

7.

**Descripción pre
iconográfica,
análisis iconográfico
e interpretación
iconológica de la
pintura: *Bachué, madre
generatriz de la raza
chibcha* (c.1937)**



Figura página anterior.
Sin título. Óleo sobre tela.
Luis Alberto Acuña. (s.f)

Figura 25.
Bachué, madre generatriz de la raza chibcha. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá.
Fotografía: Diego Carrizosa.

Una vez presentada en la “Introducción” la explicación de los puntos que comprenden la disciplina académica de Panofsky (1995) y la metodología que se ha implementado para trabajar estas nociones en el corpus teórico, en los capítulos siguientes se desarrollan los ítems que corresponden a la descripción preiconográfica, el análisis iconográfico y la interpretación iconológica. Además, se amplían los argumentos acerca de la selección de las siguientes obras sobre las cuales se realizan las reflexiones que atañen a los temas mencionados. También se aclaran las razones por las que otras obras de Acuña no fueron incluidas para ser estudiadas. Para tal efecto, se ha seleccionado un óleo y dos murales, en los que se trata el tema del universo cosmogónico chibcha:

- *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*, c. 1937. Óleo sobre tela, 191 x 97 cm. Colección de Arte del Banco de la República.
- *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas*, 1938. Óleo sobre madera, 200 x 300 cm. Colección del Museo Nacional de Colombia.

- *Teogonía de los dioses chibchas*, 1974. Acrílico y óleo sobre madera, 360 x 1664 cm. Hotel Tequendama (Bogotá).

Fueron elegidas las obras antes mencionadas en razón de lo siguiente: el primer trabajo representa a la diosa Bachué, que es considerada la madre gestora de la raza chibcha. Este óleo fue pintado aproximadamente dos años después de la publicación del libro *El arte los indios colombianos (Ensayo crítico e histórico)* (1935).

La pintura *Retablo de los dioses tutelares de los chibchas* (1938), ejecutada tres años después de la publicación de este libro, representa por primera vez en el arte colombiano en una sola composición cinco deidades chibchas, en la forma de un “panteón” cosmogónico.

Y por último, el mural *Teogonía de los dioses chibchas* (1974), que corresponde a una época de plena madurez del artista, en el que rinde un homenaje —veinte años antes de su muerte— a casi todas las deidades de la mitología chibcha en un mural de gran envergadura.

Se trata, entonces, de tres obras en las que emergen de manera visual los resultados de las investigaciones publicadas por Acuña durante su carrera como teórico de las deidades y elementos que hacen parte del universo cosmogónico chib-

cha. Esto se complementa con el excelente mantenimiento y cuidado que brindan a las obras las instituciones que las exhiben y con la facilidad de acceso dispuesta para el público en general, situación que permite realizar un estudio de manera rigurosa.

No se trabajaron otras obras reseñadas a lo largo de este libro, en razón de la imposibilidad de un análisis debido al desconocimiento de su paradero y porque su acceso es por medio de fotografías o por vía internet. Tampoco se hace referencia al mural *El origen de nuestra raza* (c. 1985-1990), localizado en la *Casa Museo Luis Alberto Acuña* de Villa de Leyva (Colombia), en el que Acuña presenta las principales deidades de la mitología chibcha y una temática de figuras, animales y símbolos, ya que se encuentran pintados en las obras seleccionadas para ser estudiadas y porque la plástica de este mural es de inferior calidad con respecto al mural que se encuentra en el Hotel Tequendama.

Sobre las obras que representan imágenes de culturas indígenas diferentes de la chibcha, y las que sí se refieren a la cultura que habitó el altiplano cundiboyacense, no fueron del interés de este escritor, porque en su mayoría presentan a Bachué con el niño, y para este efecto fue seleccionado el óleo que se encuentra en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá.

Descripción
preiconográfica,
significación primaria o
natural de la pintura:
*Bachué, madre generatriz
de la raza chibcha* (c.1937)

Dentro de la descripción preiconográfica que se realiza sobre el óleo de la referencia (**figura 25**), que pertenece a la tendencia de temas prehispánicos del bachuísmo, se trabajan temas que tienen que ver con determinar el asunto material tanto en lo formal como en lo expresivo, y describir lo que perciben los sentidos. Además, se desarrollan instancias como la configuración de los aspectos formales representados por medio de la luz, el color y la pincelada que aparece en los motivos artísticos.

