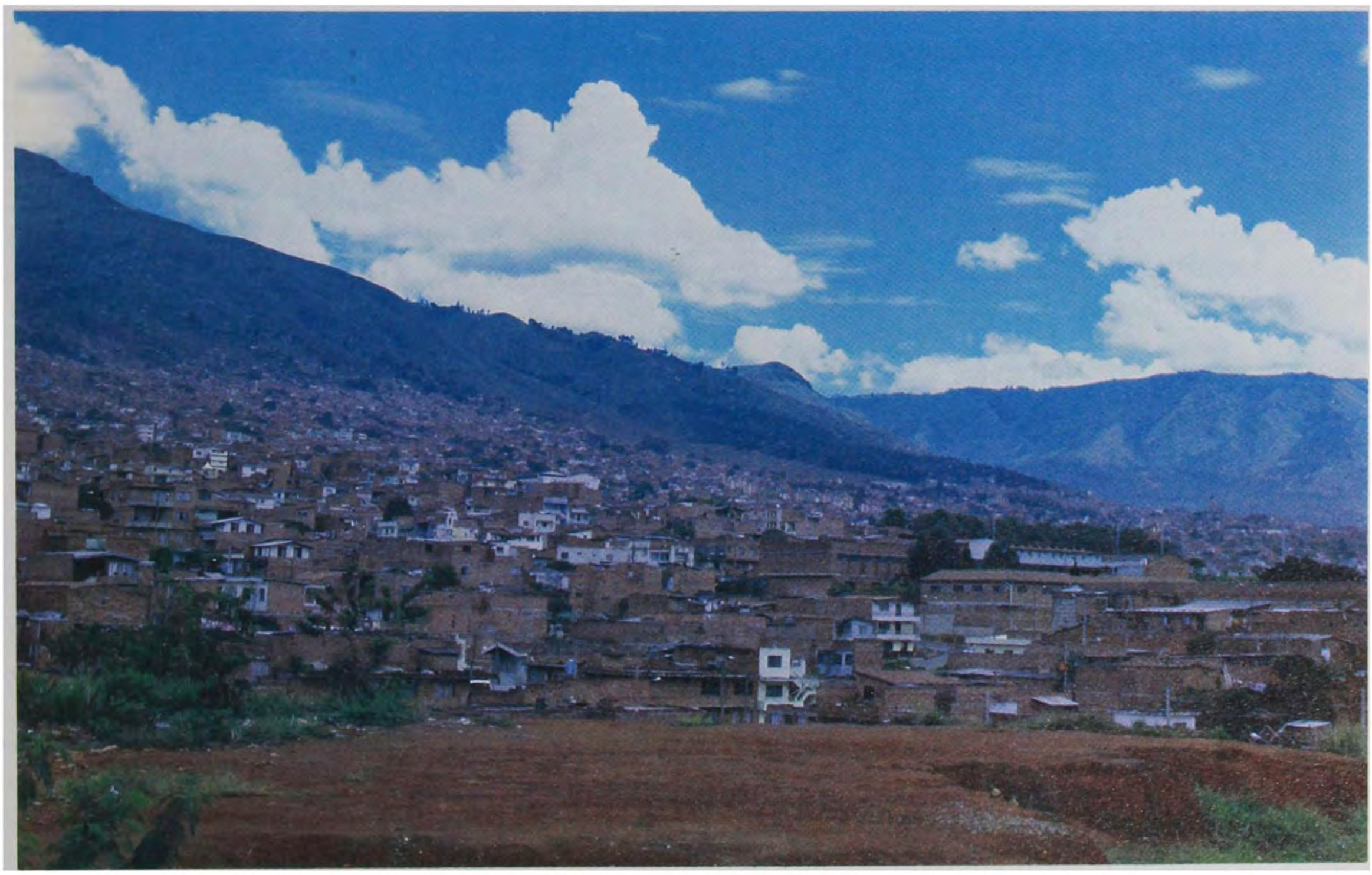
El precio de la patria
Pedro Nel Gómez 1899-1984

BEATRIZ GONZÁLEZ

Pintora.

Agradezco a Alberto Sierra, quien con su conversación y guía enriqueció estas reflexiones. Así mismo a Clio Gómez, al personal de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, a Julián Posada, a Sergio Acevedo, a Marta Calderón y a Oscar Alzate por su colaboración.



Parte posterior de la Casa Museo Pedro Nel Gómez. Vista del barrio Aranjuez.

"DIOS LE DIJO a esta Antioquia: 'Te haré arrugada y escabrosa, para que tus hijos luchen contigo. Su vida no será en labranzas ni en pastoreos apacibles: habrán de sacarte el pan de tus propios entresijos. Mira: tu relieve es tal que tus mismos geógrafos habrán de confundirse; los hombres que vuelen por tus espacios podrán darse mediana cuenta de tu formación, más nunca podrán contemplarte tal cual eres en tu conjunto, ya te estudien de soslayo, ya de plomo'. Conforme lo dijo Dios, tuvo que ser. Aborígenes, conquistadores, colonos, esclavos, hombres libres, todos, unos tras otros, han rompido y escarbado este suelo, en busca de ese Dios adorado desde su primera revelación, y que lo será,

FOTOGRAFÍAS LUZ ELENA CASTRO

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

seguramente, hasta la consumación de los tiempos"[1]. Incrustada en un quicio del Palacio Municipal de Medellín se encuentra una especie de Sibila de Cumas de Miguel Ángel. Vestida de negro hasta el suelo, se arropa las piernas con un tejido de lana café; las cuentas de un grueso collar que simulan oro y la peineta que le recoge el pelo canoso de manera impecable, son su único adorno. La mercancía que empaca y trabaja como un modo de subempleo la extrae de una gran bolsa de plástico y de una caja de cartón en la que se lee NORMA. Para quien no vive en Medellín esta escena resulta incomprensible. Cuando ella empieza a murmurar en voz alta: "de macho y hembra no hay que creer", se entiende más de sociología y comportamiento antioqueño que del humilde oficio que la anciana desempeña.

Ella constituye un buen comienzo, una señal de partida para aproximarse a la obra de Pedro Nel Gómez, más aún si se piensa que este edificio vanguardista, de la década del treinta, del arquitecto Nel Rodríguez (1905), sirve de albergue diurno en su exterior a seres salidos de la leyenda antioqueña y en su interior conserva la epopeya de este pueblo, distribuida por el vestíbulo, escaleras, despacho, secretarías y sala del concejo en diez frescos memorables. Ellos fueron los primeros que indicaron la voluntad del pintor de comprometerse con las mayorías al revisar la historia regional. La vida de Pedro Nel se divide en dos, antes y después de 1934, unida por una sola profesión, la de artista, y un oficio parejo, así cambie su destino. Es muy difícil distinguir un fresco de 1936 de uno de 1981. Una acuarela realizada cuando tenía treinta años de edad y una de los 80, presentan la misma pincelada en el término justo de agua, los espacios blancos del papel se asoman igualmente entre los trazos vigorosos, el mismo tema e idéntica composición. Un artista inmutable en una lucha igual.

I

El comienzo inevitable para acercarse al artista Pedro Nel Gómez, es y sigue siendo la minería en Antioquia. Él mismo lo hace al comenzar su autobiografía: "En Anorí, en mi infancia conocí la minería directamente"[2]. No se quiere ubicar en el trabajo de las minas su fuente temática sino la explicación de la fuerza interna que animó su vida y su obra. El río de su población natal, afluente del Nechí, informa con su cauce la imaginación infantil. Tomás Carrasquilla resalta la importancia del Nechí: "Toda la historia de esta región, terruño intertropical andino, está vinculada a este río, que arrastra en su fango la divinidad universal"[3]. Estos ríos mineros tienen otros ingredientes; en lugar de lavanderas vestidas, barequeras semidesnudas y oro en el lecho. La vegetación de sus riberas está poblada por dioses y monstruos protectores de las especies y razas: La patasola, protectora de los animales; la patetarro de la selva, la llorona de la especie humana, el mohán de los montes, la madremonte, el bracamonte, el hojarasquín del monte, etc., quienes con sus poderes, chillidos, pezuñas y bramidos impiden el exterminio, la depredación y el aborto.

Ellos todos son el santoral de Pedro Nel, y por ellos algunas veces les da apariencia de iconografía griega. Todo el miedo dantesco de la "oscura selva" se evidencia en sus cuadros de figuras frenéticas trepadas en ramas truncas o en nudos de figuras trenzadas en luchas aéreas o terrestres. Estas imágenes míticas, el agua y el desnudo denotarán la presencia de la región minera a lo largo de su obra, así se haya ausentado de su casa paterna desde la infancia. Su talento se manifestó tempranamente. A los diez años de edad le escribió a su padre desde Medellín, con letra indecisa y voluntad clara: "Yo no quise entrar al colegio porque yo lo que quería era aprender a pintar bien... pero yo sí entro si me dan el sábado libre para yo pintar"[4]. En 1912, cuando inició su formación artística, ya habían dejado su huella

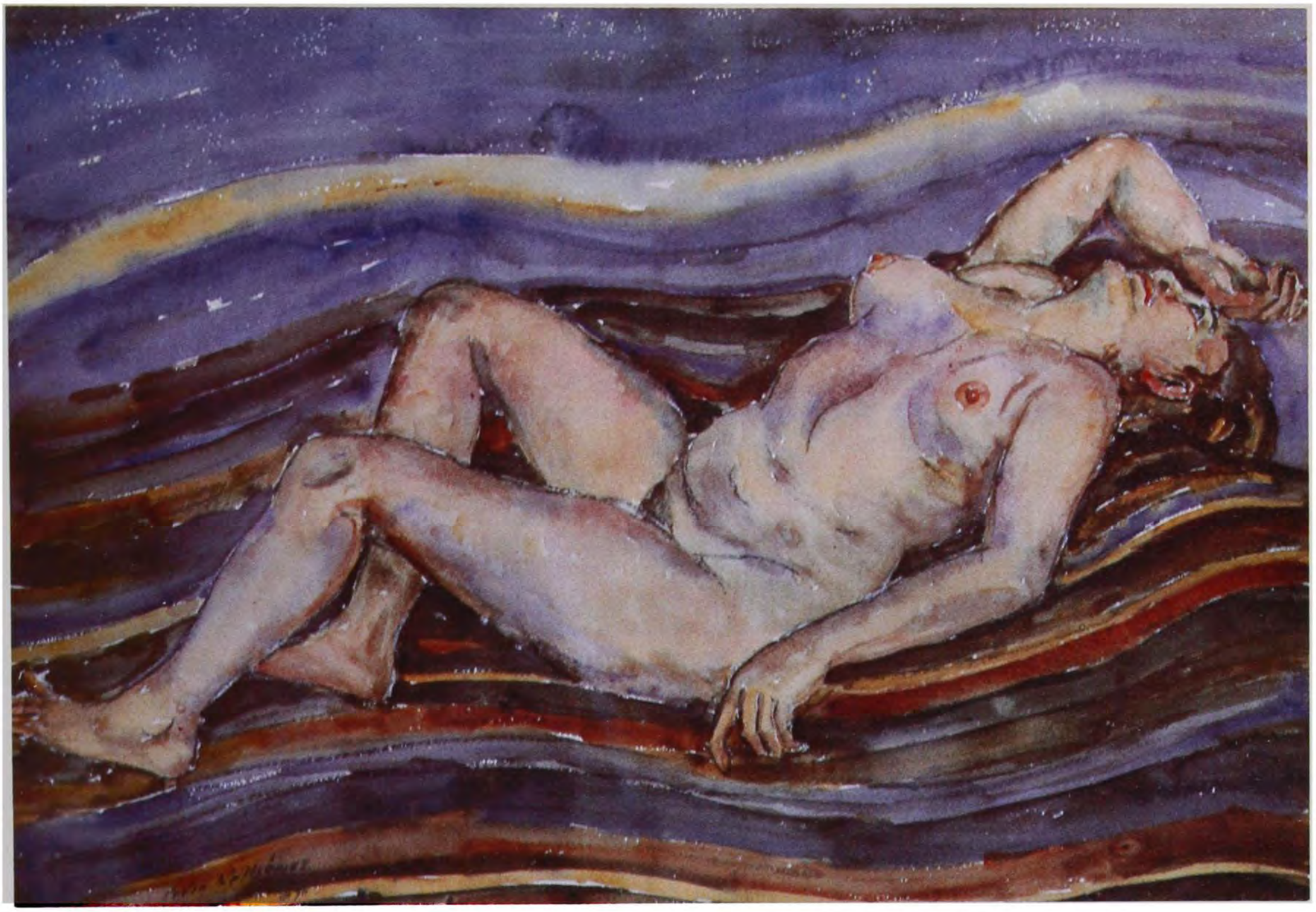
[1] Tomás Carrasquilla, "Hace tiempos", primer capítulo. *Obras completas*, tomo II. Editorial Bedout. Medellín, 1974, pág. 230.

[2] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *Pedro Nel Gómez*, capítulo "Los mineros nacen para el fresco". Editado por Banco de la República, Banco Central Hipotecario, Compañía Central de Seguros S.A., Bogotá, 1981. Sin paginación.

[3] Tomás Carrasquilla, *op.cit.*, pág. 230.

[4] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op.cit.*, s.p.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Geología. De la serie "Los extractos de la tierra". Acuarela, agosto de 1970. 0.56 x 0.76 m. Casa Museo.

los artistas más destacados de la historia antioqueña: Francisco Antonio Cano (1865-1935) y Marco Tobón Mejía (1876-1933). Si bien Andrés de Santamaría (1860-1945) y Roberto Páramo (1859-1939) eran de origen antioqueño, su actividad se desenvolvió en otros lugares. Cano y Tobón, en cambio, habían formado un grupo de actividad cultural, con la revista Lectura y Arte, y aunque ya se habían ausentado –por esa época Tobón estaba en Europa y Cano en Bogotá–, sus obras testimoniaban excepcionalmente su paso. Los maestros de pintura, color y composición que iniciaron a Pedro Nel en el arte fueron Humberto Chaves (1891-1971) y Gabriel Montoya (1872[75]-1925). Para Pedro Nel ellos resultaron unos académicos irremediables. La ingeniería fue la profesión sólida que acompañó sus estudios de pintura. Muchas veces se ha contrapuesto la profesión de ingeniero a la de artista: el gusto de uno enfrentado a la sensibilidad del otro. Sin embargo, Pedro Nel estaba siempre orgulloso de su polifacetismo. Las calificaciones obtenidas en la Escuela Nacional de Minas, en donde estudió, presentan notas igualmente sobresalientes en matemáticas y en "dibujo lineal y de adorno"[5].

Lo cierto es que fue la profesión de ingeniero la que le enseñó el manejo de la acuarela, arte en el cual se destacó por sobre todos los artistas, dando origen a lo que se ha llamado la escuela de la acuarela antioqueña, capítulo excepcional e inédito del arte colombiano. Sus discípulos Débora Arango (circa 1910) y Carlos Correa (1912), además de una serie de pintores de distintas generaciones tales como Eladio Vélez (circa 1897-1967), Luis Eduardo Vieco (1882-1955) y Fernando Botero (1932) siguen su ejemplo al realizar acuarelas en gran formato; a partir de la década del treinta se puede determinar un florecimiento. Pedro Nel retoma con esta técnica una antigua tradición colombiana que partió de la acuarela topográfica, de arquitectura y fortificaciones en la colonia, y llegó a su máximo desarrollo con

[5] *Idem*, s.p.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

las láminas de la Expedición Botánica. A mediados del siglo XIX es corriente su uso. Carmelo Fernández (1809-1887) la aprendió en su juventud en Nueva York y la enseñó en Venezuela y la Nueva Granada. Sus láminas de la Comisión Corográfica son prueba de destreza; los otros pintores de la Comisión, Enrique Price (1819-1863) y Manuel María Paz (1820-1902) también son hábiles en su manejo, pero por encima de ellos se encuentran los pintores que habían practicado la miniatura, como José María Espinosa (1796-1883), Ramón Torres Méndez (1809-1885), José Gabriel Tatis (1813-1884), Luis García Hevia (1816-1887), José Ignacio Castillo (XIX) y el inglés Edward Mark (1817-1895). No obstante, al finalizar el pasado siglo y comenzar el presente, solamente hay muestras esporádicas de artistas en la capital que trabajaron en acuarela, tal como Ricardo Moros Urbina (1865-1942). Por el prestigio del óleo, se la relegó a la ilustración de revistas y a la iluminación en planos, mapas y fotografías.

Pedro Nel le dio prestancia y tamaño a la acuarela, tal vez como nunca había tenido. La sacó de la dimensión de la lámina científica, del cuadro de costumbres y la niveló con la pintura. Sus primeras exposiciones en Medellín y la última en Bogotá antes de viajar a Europa, a comienzos de 1925, fueron obras realizadas en dicha técnica; pequeñas de formato, muestran que estaba listo para recibir la gran lección del arte occidental. Algunas de ellas fueron donadas al Museo Nacional por el arquitecto Pablo de la Cruz, (1894-1954) en cuya oficina trabajó Pedro Nel como ayudante. Resulta interesante llamar la atención sobre su permanencia en Bogotá entre 1923 y 1925: en primer lugar porque significa la influencia del arquitecto De la Cruz, persona de notable cultura, que formó una pequeña colección de pinturas en la que cabe destacar la obra *Paisaje*, del pintor venezolano

La Llorona de la selva. Acuarela, 1947. 1.60 x 1.50 m. Casa Museo.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Armando Reverón (1889-1954), pieza invaluable, hoy en día propiedad del Museo Nacional. En segundo lugar, porque representa la reunión en la capital de toda la intelectualidad antioqueña: Tomás Carrasquilla, León de Greiff, Ricardo Rendón y César Uribe Piedrahita, quienes fueron sus contertulios en el café Windsor. Por esa época Porfirio Barba Jacob andaba errante por Centroamérica, Baldomero Sanín Cano había regresado al país como representante a la Cámara, Tomás Carrasquilla escribía folletines para El Espectador y preparaba *La marquesa de Yolombó* y León de Greiff resumía de esta manera su actividad nocturna: "La noche hémosla pasado en el café, bebiendo [...]. Bebimos disertando (¿disertando?), vacíos (¿vacíos?), acerca de todos los tópicos imaginables, de los no imaginables, y de otros, aún. Dábamos –eso sí– preferencia a motivos de poesía y de estética –ética– ¿y de estática? [...] Toda la noche hémosla pasado en el café bebiendo [...]"[6].

II

Probablemente Pedro Nel fue, al decir de León de Greiff, "el primero en optar por la fuga definitiva"[7]; lo que se sabe con certeza es que llegó a Holanda en la primavera de 1925. Su primera confrontación tuvo que ser con el arte del siglo de oro: Rembrandt, Vermeer y Franz Hals. Cuando después de muchos años, ya casi anciano, volvió a dicho país se hizo llevar a Haarlem para contemplar de nuevo y largo tiempo la obra *Las regentes* de Hals. Seguramente lo que admiraba Pedro Nel en esas figuras austeras era la gran energía que se desprendía de sus miradas y rasgos. Cuando llegó a París, meta de todo pintor, ésta era la capital del surrealismo y el reino de Picasso. Como el surrealismo es elusivo, Pedro Nel no lo percibió. Le llamarón, en cambio, la atención las obras de Cézanne, cuya influencia determinó gran parte de la obra del antioqueño, especialmente los retratos; las pinturas de los impresionistas, por "la lección de la luz"[8]; las caricaturas de Daumier, que le debían de recordar con nostalgia a su amigo Rendón; la obra de Millet, a lo mejor por su intención social, y la de Courbet, por el realismo. Pero su voluntad lo llevaba a Florencia. Era probablemente el sentimiento de plasticidad que se experimentaba dentro y fuera de los muros, en la cúpula del Duomo, en el *Día* y la *Noche* de Miguel Ángel, en los frescos del Carmine de Masaccio, en los medallones de cerámica de Luca della Robbia colocados en las fachadas, en toda una ciudad fuera del tiempo, testigo del mayor esplendor de la cultura occidental.

Florencia del primer cuarto de siglo presentaba la misma imagen con espíritu diferente: hacía poco más de un decenio los artistas florentinos habían librado una batalla campal en la estación de la ciudad con los futuristas de Milán por el liderazgo de la vanguardia artística. Extinguido el movimiento futurista hacia 1916, el arte italiano en esta etapa de entreguerras tendía hacia un realismo y una reflexión sobre su tradición artística. Esta mirada al pasado dio lugar, por un lado, a un nuevo academicismo preconizado oficialmente por Mussolini; por otro, a un realismo arcaico y hermético, que fue desarrollado líricamente por la pintura metafísica con Giorgio de Chirico (1888-1978), Carlo Carrà (1881-1966) y Giorgio Morandi (1890-1964), entre otros. En las dos maneras de hacer realismo había una relación extraña de arte clásico y provincialismo. La estética de la *pittura metafísica* fue difundida desde Roma por Mario Broglio en su revista Valori Plastici[9] y ejerció gran influencia sobre los artistas alemanes de la Nueva Objetividad y el Realismo Mágico. En el momento de llegada de Pedro Nel, surge el movimiento Novecento que tomó la dirección de la *pittura metafísica*. Este fue el ambiente que encontró en Italia y en su anhelada Florencia. Su maestro se llamaba Felice Carena (1879-1965) y se ha considerado creador de "una pintura dentro del espíritu de la tradición enmendado gracias a

[6] León de Greiff, *Obras completas*. Editor Aguirre Medellín, 1970, pág. 275.
[7] *Idem*, pág. 266.
[8] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op. cit.*, s.p.
[9] Seymour Menton, *Magic realism rediscovered*. Art Alliance Press, Philadelfia 1983, pág. 45.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

unas instancias actuales"[10]. Marta Traba, al comentar la exposición Diez Años de Pintura Italiana, presentada en 1957 en el Museo Nacional de Bogotá, recuerda ante "las figuras trenzadas de Carena, [...] las luchas cuatrocentistas de Pollaiuolo"[11]; en cambio Umbro Apollonio, en la nota de catálogo de la misma exposición, percibe su preocupación de "corregir tradición y vanguardia mediante una sentimentalidad que reformará el lenguaje según algunos principios de la visión expresionista"[12]. En resumen, Felice Carena fue un pintor que trató de unir la tradición renacentista con el expresionismo; este espíritu es afín al de su discípulo Pedro Nel, quien presenta a lo largo de su obra idéntico conflicto.

La producción italiana del artista antioqueño es bastante numerosa. Tenía tan grande interés, que decidió, contradiciendo los reglamentos de la Academia, llevar sus pinturas al albergue del último piso de Via del Benci 19 para trabajarlas allá. Tenía, así mismo, tiempo para estudiar arquitectura. En las incidencias de la exposición de 22 artistas de Centro y Suramérica en Roma, en 1928, se puede hacer un balance cuantitativo de su obra: "He alcanzado a reunir cerca de 40 trabajos prontos para exponer, de ellos algunos cuadros grandes: 2,30 x 2,00 metros, un buen número de acuarelas y algunos trabajos de arquitectura"[13], le escribía a su padre desde Florencia en febrero de ese año, y luego, dos meses después: "De Colombia éramos cuatro, dos escultores [?] y dos pintores [Pedro Nel y Eladio Vélez] [...] los colombianos presentamos mayor número de cuadros y en verdad fueron los mejor presentados. Con mis acuarelas y dibujos y con las acuarelas de Vélez llenamos una sala; y con los cuadros al óleo, ocupamos la tercera parte de la otra, la más grande"[14]. En julio del mismo año resaltaba la importancia de su participación cuando le decía a su padre: "... yo deseaba abrir mi carrera artística no con uno o dos cuadritos aceptados en qualquier [sic] salón internacional sino con una muestra de carácter personal, es decir, con un grupo de trabajos suficientemente numerosos para hacer conocer una tendencia y una evolución"[15].

Las obras de Pedro Nel entre 1926 y 1928 permiten reconocer influencias no solamente de su contacto con la cultura universal, sino inmediatas, del entorno en el cual estaba trabajando: en el retrato de su esposa con sus dos hijos, llamado *Maternidad* (1927), se intuye el neoacademicismo de su maestro Carena; en el del pintor Pujals Sabaté recuerda, por los azules grisáceos y el ritmo de la pincelada, a Cézanne; en la acuarela *Dama romana* (1927), su casera, indica por la reluctancia de los volúmenes que se acerca con talento a la *pittura metafísica*. De todas las obras de este período, las más notables son los paisajes florentinos; semejantes en la mesura de la luz y en el tono a los de Morandi, su contemporáneo italiano, tienen "su reserva, su discreción y su silencio"[16]. Al parecer, la exposición de 1928 en Roma no pasó inadvertida; Pedro Nel se mostró entusiasmado y le transmitió a su padre las impresiones de un crítico: "Buscaba mostrar en mis telas una vida nueva, pintando no ya para obtener aplausos del público, sino para aquellos pocos que estudian, quienes piensan y quienes saben qué cosa es la pintura"[17]. Los éxitos de esta exposición le permitieron guardar esperanzas respecto a alguna ayuda del gobierno, no en forma de beca, en lo que había fracasado, sino con un nombramiento consular remunerado. Hasta entonces se había sostenido con un aporte de sesenta pesos mensuales de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín. De alguna manera pudo continuar su permanencia en Florencia hasta finales de 1930, fecha en la cual regresó a su país.

[10] Marta Traba, *Diez años de pintura italiana*, catálogo del Museo Nacional. Bogotá, marzo de 1957.
[11] Marta Traba, "La bienal italiana, capítulo siglo XX". El Tiempo. Bogotá, marzo 10 de 1957, pág. 5A.
[12] Marta Traba, catálogo citado.
[13] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op.cit.*, carta febrero 1928, s.p.
[14] *Iaem*, s.p.
[15] *Idem*, carta de julio de 1928.
[16] Vitale Bloch, *Giorgio Morandi*. Edizione del Milione. Milán, 1955, s.p.
[17] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op.cit.*, carta desde Florencia, julio 16 de 1928, s.p.
[18] Juan Friede, *Carlos Correa*. Ediciones Espiral. Bogotá, 1945, pág. 19.
[19] *Idem*, pág. 31.

III

Según Juan Friede, "su patria lo recibió con fría indiferencia"[18]; se instaló en Medellín para siempre, porque "Bogotá mata al pintor"[19]. Su regreso

Cineraria. Óleo sobre tela, 1926. 0.26 x 0.20 m. Casa Museo

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Alrededores de Florencia. Óleo sobre madera, 1927. 0.24 x 0.32 m. Casa Museo.

de Europa, como el de la mayoría de artistas que cursaban estudios lejos del país, obedeció a las repercusiones de la crisis económica de 1929. Fue nombrado profesor del Instituto de Bellas Artes, el cual había tenido que interrumpir su programa de introducción de artistas extranjeros por la difícil situación económica que atravesaba. Todas las energías y la arrogancia que acumuló en su permanencia en el exterior se volcaron fructíferamente sobre sus alumnos. Quería hacerles ver el paisaje, la humedad, la luz, todo lo que su sensibilidad estaba reconociendo después de seis años de ausencia y todo lo que había aprendido respecto al desnudo, a las tensiones a que se someten los seres humanos en los modernos conflictos; las técnicas que dominaba al extremo, como la acuarela y los conocimientos en historia del arte que había acumulado. Sus alumnos fueron ampliamente beneficiados; prueba de ello son las obras de Débora Arango y Carlos Correa, sus más destacados discípulos. Estos años en los que se dedicó por primera vez a la enseñanza tuvieron amplia repercusión en la historia del arte moderno colombiano: creó una nueva escuela, un movimiento que rompió con el paisaje tradicional, con la mirada española a las costumbres y que se incorporó a lo contemporáneo, esto es al conflicto, a la reestructura de la sociedad, al paisaje de la tecnología. Su presencia en el Instituto fue un remezón que le dio momentáneamente nivelación temporal al arte del país.

En 1933 se retiró del cargo y fue reemplazado por Eladio Vélez, su amigo y compañero en la exposición de Roma y de quien se había distanciado desde entonces. Para entender el cambio de orientación que sufrió el Instituto, basta comparar los paisajes al óleo de Vélez que decoran el auditorio del Instituto de Bellas Artes, con los frescos del Palacio Municipal de Medellín. A partir del cambio de profesor se dividió el arte antioqueño en dos corrientes antagónicas: una escuela pastoril, a la cual un crítico calificó en 1940 de contemplativo-estética, y la de Pedro Nel Gómez, quien, como dice

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Juan Friede, "describe a sus discípulos los valores plásticos que revelan la vida colombiana y que claman desesperadamente por un pintor que les dé forma [...] llama la atención sobre la luminosidad del valle de Medellín, sobre los contrastes de su colorido, sobre la rica paleta del paisaje. Dentro de Pedro Nel emana una fuerza de convicción, una fe inquebrantable en el noble papel que ha de cumplir la pintura americana"[20]

Pedro Nel venía de un continente en el que se perfilaba el más descarnado enfrentamiento de la humanidad y de un país en particular en el cual las luchas sindicales ganaban terreno al mismo tiempo que el fascismo unificaba la arquitectura, las costumbres, el vestido. Llegó en el momento en que Colombia había cambiado su orientación: había dejado un gobierno conservador y encontraba uno liberal, en ese momento un partido triunfalista. También encontraba un país alterado; eran recientes los recuerdos de la matanza de las bananeras. Nuevos partidos se conformaban clamando por una renovación. Raúl Eduardo Mahecha, María Cano, Jorge Eliécer Gaitán agitaban la banderas de la huelga, del sindicato y de las reivindicaciones sociales. Al llegar a su patria encontró un paisaje nuevo y adhirió a él, con el entusiasmo de quien se compromete con un partido.

IV

Cualquier intento que se haga para describir la actividad artística de Pedro Nel en 1934, año que constituye el clímax de su carrera, no puede tener el sentido de vivencia que tienen las crónicas del escritor santandereano Jaime Barrera Parra, quien llegó por primera vez a Medellín en febrero de ese mismo año. Llegó, como dice, no en "viaje de misión" sino a conocer este pueblo fuerte y fotogénico y "a estudiar sin libros y sin pretensiones el paisaje antioqueño, el hecho antioqueño"; quería ser "el facturador de hechos y situaciones y expresarlos en el más sencillo de los lenguajes"[21]. Al principio como "extranjero" fue víctima de las burlas de la distinguida antioqueña Teresita Santamaría de González: "Antioquia se rió de usted un par de semanas [...] usted ni nos entendió ni nos vio", le dijo en una ocasión. Barrera Parra, quien se casó allá por segunda vez y murió accidentalmente dos años después, había capturado en intantáneas los momentos más definitivos del desarrollo antioqueño.

Se encontró a Pedro Nel muchas veces y reseñó su vida en esa época capital:

Me presentaron a León Trotsky, pero se llamaba Pedro Nel Gómez. La melena y los lentes, los ojos, la chivera, que no eran traducidos del ruso, sino una creación personal, encierran un alma rigurosamente marxista. Pedro Nel Gómez es uno de los pocos revolucionarios de verdad que hay en este país de patriarcas.

–Tienes que ir a mi estudio, tienes que ver mis cuadros.

Dicho y hecho. Nos fuimos. La casita relampagueaba entre la mañana caliza. Salió a recibirnos la esposa del pintor, una dama florentina, de cabellos de cedro. Pedro Nel vive en su mujer a Florencia. Y en la casa, pequeña y pizpireta, atestada de telas y cartones, se respira el ambiente de la creación artística.

–Para ver este cuadro, que es el homenaje a Rendón, tienes que sentarte en esta silla de cuero. En ella se han sentado Germán Arciniégas, Gabriel Turbay, Efe Gómez.

Yo sé muy poco de pintura. Soy un juguete de la luz, un fotómano irreductible.

Por lo mismo, mi criterio se ahoga dentro de la admiración a lo refulgente. Pero al contemplar la obra sustancial de Pedro Nel Gómez, comprendo, dentro del panorama nacional, que es un universo desconocido, un reto a la Academia.

Me quedé sentado un largo rato porque me zumbaban los ojos. Me sentía

[20] Beatriz González, "La historia entre líneas", Magazín Dominical, El Espectador, Bogotá, julio 29 de 1984, págs. 6 y 7.

[21] Jaime Barrera Parra, *Prosas, recopilaciones de Ricardo Serpa Cuesto*, Editorial Continente, Bogotá, 1969, pág. 280.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

avergonzado de no poder precisar la impresión que me daba todo este mundo, ese mundo juvenil de Pedro Nel Gómez.

–¿Qué opinas de esto?

–Que esto es la revolución rusa, la fuga de Kerensky, la instalación de la Cheka. *Pero para poder entenderlo todo, tengo que volver a tu estudio dos o tres veces, sentarme en la silla, hacerte preguntas.*

Entran los niños del artista añadiendo luz a la escena.

–Éste es el italiano y éste es maicero. Ambos van a ingresar a las milicias fascistas. Trae el vermouth, *Juliana. (...).*

Retratos, acuarelas, esbozos. Cada vez estoy más perplejo, pero más lleno de admiración y de júbilo. Hay unas obras que son verdaderos editoriales, verdaderas requisitorias contra la política. Es una campaña de alto sabor revolucionario, de una diatriba cáustica, que hace pensar en Diego Rivera.

Bogotá va a tener una de las más bellas fiestas artísticas con la exposición de Pedro Nel Gómez. La personalidad del Trotsky antioqueño, que se complementa dentro de él con el hombre íntimo, el del hogar, el del café, el del charladero, es uno de los más bellos casos de mística que se pueden registrar en Colombia. Efectivamente, dentro de Pedro Nel Gómez habita un eslavo.

Por lo demás, su vida, su obra, es una cátedra de fe, de voluntad, de sana ambición, de probidad intelectual, de pureza.

–¡Hay que trabajar, hay que trabajar y hay que trabajar! En este país está todo por hacer. Hay que distribuir sobre el área de la república todos los artistas para que se dediquen a la interpretación de la vida nacional, para edificar la monografía de la patria. Esto tiene que hacerlo Alfonso López, que es un hombre de sensibilidad, un nacionalista.

Pausa. Viento que bulle las cortinas. Tintineo de tres copas de vermouth. *Desde el balcón, en el débil horno del mediodía, conversa Medellín con las nubes y con las montañas. (...).*

Yo creo en la pintura, en el porvenir de la pintura. Por ahora, en la Colombia de hoy, vale poco como arte y como industria. Pero el país necesita pintores. Hay que llenar las paredes con la palpitación de la realidad colombiana, que es una realidad del más fabuloso volumen. Hay que ir a la tierra, hay que saber "ver" nuestras cosas. Hay que entenderlas ópticamente. Y todo tiene un color o línea "nuestra". Estos obreros, estos mineros, estos campesinos, esta gleba de donde ha de brotar la revolución que termine con los directorios políticos, con esa escuela de declamación que es el Congreso, con esas academias anémicas que nos están fosilizando. Hay que trabajar, hay que trabajar a todo trance.

Sonaba un piano. Jugaba un niño. La montaña nos tiroteaba con tejos de oro.

–Tómate ese vermouth *y volvamos a nuestros cuadros. (...).*

–¿No crees tú que este país tiene una incapacidad específica para el dibujo?

–¡Qué lo voy a creer! Ese es un prejuicio. Es una disculpa fraudulenta para refugiarse en la pereza. Especialmente en la Antioquia minera, en la Antioquia negra, he visto casos asombrosos. Yo tengo fe en la juventud, en el esfuerzo. Hay que trabajar, porque el trabajo es la única justificación de la vida. Y hay que recordar a Leonardo, porque Leonardo es toda Europa, todo el pensamiento del Occidente. Hay que crear las escuelas de artesanos para enseñar a labrar la madera, la piedra. Con el equipo humano que podamos formar en una década de años, será posible crear el arte nacional, la sustantividad artística. Y hay que dejarse de pendejadas y de flirteos y de cositerías ratoniles. Hay que mirar largo y encontrarnos con el país, con este bello país tan grande y tan inédito.

Así habla este hombre dulce y tranquilo, que no lleva la revolución ni en los lentes ni en la melena, sino en el alma. Su obra es su vida, sencilla y complicada, febril y fresca. (...).

Salimos a la ciudad que bufaba de colores y modorra[22].

Medellín, 9 de marzo de 1934

[22] *Idem*, pág. 291.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Autorretrato. Óleo sobre tela, 1941. 0.70 x 0.60 m. Museo de Zea.

[...]

Pedro Nel Gómez ha hecho un retrato de Efe Gómez. Nos vamos a verlo. Hay que ir a la casa del escritor; a la casa, que ya me es familiar, de don Efe. Hace una mañana de muselina. Una mañana que parece un producto de Fabricato. Sale don Efe a recibirnos, con su facha fresca de montañero.

–Vengo a ver su retrato, don Efe. Parece que Pedro Nel está muy orgulloso de su retrato.

Pedro Nel dice que sí, con los ojos que le fulgen bajo las lentes.

–Este hombre me reventó. Aquí estoy yo todo. Vea ese retrato. Es una ignominia.

Me puse a entender y lo entendí todo. Yo también tenía derecho a opinar.

Ese retrato es un expediente criminal, mi querido don Efe. Aquí está usted. Aquí está el hombre de Titiribí, el hombre que una vez se compró una tienda, y se la bebió, en las riberas del Cauca, de regreso de las montañas del Chocó, "en la época de la plata".

–Este hombre, este Pedro Nel, me dejó muy perro.

–Muy horrible.

–Pero muy yo.

–Sí, muy usted, don Efe.

Este retrato de Pedro Nel es una concepción a la vez geológica y psicológica de don Efe. Estas manchas de color, estos bigotes solferinos, estos labios de lapislázuli, estos ojos de bermellón, interpretan toda la fuerza mineral de Efe Gómez, minero y montañero, masticando su magnífica personalidad como un "betel", parece una reverberación de Guipúzcoa, uno de

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Efe Gómez. Óleo sobre tela, 1934. 1.60 x 0.95 m. Propiedad de Clara de Gómez.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

aquellos hombres de ladrillo que pintó Valentín de Zubiaurre. Pedro Nel Gómez se ha superado en esta obra. Detrás del tumulto cromático está don Efe, el Efe del "Guayabo Negro" y del "Zaratustra Maicero", el Efe que se rompió un brazo por estar buscando un tesoro, el Efe que nos decía la otra tarde:

–La descentralización es un gran error. A este país hay que darle carreteras y aguardiente bueno y barato. Así se entienden unos a otros. Y todo ello dentro de carcajadas sísmicas, con la cara llena de hemoglobinas.

–Este cuadro es una acusación casi judicial. No lo deje ver de la policía porque lo podrían llevar a la cárcel. (...).

La ciudad es tranquila y queda. Pero de pronto caravanas de camiones cruzan las calles. Unos llevan driles, otros crespones, otros baldosines, otros cerveza. La producción fabril se hace sin estrépito. Obreras y máquinas, que trabajan de día y de noche, surten al país de textiles, de pañolones, de ropa íntima.

Es la creación de una gran industria que vive bajo la techumbre del arancel, que le da sabor y color al nacionalismo, que surte de alegría a todos estos valles. Desde Bello hasta Caldas, en la atmósfera cristalina, sin fragor, sin pendencia, bullen las fábricas. La crisis está fenecida. Antioquia suda y canta. Es el paisaje de la protección industrial que alimentan las aguas de Guadalupe, con el alimento portentoso del Horse Power[23].

Medellín, abril 18 de 1934

[...]

Pedro Nel Gómez va a realizar uno de sus viejos ensueños alimentados de la llama azulina de su estética: el Concejo de Medellín acaba de confiarle al artista la decoración de algunas salas de Palacio Municipal, y aquel se dispone para la obra. (...).

Reanudamos una vieja plática ya olvidada: la pintura mural y el nacionalismo pictórico. Desde su regreso de Europa Pedro Nel no tuvo otro empeño. Era necesario llevar hasta las paredes toda la vida nacional en sus formas frescas, en sus expresiones ingénitas. No la Colombia gubernamental ni la administrativa, la Colombia de los Tedeums y de los ministros en cubilete, sino todo un país en su bloque crudo: el de las minas, el de las factorías, el de las faenas rurales, el de las estaciones de ferrocarril, el de las bananeras y las huelgas.

Y evocamos ahora en su nitidez natural una antigua escena. Fue durante la semana del paro, en junio pasado. La ciudad zumbaba dentro del silencio medroso. Obreros insomnes, camiones con ametralladoras y soldados. Ni un tranvía, ni un carro. En la estación del ferrocarril los trenes se echaban a rodar por las carrileras. Todo el barrio de Guayaquil parecía en la espera de una Comuna. El Estado capitalista se alzaba en grandes bloques de cemento, de hierro y papel de código. ¿Qué iba a pasar? Iba a pasar algo. Frente al bar del hotel Europa comenzó a desfilar una procesión de mujeres, las mujeres de los obreros, esas que hemos visto en las acuarelas de Pedro Nel, orgullosas, maternales, febriles. Las que dan los hijos para el taller y para la guerra, las que arrullan con cantos y con besos la revolución, vestidas de púrpura. Dentro de ese tropel clamoroso, regido por la asimetría de la vida, bajo el relámpago de las banderas negras, un hombre de marfil parecía presidir el desfile. Alguien dijo: Pedro Nel Gómez. No era el capitán comunista, no era el agente de la Unir, ni el representante del sindicato: Era menos o más que eso, era el relator de esa procesión revolucionaria.

En la tarde de ese día se produjo un choque con el ejército, y de él resultó un obrero muerto. Lo llevaron a la policlínica entre un tumulto de melenas. Pedro Nel espiaba ese instante para echarse a arder, dentro de los vitriolos anímicos. Llegó a nuestra pieza, tendida como un mirador sobre el gran silencio dinámico y pudimos observar que ya había perdido el sombrero.

[23] *Idem*, pág. 317.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Manifestación. Óleo, 1946. 0.67 x 1.00 m. Casa Museo.

–¡Qué belleza, Jaime, qué belleza! He "visto" a la Revolución con mis propios ojos.

Al día siguiente ya la huelga estaba expirante porque se había firmado el pacto.

La ciudad se tiró a la calle para reabrir sus cacharrerías, sus comercios, para reentablar las sabrosas pláticas, para discutir los periódicos. Era la vida que volvía a tintinear después de la tregua. Pero, fruto del vivaz episodio, quedaba un muerto, ese muerto que magnifica el gran sismo obrero desde Bakunin hasta la emersión unirista. Esa carne, lívida y silenciosa, parecía el costo riguroso de la victoria. Pedro Nel Gómez se quedó con él, con las mujeres que lo amaban, con los trabajadores en overol, y lo acompañó al cementerio. Parcía un pasaje anacrónico porque "todo estaba arreglado", porque se tenía la impresión de que no había sucedido nada. Se fue el artista con el muerto y con las mujeres, para regresar al taller, donde lo esperaba la esposa. (...).

–Me voy a la región minera –nos dijo ayer– para ver el mazamorrero, el poema de la batea. Tengo que pintar unos sábalos. Todo eso hay que llevarlo a los muros, junto con los niños del pueblo. Es una tarea que casi me oprime por su profundidad y por su riesgo. Ponte a pensar que me juego mi reputación y mi vida artística. Porque "esto" resulta o no resulta. O sale "algo" o no sale nada. Pero estoy radiante de fe y de pobreza.

El concejo de Medellín ha tenido a Pedro Nel Gómez, no al pintor de difíciles hermenéuticas, sino al místico y al trabajador, al ciudadano y al patriota. (...).

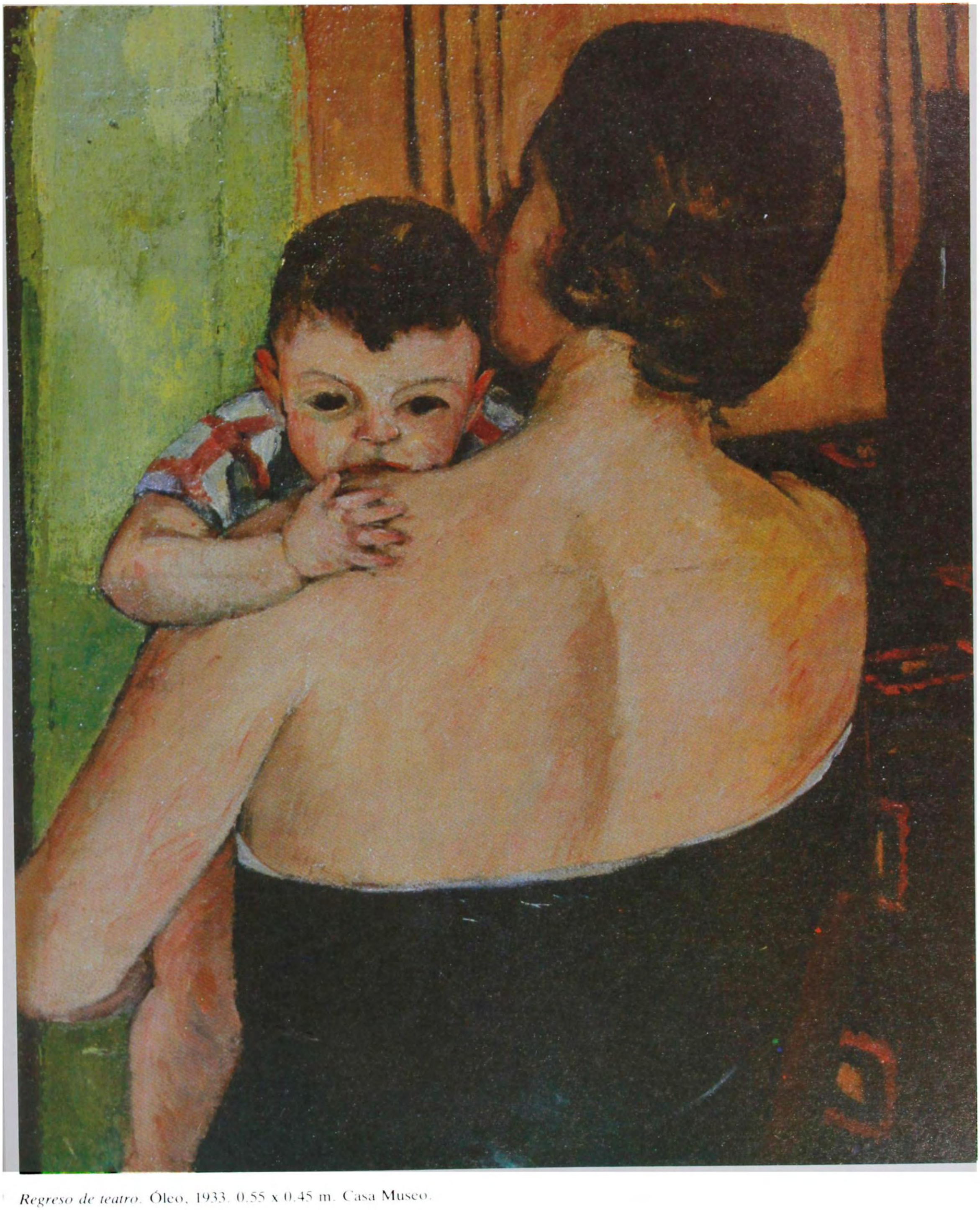
No haría la factura de las conocidas viñetas veintejulieras de los estadistas de corbatín y de las "inauguraciones" con vino y con música. La mano somera, contrarréplica del ojo feroz, irá trazando el material de una monografía de la tierra, vertical, del proscenio botánico, de los túneles y las usinas.

Pedro Nel Gómez, pintor discutido, se ha querido someter a un test *azaroso. Lo vemos en la preparación de sus baterías: la cal, que es necesario escoger cuidadosamente, las gredas, los colores, las escalerillas, los delantales. Silba su alegría como un pájaro montañero*[24].

[24] *Ídem*, pág. 345.

Medellín 8 de diciembre

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Regreso de teatro. Óleo, 1933. 0.55 x 0.45 m. Casa Museo.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Estudios para el fresco del Banco de la República en Bogotá. A) Pastel, 0.16 x 0.64 m. B) Dibujo a tinta, 0.16 x 0.64 m. C) Dibujo a tinta, 0.16 x 0.64 m. D) Acuarela, 0.16 x 0.64 m. Realizados en 1955. Casa Museo.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

V

La decisión de Pedro Nel de dedicarse al arte público fue tomada a partir de los disturbios que tuvieron lugar durante la huelga de trabajadores ferroviarios de Medellín, en 1934. Estos acontecimientos antecedieron en pocos días a la realización de su exposición a mediados de junio, en el salón central del capitolio de Bogotá. Las 114 obras exhibidas, entre óleos y acuarelas, comprendían escenas familiares, temas políticos, alegorías, obras como *Lección de anatomía*, que recordaban la gran pintura holandesa y retratos entre los que se encontraba el de Efe Gómez. Fueron estos últimos los que recibieron comentarios críticos: "Pocas veces se construyó un retrato en Colombia con mayor economía de elementos, con más deliberado desprecio por cuanto pudiera halagar o distraer al espectador, con más absoluta ausencia de anécdota. [...] Como retratista, como pintor de caballete, el pintor antioqueño logra ser veraz en la discreción, audaz en la sobriedad, agudo, vigoroso y profundamente humano"[25]. La exposición de Pedro Nel fue contundente; así no acabara de gustar su estilo, no se dudaba de su dedicación y talento. Junto con Ignacio Gómez Jaramillo (1910-1970), también antioqueño, constituían la vanguardia artística colombiana; por lo tanto no parecería el momento más propicio, de su parte, para cambiar el rumbo de la pintura. El ofrecimiento de los muros del recién construido Palacio Municipal de Medellín le brindó la oportunidad de lograr su ambiciosa interpretación del pueblo y sus problemas y de estudiar la cultura nacional. Con sus conocimientos de la técnica del fresco aprendida en la Academia de Florencia y sus propias innovaciones al procedimiento, comenzó fogosamente su trabajo.

El muralismo moderno nació en México en 1921 como una necesidad después de la Revolución: se debía educar, crear una conciencia pública y nacional. Llevaba poco más de un decenio de desenvolvimiento y ya había obtenido reconocimiento universal. Los artistas pioneros: Diego Rivera (1886-1957), José Clemente Orozco (1833-1949), y David Alfaro Siqueiros (1896-1974) habían logrado desde sus diferentes estilos y planteamientos influir a norteamericanos y europeos. El escándalo suscitado con ocasión de la destrucción del mural de Rivera en el Rockfeller Center, en febrero de 1934, por orden del propio Rockfeller, quien cándidamente y con anterioridad había solicitado al pintor "sustituir la cara de Lenin por algún hombre desconocido"[26], confirmaba la popularidad del arte mexicano. La dura lucha emprendida en 1921 era recompensada con la notabilidad y la difusión. Simultáneamente con este acontecimiento, el mismo año en que el pintor colombiano se decidía por este arte, Diego Rivera afirmaba con plena conciencia: "El desarrollo social de nuestros días es una continua, acelerada marcha hacia la colectivización; de ahí que la necesidad de la pintura mural, cuyo carácter es esencialmente colectivo, se vuelva cada vez más apremiante. La sin par trinidad de la construcción moderna: acero, vidrio y concreto, es en sí misma la mejor razón para el surgimiento del fresco en nuestros días. El fresco es la única forma de pintura que encuentra su verdadero lugar en la luz de las elevadas construcciones de acero, concreto y vidrio que levantamos actualmente, tal como en la arquitectura temprana se construían aquellas paredes pesadas y gigantescas"[27]. Esta precisión de relaciones de fresco y arquitectura permiten concluir que Pedro Nel, ingeniero, arquitecto y urbanista, estaba destinado por preparación, por lugar y tiempo para la tarea que se había impuesto.

Los frescos del Palacio Municipal fueron probablemente los primeros que se hicieron en Colombia. Y la primera obra de arte pública que cumplía con todos los requisitos: edificio accesible a la comunidad, grandes proporciones y transmisión de información de tipo histórico y sociológico: en lugar propicio aparecen Bolívar, el desarrollo de la industria, la tragedia de las

[25] Jorge Zalamea, *Literatura, política y arte*. Colcultura, Colección Biblioteca Básica Colombiana. Bogotá, 1978, pág. 298.

[26] Raquel Tibol, *Orozco, Rivera, Siqueiros, Tamayo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1974, pág. 20.

[27] *Idem*, pág. 20.

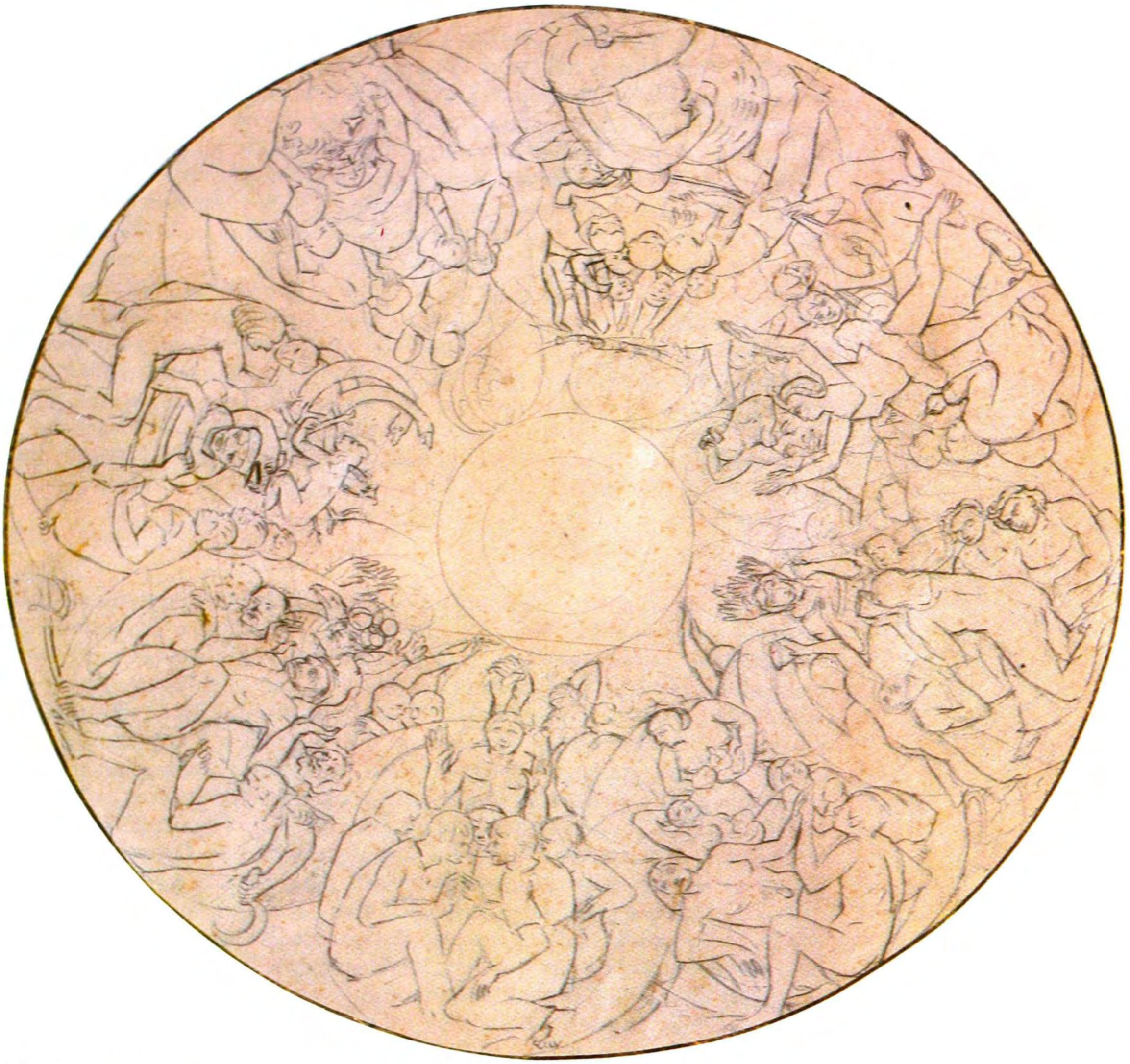
Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Homenaje al hombre. Boceto para la cúpula de la Escuela de Minas de Medellín. Acuarela, 1949. 0.32 m. de diámetro. Casa Museo.

bananeras y de la Choco Pacific, la costurera, el proceso completo de la recolección del café, etc. En especial este último, está contado por medio de signos sensibles, de gestos adecuados que resultan de fácil y sentida lectura para un pueblo que ha formado parte de la vida nómada de los trabajadores de este producto. Cuando estuvieron terminados, Jorge Zalamea encontró en Pedro Nel varios impedimentos para tener éxito en la empresa, pero el más grande para el crítico fue "el desdén de Pedro Nel por el orden, su apartamiento del espíritu de la geometría, la ceguedad que le impide descubrir las divinas leyes [...] Sus frescos, principalmente el gigantesco que preside las deliberaciones del cabildo medellinense, pertenecen al primer día de la creación: todo es amontonamiento y confusión [...] Por ser inseparable de la arquitectura en que se incrusta, impone en realidad al artista una distribución de masas, de figuras y de grupos, de objetos en la que sea mínima la parte concedida al azar de la improvisación"[28]. Pedro Nel debió de sonreír al leer esta crítica; por su profesión de ingeniero y arquitecto tenía un sentido del orden en la composición, un gusto por la perspectiva, que más adelante lo llevó a escribir un tratado en tres volúmenes y a enseñar esta ciencia en la universidad. Aun en sus versos se traduce su gusto por la geometría:

[28] Jorge Zalamea, *op.cit.*, pag. 300.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Dibujo a lápiz, 1949. 0.64 m. de diámetro. Casa Museo.

Curva extraña, espacio diagonal
Cubierta única para lo viviente
La divinidad lejana, nebulosa espiral
Viaja en luz se nos hace presente.[29]

En sus siguientes frescos procede, tal vez para acallar las críticas, a elaborar unos bocetos que son verdaderas acuarelas abstractas, emparentadas con Robert Delaunay (1885-1941) y el orfismo, por los ritmos que las animan. A partir de ellas realiza el proceso opuesto al de Piet Mondrian (1872-1944) y las va llenando de figuras hasta llegar a los cartones que anteceden el fresco. Para la sensibilidad moderna, educada en la apreciación de la obra abstracta, los bocetos no figurativos son la obra de arte y no el fresco final de la epopeya antioqueña. El mural es un híbrido que participa del expresionismo, en cuanto la elaboración de ciertos símbolos de proporciones descomunales, que tienen que ver con lo desmedido del movimiento alemán de principios de siglo; del futurismo por sus relaciones con la tecnología e industrialización –en la obra de Pedro Nel se percibe el placer con el que pinta una turbina–; del espíritu clásico de Grecia, del humanismo del Renacimiento italiano y del primitivismo en ciertos sistemas de narración. Por

[29] Pedro Nel Gómez, *Diarios* (inédito).

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

todas estas razones no se lo puede medir con los mismos parámetros de la pintura o de la escultura sino por su misión dentro de la colectividad. Hay segmentos de algunos frescos del maestro antioqueño en los que se experimenta la llamada emoción estética. Por ejemplo, el fragmento denominado *La fantasía de los Llanos*, de la *Historia de la vivienda* (1955) en el Instituto de Crédito Territorial de Bogotá. Unas mujeres semidesnudas, con sombrero de paja y montadas en caballos se mueven entre el ganado y las nubes que dejan traslucir franjas de cielo azul. Lo complejo de la técnica al fresco, las innovaciones del maestro, y las proporciones, hacen más difícil el logro de una obra de este género y su contemplación. Sus definiciones de fresco tienen que ver más con la escultura, porque lo que se está conformando es una piedra como el mármol. Uno de sus procedimientos particulares consistió en un tratamiento final de esculpir sobre los colores para rebajarlos y dar de este modo las luces sin tener que usar blancos. Los frescos del Palacio Municipal causaron polémicas por los desnudos que presentaban y por abordar aspectos que denunciaban la desigualdad social. A partir de estas obras, con mayor intensidad en algunos decenios, Pedro Nel siguió trabajando en esta técnica con la más profunda convicción en su efectividad.

VI

Se puede pensar que en Colombia no debía existir el fresco porque no había ocurrido ninguna revolución. La generación de artistas y de críticos que surgieron en Latinoamérica a continuación del muralismo lo denigraban con toda la violencia propia de la juventud; luchaban en contra de un arte que había entrado en el terreno de lo retórico. Rufino Tamayo (1899) fue uno de los primeros que se enfrentaron a Rivera, pero esta polémica entre arte local y universal, contenido y forma, realismo y abstracción tenía un tono comedido. La polémica tomó carácter impetuoso con otros protagonistas: José Luis Cuevas, el interiorista mexicano, usó el calificativo de "adefesio" para el muralismo[30]. Marta Traba declaró que Orozco, Rivera y Siqueiros habían sido "pintores nefastos" para México y que se habían convertido en cronistas de episodios[31]. En Colombia, analizó el caso de Pedro Nel y consideró que las grandes paredes laboriosamente pintadas habían sido inútilmente pintadas[32]. Recientemente la reaparición del mural dentro de comunidades marginadas como la de los chicanos, coincidió con una revisión del concepto de *región*; esto ha permitido reconsiderar el muralismo mexicano, en primer lugar, y a su lado el de otros países. La nueva visión de los frescos permite al espectador aclarar cómo los muralistas presentaron la historia según su interpretación, de acuerdo con su política e ideología personales, y que la licencia poética podía acompañar la presentación más objetiva de los hechos[33].

Para mirar los frescos es necesario tener perspectiva histórica: "saber cuándo fue pintado un mural es importante, ya que los asuntos y actitudes a los que se refiere han cambiado con el tiempo; también es importante saber dónde y para qué se hizo un mural, sobre todo cuando se trata de distintos asuntos y actitudes nacionales, regionales y locales [...] el arte –salvo a un nivel formal y decorativo, quizás– no es ni eterno ni universal; funciona dentro de un continuo espacio temporal y recibe nuevos significados en cada marco"[34]. La actualidad de estos conceptos descargan al espectador de toda una serie de prejuicios que impedían el análisis de la pintura mural y que permite en el futuro a los investigadores emprender la historia del arte latinoamericano completa, para que aparezcan en su debido lugar no únicamente Cándido Portinari (1903-1962), del Brasil, o Héctor Poleo (1918), de Venezuela, sino Pedro Nel en el marco de su región.

Pedro Nel, que hubiera podido ser el gran artista abstracto o expresionista colombiano, como algunos pintores modernos, tuvo talento suficiente para

[30] Marta Traba, "La pintura mural mexicana es un adefesio" (entrevista a José Luis Cuevas). El Tiempo. Bogotá, abril 5 de 1964.

[31] Elena Poniatowska, entrevista a Marta Traba en "Orozco, Rivera, Siqueiros". El Espectador. Bogotá, febrero 6 de 1966.

[32] Marta Traba, *La pintura nueva en Latinoamérica*. Librería Central. Bogotá, 1961, pág. 133.

[33] Shifra Goldman, "El muralismo mexicano". Plural. México, 1983. Vol. 134, pág. 36.

[34] *Idem*, pág. 36.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

Maqueta de la cúpula de la Escuela de Minas de Medellín. Acuarela, 1949. 1.75 m. de diámetro. Casa Museo.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.

La sensualidad del trópico (detalle del "Homenaje al pueblo antioqueño"). Mural, 1940. 60 m. Casa Museo.

trabajar en los dos campos. En los muros de la Casa Museo Pedro Nel Gómez se guardan multitud de obras, y ante cada una de ellas el espectador reconoce la habilidad en el manejo del color, la composición, el dibujo, el sentimiento propio del verdadero creador. Fue un dotado: practicó paralelamente la pintura, el dibujo, la escultura, la talla de madera, la ingeniería, la arquitectura, el urbanismo, la poesía y la enseñanza. Su voluntad artística lo llevó a dedicar sus energías al fresco, con el sentido moderno que le dio México a partir de la revolución. Esta vocación tiene varias causas que convergen:

1. Había nacido en Antioquia, pueblo determinado por un individualismo: "a todo el mundo le gusta trabajar solo, vivir aislado..."[35]. "El poeta y el filósofo no son formas sociales sino profundas elecciones de la vida personal. Allá todo el mundo, con las cosas que le interesan. Hacer buenos versos o malos negocios son variaciones indistintas de la biografía personal. Y de que alguien se afane aquí o en esto otro, nadie quiere percatarse: todos a lo suyo y que el concierto de la vida siga tan campante [...] Hay un volcamiento apasionado de cada hombre sobre la que ha elegido como su tarea [...] Cada quien está solo en lo suyo. