna.

La Llorona

La tercera obra de la serie en referencia, será una escultura simbólica de la leyenda La Llorona, una de las más populares de Antioquia, simbolizada por una mujer selvática que lleva consigo un buho, una serpiente y un murciélago.

16. Reclaman moralistas para la Diosa Bacinué. S.F. (obtenido de Miguel Angel Betancur.)

reclaman moralistas para la Diosa Bachué

La Diosa Bachué (interpretación de José Horacio Betancur)

Antes que nada el momento más importante de la obra, el punto culminante de la plaza de Nutibara, que es la Diosa Bachué, la Diosa de Nutibara.

Antes Betancur, con su equipo, se ha hecho una interpretación de la leyenda de la Diosa Bachué, según se cuenta. Llama los ojos, despierta, y también los espanta, y el hijo que la acompaña aparece en primer plano. Al estar de una obra, ciertos moralistas de la ciudad tratan de que se impida la realización de la escultura de Bachué, en caso de que se le cubran los ojos.

Por su parte, Betancur ha dicho que no hará caso, pues entonces se perdería la verdadera interpretación de la leyenda. Y agregó lo siguiente:

—Me faltaba sólo una hora de hacer que la Diosa Bachué saliera de las aguas con el traje de Bachué, que cubren nuestros ojos.

17. Legalizado el Contrato de venta de la "MADREMONTE". S.F. (obtenido de Miguel Angel Betancur.)

Nuevas Obras de José Horacio Betancur

El maestro José Horacio Betancur, autor de la obra escultórica "La Madremonte" que acaba de ser adquirida por el municipio de Medellín por la cantidad de diez mil pesos, manifestó que aquella no se la colocará frente al sitio que ocupará el teatro "Pablo Tobo Uribe", sino en el Cerro de Nutibara.

Betancur, por su cuenta, dará comienzo en la semana entrante la construcción del pedestal respectivo, y se espera que la escultura esté en su sitio antes de 15 días.

El conocido escultor antioqueño manifestó que el gesto de la alcaldía de Medellín, al comprar la mencionada obra, es digno del mayor encomio por cuanto que en esta forma podrá continuar la serie de esculturas representativas de la tradición mística del país, y que al efecto, las próximas obras se referirán a la "Llorona" y a Bachué.

LEGALIZADO EL CONTRATO DE VENTA DE LA "MADREMONTE"

Ya fue legalizado el contrato de venta por parte del escultor José Horacio Betancur al municipio de Medellín, de su obra La Madremonte, por la suma de diez mil pesos.

La Madremonte será colocada al lado izquierdo del Teatro Pablo Tobo Uribe, el cual se construirá en la Isleta de la Avenida La Playa. El dinero, diez mil pesos, será invertido en la construcción de nuevas obras sobre mitos.

18. Construcción de la Madremonte. S.F. (obtenido de Miguel Ángel Betancur.)



20. La Madremonte, José Horacio Betancur. S.F.

La madremonte

Aunque las esculturas de José Horacio Betancourt están en relación inversa a la estatura del artista —a la estatura física, pues José Horacio no mide más allá de 120 centímetros— resultan ahora la forma artística expresiva más fuerte de la tierra. José Horacio no solamente ha logrado alcanzar hasta la punta más alta de ingentes bloques pétreos sino que ha logrado convertirlos en dinámica de la angustia y en expresión social y racial. Con José Horacio Betancourt y Rodrigo Arenas Betancourt la escultura colombiana ha evolucionado desde los ingenuos modelos de nuestro arte religioso y desde las obras por encargado del arte industrial, pasando por aquel algo demagógico importado de Méjico, para llegar a una gran depuración. Esta última obra de José Horacio Betancourt "La Madremonte", incorpora ya en la escultura no solamente la vida social, sus penurias y sus anhelos, sino el mundo de la leyenda, las narraciones primitivas, con un gran poder creador y una definitiva concepción plástica —a lo que parece tan dada Antioquia— de la vida y aún de la poética.

22. José Horacio Betancur, artista y mito. S.F.(obtenido de Miguel Ángel Betancur.)

**José Horacio Betancur
artista y mito**

Por LEONEL ESTRADA.

Tengo el recuerdo de José Horacio Betancur como de una locomotora incontrolable que nada detiene. Su fuerza vital, extraordinaria, la manifestó en sus abundantes obras, en el tamaño de ellas, y en un deseo impetuoso de gritar con su arte. Porque no podemos negar que cada escultura que salía de sus manos y de su mente, era un grito salvaje. Él era él, el típico creador auténtico a quien nada detiene.

No fue hombre de academias ni de viajes de estudio, escudriñando un artista más, cuya intuición convertía sus cosas en figuras, mitos o animales de nuestra fauna. Se vida fue toda para el arte. Se inició como artesano, puliendo y tallando el mármol termino dominando y queriendo todos los materiales, los que le opusieron resistencia como los granitos, las piedras, las más duras maderas, o aquellos débiles y nobles como la grada.

Peleaba con sus "muñecos" pero a la larga se encariñaba con ellos. Le recuerdo una tarde en que él y su grupo de alumnos armábamos y conformábamos "La Bichud". Ese día fue la "Gran embarrada", pero de la buena, porque entre gritos y "madres" de José Horacio, fue apareciendo una figura discutida que tanto dió que hacer a comentaristas y que después de su muerte, terminó colocada en un bello sitio de Medellín, enriqueciendo el paisaje ciudadano. Era también un poeta, le entusiasmaban las leyendas de su tierra. "La Madremonte", el "Hojarasquin", la "Patasola" toda esa larga lista, era motivo de diarias e interminables conversaciones y de inspiración artística. Cuando las realidades daban la sensación de que él las había encontrado en la espesura, de que le habían hablado en sus carcerías. Muchos de esos mitos quedaron en bronce, en concreto y en madera. Han pasado los años desde su temprana desaparición, hemos tenido la perspectiva del tiempo para juzgar su obra. Se ha crecido, ha resistido embates, pero ahí sigue firme. Su "Cristo de los Andes" nos dará siempre su propia imagen que es la de un hombre nuestro, con la huella en su cuerpo del trabajo, atado a la tierra, amarrado con cuerdas, sudoroso y jadeante.

José Horacio, como soñador y romántico, se valió del expresionismo para contarnos todas sus historias, el aporte que dio a nuestro arte es invaluable. José Horacio pasó ya a la posteridad de los mitos locales haciéndose el mismo un mito.

19. Inauguración de "La Madremonte". Medellín, lunes 19 de julio de 1954. (Obtenido de Miguel Ángel Betancur.)



En forma solemne se llevó a cabo la inauguración de "La Madremonte" el sábado por la noche. La gráfica muestra a un grupo de los asistentes en torno a la obra artística de José Horacio Betancur.

21. Una lora en el trasero y hojas en el pecho le mandó poner la censura a la Madremonte. S.F. (obtenido de Miguel Ángel Betancur.)

Una lora en el trasero y hojas en el pecho le mandó poner la censura a la Madremonte

Una junta de censura especial, formada por el canónigo Alfonso Uribe, el señor Darío Sierra Londoño y un médico de apellido Isaza Gaviria, a instancias de estos dos últimos, obligó al escultor José Horacio Betancur y a sus alumnos de la Casa de Cultura a disminuir con una lora la parte trasera de su interpretación de "La Madremonte", y también los senos con hojas de maíz.

Desde hace varios días vienen trabajando José Horacio Betancur y sus alumnos de la Casa de Cultura en una interpretación en concreto del mito regional de "La Madremonte". Ya esta prácticamente terminada la obra y dentro de algunos días será exhibida en la plaza de Nutibara, para colocarla después definitivamente en el cerro del mismo nombre.

La junta designó recientemente una junta especial de censura para obras de arte cuyos miembros se presentaron a la Casa de la Cultura para dar el "visto bueno", por el aspecto moral a "La Madremonte". El canónigo Alfonso Uribe felicitó al escultor José Horacio Betancur por la obra y no tuvo nada que objetarle. Pero los otros dos miembros de la junta, Sierra Londoño e Isaza Gaviria, expresaron que para poder exhibir "La Madremonte", el escultor tenía que taparle la parte trasera con una lora, y los senos con hojas de maíz, también vaciadas en concreto. Esto lo hicieron como una concesión especial, pues pretendían que "La Madremonte" fuera vestida totalmente.

23. Había una vez un jardín del Arte. Semana. S.F. 24. Obras de José Horacio Betancur en exposición en la "casa de cristal". S.F. (obtenido de Miguel Ángel B. (obtenido de la Biblioteca Pública Piloto.)

EL MUNDO SEMANAL

HABIA UNA VEZ UN JARDIN DEL ARTE



Goethe, toda una vida amorosa

Ossaba colgado en Medellín



Obras de José Horacio Betancur en exposición



En la "casa de cristal", que así puede llamarse la hermosa mansión de los esposos doctor Carlos Vallejo y doña Antonieta Pellerín, dama mexicana, prima del gran poeta Carlos Pellerín, tendrá lugar durante tres días, a partir de mañana, una gran exposición de las obras del malogrado escultor José Horacio Betancur, reunidas hoy en los patios y las salas de quienes fueron sus estimuladores. La foto muestra, junto a la planta, rudeza de plantas tropicales, dos de las notables esculturas de Betancur: La Bahua y el casique y el casero Nuthara. El producido de la exposición se pondrá a mano de la viuda del joven artista. (EL COLOMBIANO, Betancur).

25. Las delicias del Jardín del Arte. Semana. 27 de febrero de 1988. (Obtenido de la Biblioteca Pública Piloto.)

Ad, sin ton ni son, EL MUNDO SEMANAL quiso desempeñar un provocativo episodio de la vida artística de la ciudad, de hace más de 30 años, que tuvo como escenario El Jardín del Arte, un edificio museo donde el maestro José Horacio Betancur creó una obra. María Vallejo revivirá esta historia, una de muchas recuerdos.



El Jardín del Arte, del barrio Lascañas, nació en 1952 por el pintor Francisco Mejía.

Las delicias del Jardín del Arte



María Antonieta Pellerín de Vallejo, "la mexicana"

La meca del mecenazgo

Tanto como con el arte de Betancur en una muestra, los mecenadores, en consecuencia, se convirtieron en verdaderos colaboradores, participando en la creación de obras y en el mantenimiento de las mismas.

En este caso, María Antonieta Pellerín de Vallejo, esposa de Carlos Pellerín, dama mexicana, prima del gran poeta Carlos Pellerín, es quien ha permitido que se realice esta exposición de las obras del malogrado escultor José Horacio Betancur, reunidas hoy en los patios y las salas de quienes fueron sus estimuladores.

Punto de encuentro de la "Creyer"

Con todo y una intervención, María Antonieta se ganó el aprecio de la gente porque fue una muestra del arte de un artista que había creído en el Jardín del Arte que creó un momento en su vida.

Para el tiempo se creó un espacio que se llama Jardín del Arte, un edificio museo donde el maestro José Horacio Betancur creó una obra. María Vallejo revivirá esta historia, una de muchas recuerdos.

El Jardín del Arte

El Jardín del Arte nació en 1952 por el pintor Francisco Mejía, un artista que creó un momento en su vida.

La colección del maestro Betancur

Así se hicieron evidencias de las obras de Betancur en el Jardín del Arte. Para la colección permanente en la que vive Betancur la muestra.

La leyenda del astro de periferia

Para algunos de los que se conocen al Jardín del Arte es un punto de encuentro de los artistas y de los amantes del arte. En este punto de encuentro se encuentran los artistas y los amantes del arte.

El Jardín del Arte

El Jardín del Arte nació en 1952 por el pintor Francisco Mejía, un artista que creó un momento en su vida.

La meca del mecenazgo

Tanto como con el arte de Betancur en una muestra, los mecenadores, en consecuencia, se convirtieron en verdaderos colaboradores, participando en la creación de obras y en el mantenimiento de las mismas.

La leyenda del astro de periferia

Para algunos de los que se conocen al Jardín del Arte es un punto de encuentro de los artistas y de los amantes del arte. En este punto de encuentro se encuentran los artistas y los amantes del arte.

La colección del maestro Betancur

Así se hicieron evidencias de las obras de Betancur en el Jardín del Arte. Para la colección permanente en la que vive Betancur la muestra.

EL MUNDO SEMANAL 27 DE FEBRERO



“Betancur” vive de las esculturas que tiene el maestro José Horacio Betancur en el Jardín del Arte, y que luego se instaló en la vivienda del barrio Poblado.



La meca del mecenazgo

Tanto como con el arte de Betancur en una muestra, los mecenadores, en consecuencia, se convirtieron en verdaderos colaboradores, participando en la creación de obras y en el mantenimiento de las mismas.

La leyenda del astro de periferia

Para algunos de los que se conocen al Jardín del Arte es un punto de encuentro de los artistas y de los amantes del arte. En este punto de encuentro se encuentran los artistas y los amantes del arte.

La colección del maestro Betancur

Así se hicieron evidencias de las obras de Betancur en el Jardín del Arte. Para la colección permanente en la que vive Betancur la muestra.

26. Luto en el arte. Trágicamente falleció el escultor José H. Betancur. 13 de noviembre de 1957. (Obtenido de la Biblioteca Pública Piloto)

—Luto en el arte—

Trágicamente falleció el escultor José H. Betancur

El sábado último salió de cacería con algunos amigos y en la noche del domingo lo sorprendió la muerte. Su creación "La Bachué", lo hizo famoso en todo el continente. Era uno de los escultores más discutidos de los últimos tiempos.

Todas las esferas artísticas y sociales de la capital antioqueña se sorprendieron desde las primeras horas de la mañana de ayer al tenerse conocimiento de la trágica muerte del prominente escultor colombiano José Horacio Betancur Betancur, ocurrida en las últimas horas del domingo cuando en compañía de algunos amigos se dedicaba a la cacería, que para él constituía su "hobby" preferido.

La noticia se esparció prontamente en Medellín y desde las ocho de la mañana, cuando un radioperiódico transmitió la información, sus miles de amigos y admiradores empezaron a averiguar por la residencia del ociso para tributarle el homenaje póstumo. El cadáver fue velado en la residencia de sus padres, situada en la carrera Bolívar con La Paz, número 36-62.

LA TRAGEDIA

José Horacio Betancur, acompañado de sus amigos Roberto Arango, Marcos Mejía y Gustavo Jaramillo, había viajado a las regiones de Porce, en jurisdicción del municipio de Yombó, en las horas de la tarde del sábado pasado para dedicarse a la caza y la pesca.

Al siguiente día, domingo, después de haber hecho algunas salidas al monte, regresaron a la hacienda "Normandía", del mismo municipio, y allí se dedicaron a limpiar las armas. Nadie se imaginó que estaban a pocos minutos de una lamentable tragedia. Continuando las labores de aseo de las armas, el escultor Betancur se dedicó a aceitar la pistola y por causas imprevistas ésta se disparó y el proyectil se le incrustó en el cráneo, dejándolo sin vida en pocos instantes.

En medio de la amargura, sus compañeros de paseo comunicaron lo sucedido a las autoridades de Porce, y el inspector de policía se trasladó a la hacienda "Normandía" con el fin de practicar las diligencias legales de levantamiento y autopsia relacionadas con la investigación respectiva.

Terminada la intervención de las autoridades, el cadáver de la infortunada víctima fue conducido a esta ciudad, donde llegó a las tres de la madrugada de ayer.



JOSE HORACIO BETANCUR

CAMARA ARDIENTE

Aunque la residencia del famoso escultor colombiano está ubicada en el barrio de Sucre, el cadáver fue colocado en cámara ardiente en la residencia mencionada en la carrera Bolívar con calle La Paz, por la cual empezaron a desfilar desde las primeras horas de la mañana de ayer sus numerosos amigos y admiradores.

Una copiosa ofrenda floral invadía el salón donde se encontraba el cadáver y en ella se observaban las que enviaron los artistas antioqueños y los críticos del fallecido, quien fue objeto de encendidas polémicas artísticas.

A las cinco de la tarde, en medio de una compacta multitud y de numerosos vehículos acompañantes, se inició el desfile fúnebre hacia la iglesia del Sagrado Corazón, donde se llevó a cabo el rito religioso. Después de estos, el cadáver fue conducido al cementerio de San Pedro donde recibió sepultura.

Nov 13 - 1957

Muy deplorada la trágica muerte del maestro José Horacio Betancur

Profunda e íntima consternación ha causado en la sociedad de Medellín el trágico fallecimiento del escultor José Horacio Betancur, ocurrido en el sector de Porce cuando se hallaba de cacería con algunos amigos el domingo último en las horas de la tarde. José Horacio tenía 33 años de edad. Era hijo de don Rafael Betancur y de doña María Betancur de Betancur, quienes le sobrevivieron. En Medellín había hecho su escuela

de artes y oficios. Sus obras merecieron el lauro en exposiciones. Su cadáver fue conducido anoche a esta ciudad y llegó en la madrugada de ayer, para ser velado en su propio hogar. Ayer en las horas de la tarde fueron las exequias en el templo del Sagrado y su sepultura tuvo lugar en el cementerio de San Pedro en forma muy solemne. Al registrar este hecho que nos duele y conmueve, hacemos llegar nuestra condolencia sincera a sus

BIOGRAFIA

José Horacio Betancur Betancur, era natural de Armenia (Antioquia), contaba 33 años de edad y desde hace veinte años se había dedicado al arte, concretamente a la escultura, habiendo ocasionado durante los últimos tiempos una verdadera revolución artística, especialmente cuando sacó a la luz pública las famosas creaciones mitológicas, que el escultor bautizó como La Bachué, La Madre Monte, El Cacique Nutibara y El Cristo de los Andes, obras éstas que merecieron los más altos elogios, pero también las más encendidas críticas por parte de algunos artistas nacionales y extranjeros, lo cual le sirvió para quedar convertido automáticamente en uno de los escultores más discutidos de América.

Dirigía a un grupo de estudiantes de escultura, a quienes en su calidad de sub-director de la Casa de la Cultura entrenaba en el difícil arte.

A propósito de su muerte, ayer mismo empezaron a circular algunas versiones relativas a la adquisición de sus obras por parte de diferentes instituciones de Medellín. La colección de obras de José Horacio Betancur, es una de las más numerosas y valiosas de que se tenga noticia entre nosotros y muchas de las esculturas adornan ahora, a título gratuito, elegantes centros sociales y parques de la ciudad. La Madre Monte se encuentra en el Cerro Nutibara, El Cacique Nutibara está colocado en una plazoleta contigua al teatro Pablo Tobo Uribe, y La Bachué en el patio de la piscina del Club de Profesionales.

Se pide restablecer el auxilio para el Museo de Z...

El secretario de educación municipal, arquitecto Luis Alberto V... en informe al consejo administrativo que será entregado próximamente, solicita restablecer el auxilio al Museo de Zea de esta ciudad. No es sólo el municipio quien contribuye al sostenimiento de importante entidad cultural con cantidad de trescientos pesos mensuales. Se considera que, por su significación y por la amplia labor que cumple, el Museo de Zea merece recordarse la ayuda no sólo del municipio sino de todos los que se afanan por el adelanto cultural.

Anexo 2. Entrevista (digitada) a Miguel Ángel Betancur por Julián Camilo Arroyave y Sara Sierra

Tema: Vida y Obra de José Horacio Betancur

Video 1

Julián: Buenos días maestro Miguel Ángel Betancur, hijo del gran maestro José Horacio Betancur autor de la Madremonte, hoy lo llamamos a usted acá para pedirle el gran favor y es que nos hable de su padre. Entonces tenemos algunas preguntitas que hacerle, entonces es simplemente si desea contestarlas.

Miguel: Empecemos haciendo eso si las sé con mucho gusto, si no, hablemos de historia.

Julián: si tiene algún archivo físico de fotografía, recorte de prensa o volantes que haya de su padre o del evento tal.

Miguel: Aquí tenemos todo, aquí tenemos todo un montón de garabatos que no tienen que ver con eso, aquí tenemos... no me acuerdo por qué lado empezar. Este es el archivo de José Horacio.

Julián: Si

Miguel: Esto es de cuando en el 1947 que es que se hizo la primera exposición de él en el museo Francisco Antonio Zea presento alrededor como de 50 a 60 obras en madera y piedra, y también unas cerámicas y unas artesanías que estaba haciendo en piedra talco, la piedra que nosotros conocemos pues como talco, pero el nombre científico esteatita, él la consiguió en sus correrías por el norte de Antioquia que es Yarumal, Cedeño, campamento; y logró conseguir una piedra verde, porque la piedra talco viene desde blanco hasta el negro con todas las combinaciones y la más bonita y más resistente es la verde y gris, y el trabajó mucho esa piedra.

La madera la trabajó desde sus comienzos, desde su niñez el abuelo lo metió a talleres de ebanistería, él estudio solamente hasta quinto de primaria, en la escuela Timoteo detrás del colegio San José pues, antiguamente ahora es el ITM no cierto?

Julián: Si

Miguel: Pero atrás estaba la escuela de Timoteo y allá estudió hasta quinto de primaria. Cuando a los 14, 15 años el papá que eran muy amigos de los dueños de la Editorial Bedout, ellos salían continuamente a cacería

Julián: Aa sii...

Miguel: entonces ellos se iban para Porce a diferentes regiones de Antioquia a casar y todo eso, entonces José Horacio entró a trabajar a la Editorial Bedout como trabajador de oficios varios, era electricista, empleado de mostrador, ¡de todo! Entonces él cuándo tenía por ahí 20 años o 21 años, cogió un pedacito de naranjo con una navaja se iba para la Iglesia de la Calendaría y empezó a tallar un Cristo el Cristo caído de la Iglesia de la Candelaria.

Julián: El que es chiquitico

Miguel: allá es grande pero él es chiquitico pues el de José Horacio es de 20/25 cm de un tronco de naranjo, y los compañeros de la Editorial Bedout cuando le dijeron, cuando vieron que él había tallado eso, y por supuesto los mangos de las caucheras él los tallaba con figuras femeninas entonces cuando vieron ya pues que ese crístico le quedó muy bonito, entonces le dijeron hombre, por qué no se entra a estudiar a Bellas Artes; entonces él hizo las gestiones y se consiguió la beca en el año 40 y empezó a estudiar escultura en Bellas Artes [Instituto de Bellas Artes, en Medellín].

Julián: Si

Miguel: con los profesores de escultura fueron: Gustavo López y Carlos Gómez Castro como profesores de escultura, y de dibujo Pedro Nel Gómez y Eladio Vélez. Entonces estaba Pedro Nel Gómez por su puesto.

Entonces en esa primera etapa de estudios se dedicó, montó su taller al lado de la Iglesia de Buenos Aires. Manuel Uribe Ángel por ahí tengo la dirección ahorita con mucho gusto les facilito todo lo que necesiten, entonces ahí empezó un taller de ebanistería y lo llamó con un compañero de la Editorial Bedout, Alberto Fernández lo llamó el taller Luis 15 lo que el arte logra en madera, y empezó a hacer muebles todo el conocimiento que adquiría en el estudio de Bellas Artes, por las noches lo llevaba a la práctica y los muebles, la sala y la biblioteca de la casa eran tallados los muebles, las tapas de los muebles, este era la puerta de un closet donde un amigo de él guardaba la parte de cacería, entonces él llevaba a la práctica todo lo que le enseñaban lo llevaba a la ebanistería, entonces ahí empezó su trabajo artístico ahí estando en Buenos Aires empezaron los primeros problemas con la Curia.

Julián: Claro...

Miguel: Porque, José Horacio era pues muy liberal muy tranquilo pues muy tranquilo no era de...

Julián: Tosco!

Miguel: temperamento fuerte era jovial muy alegre de charlas fuertes pesadas pues hacia bastantes...

Julián: y él se ve muy fuerte en las fotografías

Miguel: Y si realmente para poder trabajar pues toda esta cantidad de cosas tenía que tener músculos, el caso es que empezó a tener problemas con el padre López Duque que era el párroco de la Iglesia de Buenos Aires y ese padre empezó a protestarle y a pelear, entonces José Horacio desde el principio empezó a pelear con el padre porque el mantenía la puerta y la ventana abierta y el cura veía las mujeres desnudas, el tipo trabajaba ahí y fuera de eso el padre se concentraba en su hora santa y ese ruidito tun-tun-tun lo fastidiaba, fuera de eso José Horacio para molestarle la vida cogía y le disparaba unas latas en la sacristía por allá atrás, vivían en pelea.

Julián: ¿Y el con qué cazaba con es rifle o con pistola?

Miguel: Con escopeta, por ahí...inclusive él llevaba una escopeta que era una escultura de una Virgen, y esa Virgen, cabía la escopeta ahí era el estuche, era el estuche y si la policía lo cogía, el sacaba y decía, yo es que yo llevo la Virgen para la finca, y era que por la parte de debajo de la Virgen tenía unas espirales, y en una de esas espirales, usted metía el dedo y sacaba el palito, y aquí abajo también tenía unas espirales, y entonces era porque no se venía la tapa y sacaba la escopeta; entonces, él los primeros años los dedicó a la madera, hasta el año 49 cuando llego a Bogotá, cuando la Novena Conferencia Panamericana, que se iba a celebrar en Bogotá, llevó dos relieves, llevó este relieve que son montañas de Antioquia y otro relieve que por ahí vamos a ver, que se llama... Esta es *La lucha minera* que está en el ITM...

Julián: si, este está allá?

Miguel: y este es *La familia antioqueña*, bueno...entonces él trabajó la madera hasta esa época, porque lamentablemente con el 9 de abril, le echaron candela, y entonces las obras de él y esos dos relieves que eran de 3m de largo por 1,44m y 10 cm de grueso del mismo que está en el ITM, el del ITM se llama *La lucha minera*, minería antigua y minera moderna, los otros dos eran del mismo tamaño, quedaron sólo las fotografías es lo único que quedó de esa obra. Entonces hasta esa época trabajó la madera, ya a partir del 49 empezó a incursionar con la cabeza de Gaitán...

Julián: Aquí mira la Madremonte

Miguel: aquí está con la Madremonte, de aquí le pueden tomar fotografía a lo que quieran ahora

Julián: ah ¡muchísimas gracias!

Miguel: No hay ningún inconveniente, o scaper, o lo escanean, pues no sé, le toman fotografía... este es *Opresión* el cuadro que se quemó durante la violencia en Bogotá

Julián: si

Miguel: hasta ahí dejo de trabajar, dijo no vuelvo a trabajar en la madera, y empezó a trabajar en granito esmerilado, que es esa técnica que ustedes acabaron de ver ahí, en los años 47, él exponía todas las esculturas que hacían, las exponía en todas las vitrinas de Medellín, la Sastrería Emperatriz, expuso esta escultura *Deseo y plenitud*, y las damas de la Acción Católica le mandaron una carta al dueño de la Sastrería Emperatriz, pidiéndole el favor retirara de la vitrina estas esculturas que pecaban contra la moral y atentaban contra el pudor de nuestras mujeres y nuestras damas y los niños, pues, entonces todo eso, hizo que José Horacio fuera atacado pues, enormemente, después...él empezó a exponer desde el 44 empezó a exponer en diferentes galerías, en el 47 ya en el Museo de Antioquia, después en el 51 otra vez, y estuvo exponiendo en Bogotá también, y empezó como le digo a trabajar a partir del 49 en el granito esmerilado y a incursionar también más todavía en la piedra talco, la piedra esteatita y ahí hizo lo más bonito que es de él que es la fauna y la flora colombiana donde están los mitos de la Bachué, el río, la laguna, el viento, y por supuesto la maqueta de la Madremonte que la hizo más o menos en el año 50 51, y paralelo a eso en los años 48, ya.. por supuesto estuvo en Bellas Artes 3 años, a los 3 años se retiró, se fue para su taller, y con el maestro Rafael Sáenz, recién llegado de Estados Unidos, empezó con José Horacio un semillero de artes plásticas y a buscar local para montar una escuela de artes plásticas tanto de dibujo como pintura porque para esa época entre el 45 y el 50 la escuela de Bellas Artes cerró el campo de artes plásticas y la escuela de escultura, se cerró, entonces José Horacio con la iniciativa de Rafael Sáenz hicieron varias manifestaciones, recorriendo toda La Playa hasta llegar a la Plazuela Nutibara que antiguamente se llamaba la Plaza de las Américas, la Plazuela Nutibara, y se ponían a trabajar con todos los estudiantes y toda la gente a verlos trabajar ahí y José Horacio a tallar piedra, entonces ahí se empezó a formar el semillero de arte y con la escuela.. y con la Biblioteca Santander, lo que es ahora la Biblioteca Pública Piloto, entonces ahí José Horacio formó un pequeño semillero de artistas, pero como no les dieron local si les dieron local, los echaron, porque pues... “como así que estamos en unos locales oficiales y este tipo está haciendo figuras desnudas, no este hay que sacarlo de aquí” entonces lo sacaron, a José Horacio, y Rafael logró que le prestaran unos locales en Bellas Artes, y ahí volvió otra vez Bellas Artes a tener escuela de artes plásticas

Julián: maestro escultor...

Miguel: y entonces José Horacio ya en el año 53, en 19 de marzo de 1953 que se fundó ya por parte del municipio de Medellín la Casa de la Cultura, llamaron a José Horacio para que fuera profesor fundador de la Casa de la Cultura, entonces como él ya tenía un pequeño semillero de estudiantes, se... como decimos nosotros se emberracó a trabajar con ellos y montó su primera obra monumental...

Julián: la Madremonte...

Miguel: y pagó 176 pesos fueron los costos de la Madremonte...

Julián: ¿De su bolsillo?

Miguel: de su bolsillo le pago a la Casa de la Cultura, le pago 176 pesos por los materiales que consumió en la elaboración de la Madremonte

Julián: ¿No hubo nadie que lo apoyara, ni el Estado?

Miguel: no, nada, nada, la ofreció al municipio... Esa exposición se hizo entre 1 de noviembre y el 14 de noviembre del 53 y en el 54 la compró el municipio, él se las ofreció por 15 mil pesos y el municipio las compro por 10 mil pesos

Julián: es muy importante porque es la primera escultura pública monumental.

Miguel: es que vea, para entender a José Horacio hay que mirar, Francisco Antonio Cano es el fundador por decir algo, si podemos decir así el fundador de las artes plásticas en Antioquia, es el padre del arte, hizo escultura en la época, por decir en los años 20, si? En la época del 20 a 30 las obras monumentales que se hacen en la ciudad son hechas por Marco Tobón Mejía contratado por la Sociedad de Mejoras Públicas o por el municipio, si? Y del 30 al 40 las obras monumentales que se hacen en la ciudad son contratadas a Bernardo Vieco que para los años 40 coloca, creo que en el 23 coloca el *Obrero* y en el 40 coloca el *Santander civilista* en la Plazuela de San Ignacio, después de los años 50 la familia de los otros grandes escultores que habían aquí que era la familia Carvajal, los hijos de Álvaro Carvajal que eran Evelio, Rómulo, Constantino, ellos se dedicaron a imaginería y Rómulo se fue para Sonsón, Constantino se fue para Bogotá, Constantino montó en el 14 me parece que fue su taller de imaginería, pero José Horacio aparece en el 53 haciendo la obra monumental.

Julián: ¿Para la ciudad?

Miguel: para la ciudad, sin que nadie le dijera, si no que fue de iniciativa de él, porque él soñaba con que la escultura no eran los monigóticos chiquitos que estamos enseñados a ver, sino que eran obras monumentales grandes, porque él decía que nosotros tenemos una rica herencia de San Agustín, de que no podíamos dejar de lado y que teníamos que alimentar y que dejar próximas generaciones una cosa propia de raíces nuestras, no venir de Europa y...

Julián: ¿Accionar?

Miguel: si...tener raíces nuestras, autóctonas que sean propias, entonces José Horacio, se fue en eso le siguió la corriente a Pedro Nel Gómez de toda la mitología y José Horacio la tomo como propia, y fue el abanderado, entonces él soñaba por ejemplo llenar el Cerro Nutibara de esculturas

Julián: ¿Un parque de esculturas?

Miguel: un parque de esculturas, y el borde de la carretera, todo el perfil de la carretera, llenarlo con relieves, bajo relieves y altos relieves, hasta llegar con un gran relieve a la ciudad moderna a la parte de arriba y en los jardines, en la manga colocar todas las esculturas con toda la historia y protohistoria de Antioquia, entonces por eso cuando logró hacer la Madremonte, que para poderla sacar de la Casa de la Cultura tuvo que ir una junta que hacía parte un cura, un médico y un abogado, ellos tuvieron que ir a probar, porque la gente se escandalizó porque era una escultura muy grande y pensaban que tenían que tumbar los muros para poderla sacar, y para poderla exhibir había que pedir permiso a la junta de censura, entonces esta junta de censura fue, vio la Madremonte y le dijeron a José Horacio que le tapara el rabo y que le tapara los senos, porque cuando ustedes van a ver las fotografías y se le ven los pezones, entonces tuvo que hacerle caso, entonces él le había puesto una orquídea y lo que hizo fue crecerle la hoja de la orquídea y con eso...

Julián: las hojas, para tapar los pezones...

Miguel: para taparlo, acá está la Bachué, entonces José Horacio tuvo el primer encuentro con el padre

Video 2

Miguel: déjeme antes de que se me olvide

Julián: si

Miguel: tenemos el primer encuentro con la curia, con la Iglesia en Buenos Aires.

Julián: consulta de censura

Miguel: si... después en el 48 cuando se fue a abrir la Feria del Libro José Horacio iba a exponer sus esculturas pero el padre Víctor Huideman, empezó a atacarlo y el Secretario de Educación del momento, Mora de apellido Mora

Vásquez aunque después les doy el dato, él hizo que las obras de José Horacio permanecieran ahí, en el 51, 50 o 51, José Horacio talló una escultura en piedra, que se llama *La Barequera*

Julián: ¿La barequera?

Miguel: *La Barequera*, que está en este momento en el Museo de Antioquia, está en la parte de abajo

Julián: ¿Está como escondida?

Miguel: está como escondida, si, esta... porque, talló esa escultura y se la regaló a Sociedad de Mejoras Públicas, pero la Sociedad de Mejoras Públicas se la devolvió porque... se le veía la punta del pezón

Julián: ¡muy escandalosa!

Miguel: entonces, era muy escandalosa, y era para que la colocaran en el lago del Bosque de la Independencia, lo que es ahora el Jardín Botánico, entonces tenemos esa lucha de José Horacio con la Curia hasta el 51, y entonces ya en el 53 la Junta de la Censura viene le aprueba si le tapa el rabo y los pezones porque ellos querían que la cubriera toda, entonces listo, les hizo caso, le tapó los pezones, la mostró, fue un éxito total, fue la primera exposición que se hace en Colombia al aire libre, 170 obras presentó, las obras de los estudiantes de la Casa de la Cultura que tenía un montón, del equipo de escultores que hacían parte de los estudiantes más importantes

Julián: ¿De la sede?

Miguel: De ahí de la Casa de la Cultura, y presentó la técnica de multisombra, que es una escultura en barro que hizo de 30cm y presento 70 piezas entonces fue una exposición de 170 esculturas eso fue un éxito total pues

Julián: ¿Eso estuvo en el extranjero o hay un artículo de él?

Miguel: pues eso fue en la Plazoleta Nutibara

Sara: ¿Esas son las fotos?

Miguel: todo este es el archivo pues, yo tengo pues fotografías ahora les muestro el digitado

Julián: ¡ah! ¡Perfecto!

Miguel: y entonces, en el 53 hizo esta, la Madremonte, de donde se inspiró el? Pues del campo, de donde... como él iba a cacería y pesquería cada ocho días, entonces se conocía todos los andrajos habidos y por haber, fuera de eso también leía, y por ahí ahorita les muestro un libro que estaba en la biblioteca de mi padre, yo tengo la biblioteca de él, y está el libro donde están todos los mitos de Antioquia, que es un libro muy interesante, después resolvió en el año 54 hacer la Bachué, listo, entonces pidió el permiso, se la dejaron exhibir, pero que paso con la Bachué ahí mismo se le vino el padre Fernando Gómez director de la Obra católica y empezó a echar pullas en la Obra católica porque esta escultura atentaba contra..

Julián: ¿Todo el clero?

Miguel: y contra todo pues...

Julián: según ellos pues..

Miguel: si, entonces la intentaron dañar, esta escultura, les pusieron unos brasieres

Julián: ¿Como protesta?

Miguel: sí, les pusieron... porque estaba escandalizado la gente, véala aquí, aquí está con los brasieres, Bachué con la línea h, pues mire, le colocaron unos brasieres ahí se ve, con los brasieres, vea... entonces eso hizo un revuelo muy grande, él la tenía negociada con una empresa privada, y la empresa privada al ver todo este escándalo...

Julián: ¿No quiso comprarla?

Miguel: Y fuera de eso, José Horacio con su grupo de amigos y todos los estudiantes de la Casa de la Cultura, iba a hacer una manifestación pidiéndole al gobierno, al municipio que les dejaran instalar esta escultura en el lago del Bosque de la Independencia.

Julián: sí

Miguel: Entonces el gobernador le dijo, hmm, qué pena no se le da permiso a esa manifestación, entonces los artistas tuvieron que aguantarse, y en medio de un aguacero a las dos de mañana la retiraron y se la llevaron para el cuerpo de bomberos, porque estas esculturas es coca, la Madremonte también, lo mismo que el Cacique, son vaciadas, son apenas de 6 cm de grueso, y son cocas, entonces tiene 3 anillos, entonces por eso esta partida por aquí, en la restauración se tapa, pero eso con el tiempo...eso lo hace el municipio

Julián: el utilizaba mucho grafito

Miguel: con el grafito que es la pátina que le daba a las esculturas

Julián: ¿Y eso no daña las piezas? O hay algún desgaste

Miguel: No, no, no véala acá en pedazos

Julián: ¡ah sí!

Miguel: en el cuerpo de bomberos, ¡vea!

Julián: ¿Y los traslados que han tenido estas piezas no les ha afectado?

Miguel: no, no, no yo fui el que movió la Madremonte, entonces después hizo la Bachué, se llevó para el parque, el cuerpo de bomberos, y del cuerpo de bomberos, la llevaron al Club de Profesionales que es la Biblioteca de Comfenalco ahí enseguida de la Casa Barrientos, ahí era el Club de Profesionales, ahí estuvo exhibida la Bachué hasta que los profesionales se aburrieron de toda la romería de la gente porque con el escándalo toda la gente quería ir a ver qué era lo que pasaba con esa escultura, entonces los profesionales de muy buena manera le ofrecieron 900 pesos, una escultura que estaba valorada en 10 o 15 mil pesos ofrecerle 900 pesos..

Julián: ¡devaluada!

Miguel: ¡un insulto!... entonces José Horacio se la llevó para la casa de Antonieta Pellicer de Vallejo, que se llamaba, en esa época el Jardín del Arte, ella era la cónsul de México, y fue la gran mecenas de José Horacio, porque en los años 44 o 45, cualquier día ella estuvo buscando, un carpintero que le hiciera unos marcos, y a ella le dijeron que en Buenos Aires había un carpintero muy bueno, entonces esta señora Antonieta fue, y le llevó un cuadro a José Horacio para que José Horacio le hiciera unos marcos, pero cuando ella lo vio cuando le estaba mostrando los marcos...

Julián: se dio cuenta del trabajo...

Miguel: vio una escultura que es el dolor, y entonces Antonieta le dijo de quien es eso y entonces José Horacio le dijo eso es mío, entonces María Antonieta le dijo, como así, en mi tierra los que hacen eso hacen estas obras son artistas, usted es un artista, y entonces, ya Antonieta y José Horacio le decoró toda la casa, ya estaba en construcción en los años 54, 55 estaba en construcción, a todo el frente de la Iglesia Santa Teresita, ya es un edificio ya eso se

desapareció, eso tenía un jardín en la parte de atrás y era en forma de ocho, la piscina, y en el fondo de la piscina estaba el dios de las aguas, y el dios de las aguas, fue diseñado por José Horacio, al fondo estuvo la Bachué, a mano derecha el Cacique Nutibara, y aquí adelante a mano izquierda estaba la minera y también estuvo la primera maqueta original del Simón Bolívar de Rodrigo Arenas Betancur de Pereira que e hizo después en el 62...

Julián: ¿Ellos eran amigos?

Miguel: ellos fueron contemporáneos José Horacio nació en el 18 y Rodrigo arenas en el 19, José Horacio entró en el 40 a estudiar, y en el 40, 42 se fue Rodrigo Arenas para Bogotá y en el 44 emigró...

Julián: Si se fue, para México...

Miguel: Para México hizo su mejor...

Julián: Trabajo...

Miguel: Obra su mejor

Julián: ¿Producción?

Miguel: producción en México, regresó en el 63 o 62 cuando ya José Horacio llevaba 6 años de muerto y José Horacio ya había movido todo el ambiente escultórico de la ciudad, Arenas lo que hizo fue cosechar lo que José Horacio cosechó, y por eso arenas Betancur, se conoce más por el Betancur que por el Arenas, por el Betancur de José Horacio, pero la gran diferencia es que Arenas es de Fredonia y es Betancourt

Julián: ¿Betancourt con T?

Miguel: en cambio, con Betancourt como francés, y José Horacio es Betancur así como suena, simplemente, y Betancur, Betancur de San Antonio de Prado y ya cuando la genealogía del Betancur se nos vaya

Julián: ¿Agotando?

Miguel: ... a Estudiar de pronto nos encontremos, inclusive cuando Arenas Betancur, alguna vez en la Biblioteca Pública Piloto hizo una exposición retrospectiva, yo me le arrimé y le hice firmar el catálogo, maestro yo soy hijo de José Horacio Betancur y Arenas me lo firmó, a la estirpe de los Betancur...

Julián: Que chévere... él era el tío de mi padrino...

Miguel: sii? Para que vea... entonces José Horacio, se lleva la cosa para el Jardín del Arte donde hay cantidades de obras de José Horacio, en el mobiliario de la casa, la biblioteca se llamaba, lo que es de las cadenas de la ignorancia, porque son unos esclavos con unos libros a los lados, entonces, tanto la biblioteca de la casa nuestra como la biblioteca del Jardín del Arte eran todas elaboradas por José Horacio, el bar que estaba al lado de la piscina estaba tallado con todos los mitos de Antioquia, la llorona, la patasola, el sombrero, la bachué, la madre monte, el hojarasquin del monte, todos los relieves de todos los mitos era porque el bar era muy grande; y después en el 55 José Horacio hace el Cacique Nutibara, pero ahí ya se cura en salud y entonces le coloca taparrabo al cacique y le pone un pectoral a la mujer para curarse en salud, entonces la exhibió en la Plazuela Nutibara, y después se las llevó para las mangas, de donde es hoy el Pablo Tobón Uribe, que eso era unas mangas, ahí exhibió durante un mes el Cacique Nutibara, entonces ya al mes lo retiró y se lo llevo para el Jardín del Arte, ya cuando José Horacio muere, en el 57 entonces, se hace una exposición en el museo, primero en el Jardín del Arte se hace una exposición, después se hace una exposición en el Museo de Zea y la abre Pedro Nel Gómez y el municipio en el año 63, le compra a mi mamá la Bachué, el cacique, la minera y le compra otras esculturas del salón...

Julián: ¿A qué edad falleció su padre?

Miguel: él llevaba 6 años de muerto, entonces ya le compran, y entonces ya deciden colocar el Cacique Nutibara en el Jardín Botánico y la Bachué, construyen la fuente del teatro Pablo Tobón Uribe y deciden colocar la Bachué en el Pablo Tobón Uribe, y la colocan bajita para que las haces del agua tapen la escultura, cuando vino el santo padre el primer padre santo que vi, no recuerdo si fue Juan Pablo II no sé el que vino

Miguel: el primero que vino, a mí me tocó hacer la restauración de todos los bustos de la playa, y yo incluí la restauración, el mantenimiento de la Bachué, y la bajé del pedestal, y le subí 50 cm al pedestal, para que quedara más alta, para que no la tapen tanto los rayos del agua, porque si no, seguía tapada ahí... porque así somos nosotros; entonces ya después que se hizo el Pueblito Paisa entonces ya la administración del alcalde Pablo Peláez decidió que hiciéramos el traslado de la Madremonte para el Jardín Botánico y el Cacique que estaba en el Jardín Botánico llevarlo para el Cerro Nutibara, entonces, y allá se quedó, entonces cuando fueron a hacer unas restauraciones me pidieron permiso para moverlo y yo quise dejarlo mover de donde está, porque implicaría que los anillos se muevan entonces empieza a fisurarse la escultura.

Sara: si hay que cuidarlo...

Miguel: entonces más bien que le hagan ese mantenimiento, entonces ya José Horacio como les digo, la historia de José Horacio se resume muy fácil, hasta el 49 madera, después del 49 empieza a incursionar en otros materiales como el granito esmerilado, la piedra talco y entre el año 52 y 53 la técnica de la multisombra, es una técnica que él se inventó, estudiando a varios escultores entre ellos Pablo Gargalo, Henri Moore, a Lips, a Archipenko.

Julián: ¿Y las vanguardias?

Miguel: él, a pesar de que había estudiado hasta quinto de primaria, él estaba inscrito a una revista, una revista francesa, "How are you, arte de hoy", y le llegaban todas esas revistas y él se mantenía al tanto y había otra revista que se llamaba letras... bueno se me olvida

Julián: el alcanzaba a tener contacto con este mundo

Miguel: fuera de eso sus amistades eran Carlos Castro Saavedra, Manuel Mejía Vallejo, el abogado y escritor y fotógrafo Alberto Aguirre

Julián: Rafael Sáenz, Arenas Betancur...

Miguel: Rafael Sáenz pues que es mi padrino, Rafael Sáenz es mi padrino de bautizo...

Julián: ¿Si?

Miguel: si Rafael Sáenz

Julián: Nuestra asesora es la que hizo la biografía de profesar la pintura, de..

Miguel: La que hizo el libro

Julián: Si

Miguel: Es un libro muy interesante

Julián: ella nos va a revisar esta tesis

Miguel: Que bueno, muy bueno... bueno entonces así a grandes rasgos esa es la vida de José Horacio...

Julián: si

Miguel: que más le cuento...

Julián: Estamos aquí con algunas preguntitas...

Miguel: Si hágale...

Julián: que son más que todo introducción a el

Miguel: si...

Julián: Que es por ejemplo... cuales motivaciones tuvo el...

Es como también ubicarnos en el contexto porque la importancia de su padre y de las piezas que deja...

Miguel: Vea entonces hay una cosa que ustedes tienen que tener en cuenta... que con la Bachué, José Horacio entra de lleno dentro del grupo de los escultores nacionalistas...

Julián: Si

Miguel: Y la primera Bachué que se hizo en el país, la hizo Rómulo Rozo en 1925 en España, si... y fue exhibida en el 29, cuando la exposición de Sevilla, y para esa época, Picasso les llamo la atención, a Rómulo Rozo y a Luis Alberto Acuña de que porque estaban haciendo arte pensando en Europa, y no pensando en el ambiente y el trópico de dónde venimos nosotros, entonces qué hizo Rómulo Rozo, ponerse las pilas porque casualmente Henry Moore sabía más de nosotros que nosotros mismos, entonces ese.. Son los primeros pinitos de movimiento Bachué y movimiento nacionalista, con Rómulo Rozo, Luis Alberto Acuña y aquí había unos intelectuales también de la época, porque para la época de los años 20, 30 se estaba todo el movimiento mexicano en todo furor y toda esa influencia...

Julián: Diego Rivera...

Miguel: Llegó a nosotros, primero con unos intelectuales, pero ese grupo de intelectuales, pero ese grupo de intelectuales se acabó rapidito, aparece Rómulo Rozo que después de que se fue no volvió a pisar suelo colombiano, de aquí, de España si fue para México, allá en Mérida estuvo trabajando hizo el Monumento a la Patria, se demoró como ocho años tallando el Monumento a la Patria, pero sin embargo todas las noticias, todo lo que se hacía de la prensa llegaba al país

Julián: ¿Colombia?

Miguel: entonces tuvo una influencia grandísima en todos los escultores contemporáneos del momento, los que fueron Luis Alberto Acuña, José Domingo Rodríguez, Julio Avi, este... Gustavo Arcila, por supuesto José Horacio, este pintor Carlos Correa, que son los creadores del movimiento Bachué, entonces José Horacio encaja perfectamente dentro de ese movimiento nacionalista, y porque José Horacio que hizo, resaltar las labores del campo y los mitos y las creencias populares.

Julián: ¿Y él ya venía trabajando eso de manera espontánea?

Miguel: Eso lo hizo de forma espontánea, José Horacio no conocía a la Bachué de Rómulo Rozo, porque José Horacio pues...

Miguel: porque inclusive, la escultura, la Bachué de Rómulo Rozo estuvo escondida pues escondida no, estuvo perdida hasta como hace como 15 años que la descubrieron en una colección en Barranquilla, por Álvaro Medina, entonces esa escultura no había como conocerla, pues físicamente, se conocía por las fotografías, porque eso dio mucho de qué hablar, y fuera de eso el Pabellón de Sevilla que fue decorado por Rómulo Rozo, entonces eso fue con la fuente que se colocó con unas serpientes, y con todos los escudos y toda la cosa mitológica...

Julián: pues eso era allá afuera, pero ¿Aquí adentro la influencia total era José Horacio?

Miguel: José Horacio, fue el nacionalista número uno en nuestro medio, después aparece por supuesto Jorge Marín Vieco, pero ya la obra monumental de Jorge Marín Vieco se hace después de que José Horacio ya había abierto el camino con la Madremonte, la Bachué, con el Cacique y con el Cristo de los Andes.

Julián: Ya que nosotros hemos buscado en algunas fuentes y hay muy poca información usted cree que el medio artístico ha menospreciado o valorado la obra de su padre, porque es una obra pues...

Miguel: No es que lo hayan menospreciado, sino que es que no lo conocen, porque desafortunadamente, una cosa extraña pasó, que como José Horacio fue, tan fuerte el torbellino, era una cascada tan grande que echaba espumas para toda parte, cuando murió todos los colegas descansaron.

Julián: Claro

Miguel: Todos descansaron, ¡huy! Siquiera que se fue este man, ya podemos estar tranquilos porque, porque José Horacio desafió la Curia, desafió el gobierno

Sara: Era muy perseguido

Miguel: desafió al gobierno y desafió a los colegas, porque... que hizo con los colegas, José Domingo Rodríguez, que es un escultor buenísimo, en el Museo de Antioquia hay un caballito que es así de este tamaño que se llama el indómito, ese haga de cuenta que es un caballo de Partenón tiene toda la fuerza del mundo y el monumento a Coltejer, aquí en polímeros en la autopista, que hizo José Domingo que al final se dedicó a la pintura, porque la escultura no le daba, lo mismo pasó con Luis Alberto Acuña, entonces y a los del medio que les dijo, perdónenme... ¡trabajen!, ¡muestran! no esperen que les den, entonces cuando murió, huy! Tan siquiera, siquiera que murió, entonces una nube, y se desaparecía José Horacio; a los 20 años se hizo una exposición, y hay un decreto del alcalde Guillermo Hincapié Orozco para que la Madremonte, la Bachué, y el Cacique se pasen a bronce, pero no ha habido quien pulle por eso, entonces...

Julián: Hasta ahora...

Miguel: Entonces no se le ha hecho absolutamente nada, y a mí me ha tocado tratar de hacer algo, pero a mí me ha tocado muy bravo, como tengo el apellido Betancur unos me quieren otros me odian

Julián: Eso es una carga política que también...

Miguel: Es una carga que yo llevo, porque la gente piensa que yo estudié con José Horacio, no, o no fui... yo no lo conocí a él, el cuándo murió yo iba a cumplir cinco años, entonces yo tengo mi taller, soy escultor porque me gustó a mí, porque cuando murió él, estaba la casa llena de esculturas como está esta hoy en día, y como vienen mis nietos a jugar y a montarse encima de las esculturas en caballito a jugar encima de las esculturas, yo jugaba con ellas, y teniendo escasos cinco años él me llevo a la Casa de la Cultura que quedaba al frente del Teatro Libia que quedaba ahí en Perú, una cuadra abajo del Parque Bolívar, ahí quedaba la Casa de la Cultura y él me llevo y era con patio central y a los lados había una bañera llena de barro y José Horacio llegó y me dijo, vea, tenga... me dio un pedacito de barro hágame un pez, yo empecé... el vio que yo no era capaz, entonces el cogió una pelota de barro y me dijo hágalo!... cuando me dijo eso y yo vi como lo hizo tun!, lo tiro...

Anexo 3. Consentimientos firmados por parte del propietario de las imágenes

ANEXO (Consentimiento Informado para Participantes de Investigación)

Consentimiento Informado para Participantes de Investigación

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Sara Sierra Gil y Julián Camilo Arroyave García, estudiantes del pregrado en Artes Visuales del Instituto Tecnológico Metropolitano (ITM). La meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de los Mitos y leyendas sobre la madre monte, monumento de José Horacio Betancur.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 30 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Si algunas de las preguntas durante la entrevista le parecen incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.

Desde ya le agradecemos su participación.

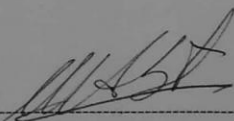
Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Sara María Sierra Gil y Julián Camilo Arroyave García. He sido informado de que la meta de este estudio es la realización de un texto escrito que dé cuenta de la monografía de grado para optar al título de Maestro en Artes Visuales de la facultad en artes ITM

Me han indicado también que tendré que responder cuestionarios y preguntas en una entrevista, lo cual tomará aproximadamente 30 minutos.

Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento, sin que esto acarree perjuicio alguno para mí persona. De tener preguntas sobre mi participación en este estudio, puedo contactar a sus autores Sara María Sierra Gil y Julián Camilo Arroyave García a los teléfonos 3008434276 y 3175481330.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar a Sara y Julián en los teléfonos anteriormente mencionados.

Firma:



Miguel Angel Betancur 29 de agosto de 2018

Medellín, 29 de agosto de 2018

Yo Miguel Ángel Betancur, colombiano, mayor de edad, identificado con cédula de ciudadanía No. 70051872 domiciliado en el municipio de Envigado, autorizo al señor Julián Camilo Arroyave García, colombiano, mayor de edad, identificado con cédula de ciudadanía No. 1017181766, domiciliado en el municipio de Medellín, para que publique en su obra: "*Mitos sobre la madre monte, monumento de José Horacio Betancur.*". Las siguientes fotografías de mi autoría ya sean en forma impresa o electrónica para optar al título de Maestro en Artes Visuales con esta monografía.

Declaro que las fotografías aquí relacionadas son de mi autoría, con ellas no se infringen derechos de terceros protegidos por la propiedad intelectual.

Para constancia se firma en la ciudad de Medellín a los ___ días del mes de ___ del año 2018.

Nombre: Miguel Ángel Betancur Comoro

Firma: [Firma manuscrita]

C.C.: 70051872 de Medell.

Tel.: 3312543 Cel.: 3146894174

Correo electrónico masa@mac.com