Figura 26. a



Figura 26. b



Figura 26. c

Figura 26. d



Figura 26. e

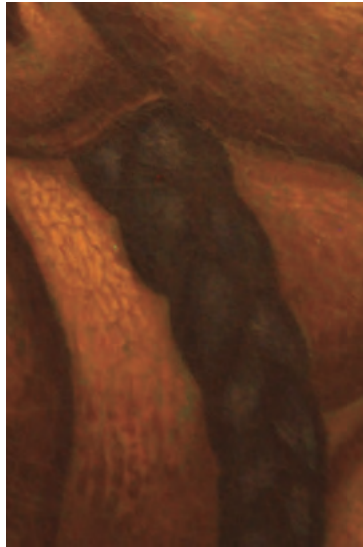


Figura 26. f



Figura 26.

Bachué, madre generatriz de la raza chibcha. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Mosaico en el que se pueden apreciar en lectura de izquierda a derecha los siguientes aspectos: **a.** *Detalle sobre Bachué de medio cuerpo con el bebé.* **b.** *Detalle sobre los senos de Bachué.* **c.** *Detalle del seno izquierdo y él bebe.* **d.** *Detalle de la mano izquierda de Bachué sujetando el pie izquierdo del bebé.* **e.** *Detalle del muslo izquierdo de Bachué.* **f.** *Detalle del pie derecho de Bachué.* Fotografías: Diego Carrizosa.

En la obra *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c. 1937), se observa a una mujer de piel color cobrizo, posicionada sobre un semicírculo de color marrón, que amamanta a un bebé, cuyo color de piel también es cobrizo; detrás de ella, se aprecia un fondo de color verde claro (**figura 25**). El rostro de la mujer está inclinado hacia el bebé, cuyos ojos se encuentran cerrados, al igual que los de ella, quien posee una boca de contextura gruesa y una nariz de facción aguileña. El cabello de la mujer, que se extiende casi hasta el suelo, es de color negro, está arreglado en la manera de trenza, y cae entre sus piernas. Su cuerpo es de gran volumen, y con su brazo derecho, en el que se destaca un músculo casi masculino, sujeta una manta blanca tejida en algodón que cubre su cabeza y llega hasta su espalda. La mujer con su brazo izquierdo sostiene al bebé en una posición horizontal y con su mano le sujeta los pies, que se apoyan sobre su rodilla derecha. La pierna derecha de la mujer mantiene una posición de apoyo, mientras la pierna izquierda descansa en el suelo. Los senos se observan muy firmes y bien desarrollados para poder dar alimento al bebé; el seno derecho se encuentra levantado hacia arriba, en respuesta a la posición del brazo, mientras que el seno izquierdo se encuentra en disposición de amamantar. El bebé sostiene con sus dos manos el seno izquierdo de la mujer, y se

encuentra lactando con los ojos cerrados (**figura 26 a, b, c, d, e y f**).

A continuación, se habla de la percepción sobre lo formal que se obtiene de la luz, la composición y la pincelada que emerge en la plástica de Acuña.

La luz

Acuña trabaja dos fuentes de luz principales o duras, con haces de luz direccionados. La primera fuente tiene un origen cenital y se ubica en la composición mediante un brillo que se observa específicamente en el hombro izquierdo, seno izquierdo y piernas de la mujer, así como en la cabeza, el brazo y la pierna izquierda del bebé. Asimismo, la luz incide en la franja del textil que cubre la parte izquierda del cuerpo de la mujer. La segunda luz se origina desde el lado derecho de la composición y afecta con un brillo que incide específicamente en el brazo derecho, el seno derecho y la pierna derecha de la mujer, al igual que el costado de la manta que cubre su hombro derecho, situación que se deriva en la producción de sombras internas en el textil. Estas dos luces fuertes, combinadas con una tercera fuente de luz abierta y muy suave que incide en un ángulo frontal sobre toda la figura de la mu-

jer, el bebé, la manta y sobre los dos elementos que hacen parte del fondo, balancean la composición en un punto medio ideal entre la oscuridad y la luz y otorgan a la obra una atmósfera visual rica en luces y sombras.

La composición

La composición de la obra se encuentra estructurada en ley de tercios horizontales, y emerge de la siguiente manera en el cuerpo de la mujer: en el primer tercio, se puede apreciar el brazo derecho, la cabeza y la parte superior de la manta; en el segundo tercio, se observan los senos, el bebé, el brazo izquierdo, la rodilla derecha, el pelo y la manta; y en el tercio inferior, se encuentra parte de la pierna derecha, la pierna izquierda y el pelo (**figura 27**).

La pincelada

En cuanto a la pincelada, Acuña utiliza un color neutral de fondo sobre el cual aplica cortos brochazos de delgado grosor, unas veces unidos y otras separados, con el objetivo de proveer avenencia entre los diferentes colores y así luz y forma a los personajes y objetos que hacen parte de la composición, como se puede apreciar en el mosaico de imágenes que comprenden la **figura 26 a, b, c, d, e y f**.

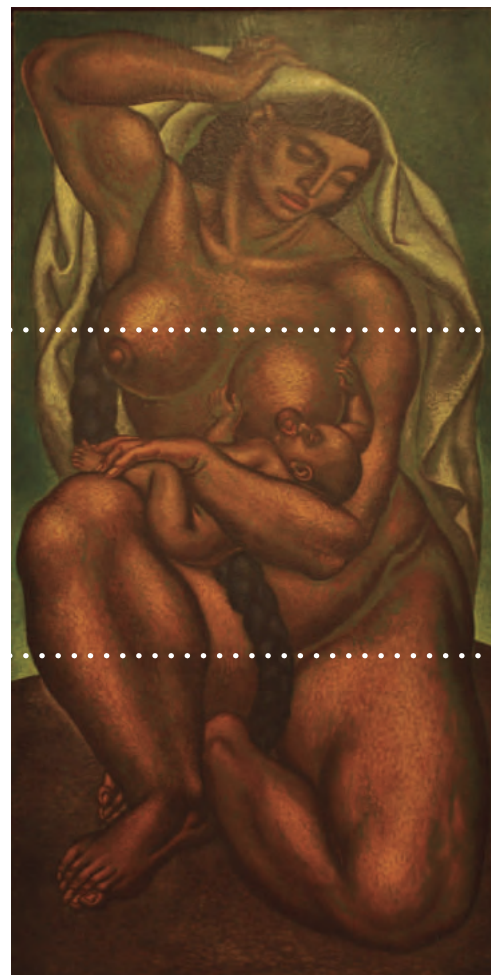


Figura 27.

Bachué, madre generatriz de la raza chibcha. Óleo sobre tela. Luis Alberto Acuña (c. 1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.

Análisis
iconográfico,
significación
secundaria o
convencional
de la pintura:
*Bachué,
madre
generatriz
de la raza
chibcha
(c.1937)*

En el análisis iconográfico que se realiza sobre el óleo que aparece en las **figuras 25, 26 y 27**, en el que se observa en la manera de una maternidad a la diosa Bachué con Iguaque, imagen que representa, según la mitología chibcha, la creación de esta sociedad. Se procede a estudiar las siguientes instancias: razonamiento de los elementos que acompañan la obra, análisis de sus diferentes atributos o características, así como los elementos que comprenden el mundo de las imágenes, historias y alegorías que emergen en las representaciones de los personajes y objetos que se encuentran en la composición de la pintura.

Se habla de igual manera de la relación que se presenta entre la Bachué de Acuña y las representaciones de las maternidades chibchas realizadas en orfebrería que hacen parte de la colección permanente del Museo del Oro, nociones que se complementan con la visión teórica del artista sobre el arte orfebre precolombino. Se cita a Walter Engel, quien reflexiona sobre el fenotipo con el que Acuña refleja su ideal del cuerpo femenino por medio de la Bachué. La lectura de la obra se efectúa de arriba abajo.

Acuña (1935) se refirió al mito de Bachué de la siguiente manera:

Tras estas divinidades astrales venía la madre Bachué, doncella que triste y solitaria deambulaba por estos prados cuando oyó llorar bajo las aguas de la laguna de Iguaque a un niño; librándolo del frío y del agua, llevólo a su vivienda, lo crió y cuando fue ya hombre se desposó con él y hubieron tantísimos hijos, nietos y bisnietos que a su muerte hallábanse pobladas gran parte de estas tierras.

Sintiéndose ya muy viejos, Bachué y su esposo congregaron su prole en torno a la misma laguna, y despidiéndose y aconsejando a todos, adentráronse en ella hasta desaparecer; de allí eleváronse al punto dos grandes serpientes, por lo cual los circunstantes las tuvieron por sagradas, alegando que sus progenitores habían reencarnado en aquellos reptiles. (33-34)

Dentro de las normas de comportamiento de la cultura chibcha estaba prohibido el incesto, y en virtud de lo citado se confirma que Acuña conocía el mito de manera fehaciente. De ahí se presume que el artista hiciera gala de un recurso creativo de autor y modificara el carácter de la leyenda y pusiera la puesta en escena de Bachué en situación

de madre, amamantando a su hijo, en vez de en una actitud de protección y compañía.

En torno al tema de la representación de la manta, Acuña (1935) anotó:

Refiriéndonos a las artes textiles de los indios colombianos en la llamada época [...] precolumbina, sólo diremos que aunque las noticias históricas dan fe de la extraordinaria habilidad con que los chibchas [...] practicaron el tejido de las mantas... contadísimos ejemplares hemos podido ver de aquella industria [...] débese ello en mucha parte a que la humedad de los sepulcros de donde fueron extraídas, [...] reblandeció la textura destruyéndola en gran parte [...] Entre todas las industrias chibchas fue la de los tejidos la más popular. Todas las mujeres hilaban, inclusive las damas nobles; y todos los hombres y mujeres, conocían el arte de tejer. (69-70)

Asimismo, Acuña sostuvo:

Este producto de su industria, dice don Miguel Triana (1922) , tenía para los indios una importancia extraordinaria. Todos los acontecimientos de la vida los festejaban con regalos de mantas: al consagrarse los jeques, el Caci-

que les obsequiaba con finas telas pintadas [...] Las solicitudes de matrimonio se hacían con presentes de mantas y comestibles donados al padre de la novia. (70)

Como se puede deducir del texto anterior, la manta gozaba de un papel preponderante dentro de los eventos ceremoniales de la sociedad chibcha, razón por la cual se concluye que Acuña, haciendo eco de su texto, optara por fortalecer la importancia de los personajes que darían origen a la sociedad chibcha, colocando sobre Bachué un elemento de especial significancia ceremonial.

Es posible también intuir que Acuña cubre a Bachué con una manta con el objetivo de protegerla presumiblemente del frío en un acto de solidaridad con su personaje, emulando posiblemente las pinturas que representan a las vírgenes Marías lactantes, como es el caso del ejemplo de la *Maria lactans*, óleo sobre madera del siglo XVII (**figura 28**), de autor desconocido, en la que la Virgen no está desnuda, pero se encuentra dando seno a su bebé cobijada por una manta.

Acerca del objetivo de ubicar y reconocer imágenes precolombinas que puedan interpretarse como la Bachué con un niño, que más tarde será conocido como Iguaque, se encontraron



Figura 28.

Maria lactans. Autor desconocido. Óleo sobre madera (c. 1700). Obtenida el 1 de marzo de 2014, de https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Maria_lactans_17th_century_Antwerp.jpg

dos piezas realizadas en oro, que hacen parte de la colección de orfebrería prehispánica del Museo del Oro de Bogotá. Estas representaciones corresponden a una mujer con un niño en brazos (**figura 29**), y de acuerdo con las fichas museográficas que acompañan dichas imágenes, se puede afirmar que las dos piezas pertenecen al periodo muisca-guane, y que no son identificadas bajo el nombre de Bachué, sino como figuras votivas. De acuerdo con Uricoechea (1984), “muchas veces, sin embargo, representaban los chibchas a Bachué en figura humana, en estatuas de madera y de oro, como una mujer con un niño” (86). Según Friede (1946), “el Arte Precolombino, [...] es un arte estilizado a base de la compenetración con las condiciones americanas de vida” (34).

Dentro de las similitudes que se observan entre las tres imágenes de las mujeres con un niño en brazos (**figura 29a**), y la pintura de Acuña (**figura 29c**) se encuentran las siguientes: en las dos figuras prehispánicas, la mujer carga al niño con la mano izquierda (**figuras 29a y 29b**), y la *Bachué* de Acuña (**figura 29c**) es representada de igual manera soportando al niño con la mano izquierda. De este escenario, es posible inferir que el orfebre prehispánico colocaba al niño siempre sujeto por el brazo izquierdo de la mujer y que Acuña hace eco a la misma situación, en virtud de sus investigacio-

nes. Respecto de la posición de sostén del crío en las dos obras prehispánicas, el ángulo corresponde a la misma disposición, a diferencia de la puesta en escena de Acuña, en la que se observa el brazo de la Bachué más inclinado hacia abajo, en un ángulo más abierto. El rostro de la mujer pintada por Acuña apunta hacia el niño mientras le da seno, y ella se encuentra aparentemente sentada en el suelo, a diferencia de las dos obras prehispánicas, en las que la figura de la mujer se encuentra de pie.

Acuña (1965-1986) escribió lo siguiente sobre el diseño y la técnica de realización de la orfebrería prehispánica, cuyos referentes se pueden observar en las dos imágenes de orfebrería prehispánica:

El laminado homogéneo y parejo, el cual fue obtenido por medio del martillo, en frío o caliente; el recorte contorneado en exacto trazo geométrico, de láminas y planchas; la confección de alambre, en forma finísima y pareja; las múltiples aplicaciones de ese alambre inclusive en filigranas, para producir los más variados y decorativos efectos; el empleo la soldadura autógena (sic), especialmente en la superposición y agregado de elementos ornamentales y suplementarios; el repujado de láminas sobre matrices; las incisiones, perforaciones, abolladuras, calados y otros curiosos



Figura 29. a



Figura 29. b



Figura 29 c

recursos semejantes [...] y demás primores propios del oficio. (96)

En torno a la manera de forjar el fenotipo femenino que emerge en la *Bachué de Acuña*, Engel (1944), citado por Padilla (2008, 124), sostuvo: “Todo lo representado en sus obras demuestra esa característica plenitud de volumen, la redondez de las formas, el sentimiento, el peso corpóreo y la sustancia maciza”.

Friede (1946) afirmó que Acuña resaltó su ideal de belleza femenina, con una voluptuosa sensualidad terrígena, de gran fortaleza y elementalidad, características que emergen de manera clara en la pintura de *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha* (c. 1937).

Figura 29.

a. Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fuente: Catálogo publicado por el Museo del Oro, Exposición temporal: Historias de ofrendas muiscas. Fotografía: Laboratorio de Arqueología, UCL. **b.** Figura votiva, realizada en orfebrería. Periodo muisca - guane. Fotografía: Clark Manuel Rodríguez, Museo del Oro del Banco de la República. Colección Museo del Oro, titular de los derechos patrimoniales de autor. Ref: C00442.

c. *Bachué, madre generatriz de la raza chibcha*. Óleo sobre tela Acuña (c.1937). Colección de Arte del Banco de la República. Bogotá. Fotografía: Diego Carrizosa.

Interpretación
iconológica,
significación
intrínseca o
de contenido
de la pintura:
*Bachué,
madre
generatriz
de la raza
chibcha
(c.1937)*

Este último procedimiento de la metodología de Panofsky (1995) contempla revisar la obra dentro de su contexto cultural, con el objetivo de comprender lo que ella significó en el tiempo en el cual se realizó. Su objetivo es llevar a cabo una síntesis que habla de la historia de los “síntomas culturales” o “símbolos” de una manera general, para estudiar la forma en que las diferentes situaciones históricas fueron expuestas por medio de “temas y conceptos específicos”. Como se ha mencionado, en América Latina, a comienzos del siglo XX, se inició un proceso de indagación sobre la realización de un arte que se nutriera de temas relacionados con el entorno geográfico, el origen étnico, las tendencias políticas, la problemática social, que dejara atrás la pintura académica de la cual emergían temáticas costumbristas y paisajistas. Las nociones marxistas, herencia de la Revolución rusa, combinadas con los planteamientos que se derivaron de la revolución mexicana, otorgaron una connotación política al tema de la búsqueda de la identidad, situación que conllevó cuestionarse la línea que debía seguir el artista en cuanto a la temática y a la estética que podría asumir durante el ejercicio de su praxis; del resultado de esta inquietud nacieron las posturas teóricas del movimiento muralista mexicano.

En los planteamientos de David Alfaro Siqueiros publicados en 1921, bajo el título “3 llamamientos de organización actual a los pintores y escultores de la nueva generación americana”, en la revista *Vida Americana*, se puede leer el llamamiento que hace el mexicano en torno a crear una conciencia en los pintores latinoamericanos, la importancia de tratar plásticamente temáticas vinculadas directamente con las culturas prehispánicas, así como con las etnias descendientes, con el propósito de fortalecer el legado de su cultura.

La comprensión del admirable fondo humano del “arte negro” y del arte “primitivo” en general, dio clara y profunda orientación a las artes plásticas perdidas cuatro siglos atrás en una senda opaca de desacierto; acerquémonos por nuestra parte a las obras de los antiguos pobladores de nuestros valles, los pintores y escultores indios (mayas, aztecas, incas, etc.), nuestra proximidad climatológica con ellos nos dará la asimilación del vigor constructivo de sus obras, en las que existe un claro conocimiento elemental de la naturaleza, que nos puede servir de punto de partida. Adoptemos sé [sic] energía sintética, sin llegar, naturalmente, a las lamentables reconstrucciones arqueológicas (“indianismo”,

“primitivismo”, “americanismo”), que tan de moda entre nosotros y que nos están llevando a estilizaciones de la vida efímera.

En 1922, un año después de haber sido dado a conocer el anterior documento, se encontraron en México José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros. Tiempo en el coincidieron con la publicación por parte del periódico *El Machete* del manifiesto programático del movimiento muralista, creado por el Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, que fue firmado por los tres pintores muralistas, quienes, entre otras personalidades, abogaron por temas como la exaltación de la raza, una manifestación artística primordial, que debía emerger en la forma de un arte monumental, en razón de su utilidad pública y de su capacidad educativa.

Estas nociones que iban en contravía del pensamiento generalizado de la época en Colombia (primeras décadas del siglo XX), momento en el que se connotaba como “inferior” todo lo que se relacionara con lo indígena, buscaron reivindicar y otorgar la importancia debida a las sociedades prehispánicas y rescatar de la subyugación a las que estaban sometidas a las comunidades descendientes.

Sin embargo, las posturas del *Manifiesto de Barcelona*, al igual que las nociones emanadas del

manifiesto del Sindicato, así como otras voces importantes de Perú y de Colombia, fueron escuchadas por parte de políticos, intelectuales y artistas nacionales. Así es como las bases fundamentales de ese pensamiento americanista emergieron en el contenido teórico de la “Monografía del bachué”, documento publicado en el diario El Tiempo de Bogotá, en 1930.

Acuña, mediante la obra a la que se hace referencia en la **figura 25**, hizo eco de este llamamiento de los pintores muralistas mexicanos y de las personalidades colombianas que se adhirieron al bachuismo, casi dieciséis años después de dado a conocer el manifiesto publicado en México y aproximadamente siete años más tarde de haber sido publicada la “Monografía del bachué”, en un momento de Colombia, en el que se objetaba toda noción y obra que se originara de las sociedades prehispánicas y de sus descendientes. Así es como a las manifestaciones creativas de las antiguas sociedades no se les reconocía la categoría de creaciones artísticas, como tampoco se les otorgaba el carácter científico debido.

Sobre lo que significaron para el país los hechos políticos, económicos, sociales y artísticos acontecidos durante las primeras décadas del siglo pasado, se puede hacer referencia a lo afirmado por Rubiano y Gallo de Bravo (1981), quienes resumieron

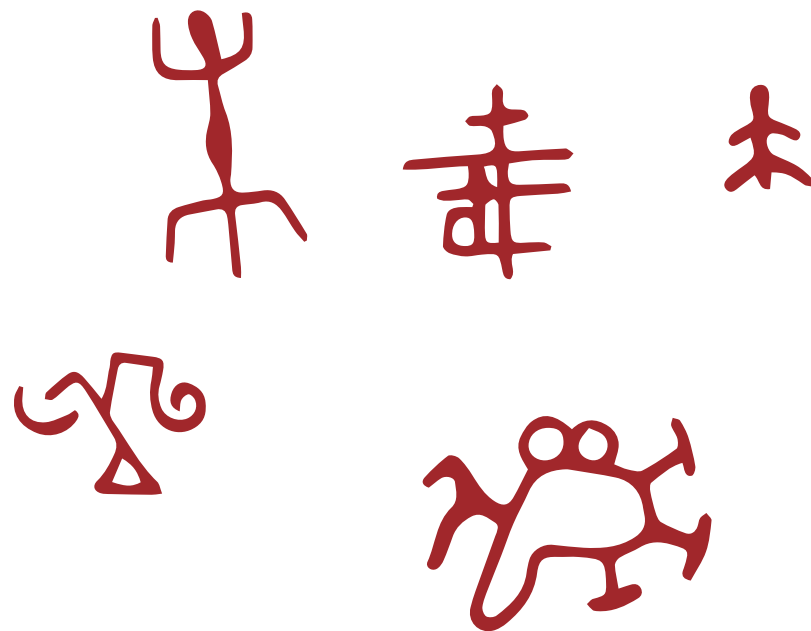
en el siguiente texto la connotación, la búsqueda de temáticas y los aportes al arte del bachuismo:

Se tendría entonces que denominar “bachué”, al movimiento cultural que abarcó todos los campos de la actividad y no sólo el artístico, a partir de la tercera década del siglo [pasado], cuyo acicate era el romper con la rigidez académica y con el dictado de las escuelas europeas, con el fin de buscar voluntaria y tozudamente una expresión nacional: la instauración de gobiernos liberales en 1930, con mentalidad modernizadora; la presentación en 1932 del primer proyecto de reforma universitaria inspirada en el movimiento estudiantil de Córdoba en 1910, por Germán Arciniegas; el inicio de un proceso de industrialización nacional; el cuestionamiento de la propiedad territorial en el campo y la conciencia de los conflictos laborales y las necesidades sociales. Dicha búsqueda, encontraría en la plástica varios caminos: la mitología prehispánica, las tradiciones, el paisaje, el trabajo, las necesidades sociales e incluso fórmulas políticas, con una acentuada tonalidad en sus producciones: protesta, lamento, grito, remembranza, entusiasmo, que desembocaría a su vez en una “modernidad” en todos y cada uno de los campos de acción (46).

En los aspectos expresivos de la obra objeto de estudio, cuyas dimensiones son casi dos metros de alto, por un metro de ancho, se habla de un mito de la cultura prehispánica chibcha. En la pintura, se destaca la relación que establece Acuña entre el color de la piel de Bachué e Iguaque con el color cobrizo propio de la alfarería chibcha. Es de esta manera como Acuña relaciona los resultados de sus indagaciones sobre la cerámica chibcha y los vincula con el color de la piel de los dos personajes de la obra.

Sobre el volumen del cuerpo de la Bachué, no se presenta relación alguna con los rasgos anatómicos propios de los chibchas, como la cabeza grande, con pómulos pronunciados, ojos rasgados y cuerpo corto. El arquetipo que se resalta corresponde con una visión estética idealizada de Acuña, mediante la cual interpreta las características propias de los chibchas, como brazos y piernas robustas, y en el caso de la mujer, caderas anchas que denotan facilidad para dar a luz, y senos grandes que permiten una alimentación adecuada para el recién nacido. En el óleo *Bachué*, madre generatriz de la raza chibcha (c. 1937), Acuña se refiere al mito que habla sobre cómo se pobló la sociedad chibcha, por lo que *Bachué* representa la fertilidad, la madre tierra, e *Iguaque* hace eco de la posibilidad de multiplicar una descendencia. Si se relacionan

las figuras de *Bachué* e *Iguaque* con lo escrito en Gn 1, 28, en el que se refiere el mandato de Dios, en la acción de enviar a Adán a la Tierra para reproducirse con Eva, queda clara la escena que insinúa el mestizaje hispanoamericano. En una segunda interpretación de la obra, también dentro de la órbita de la religión católica, se puede observar la imagen de una madona o Virgen con el niño, se trata de uno de los temas más trabajados del arte cristiano, situación que puede resultar en el deseo de Acuña de fortalecer la imagen de unos personajes destacados de la mitología chibcha, con la importancia que merece la Virgen María como la madre de Jesús.





Sin título. Carboncillo sobre tela. Luis Alberto Acuña. (1983). Fuente: Colección privada: Fotografía: Diego Carrizosa.

Bachué e Iguaque. Carboncillo sobre madera. Luis Alberto Acuña (1982) Fuente: Colección privada. Fotografía cortesía de Bogotá Auctions. Fotografía: Camilo Monsalve.



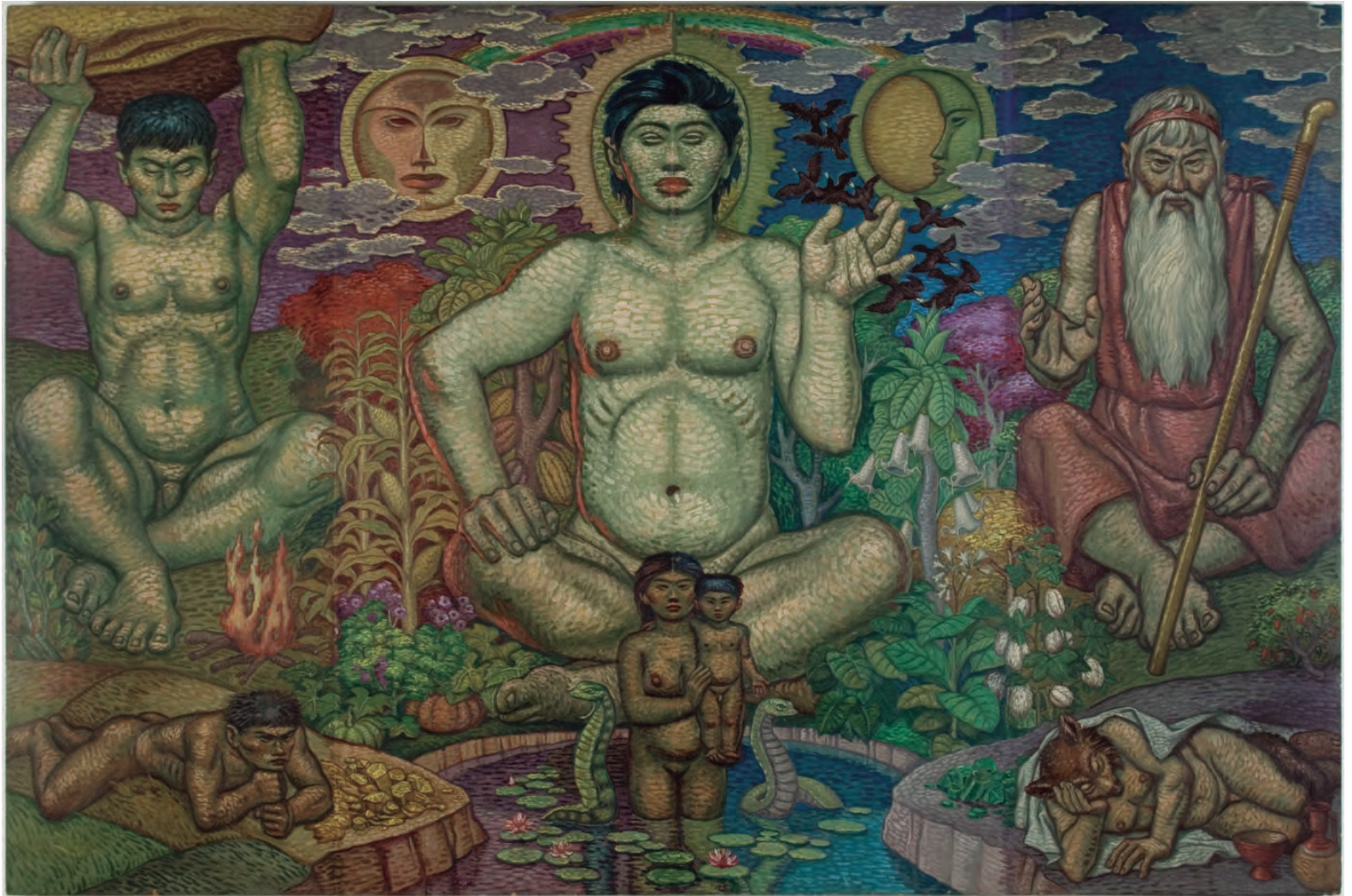


Figura 30a

Retablo de los dioses tutelares de los chibchas. Acuña (1938). Localización: Museo Nacional de Colombia, colección particular, CO 022. Reproducción fotográfica © Museo Nacional de Colombia / Juan Camilo Segura.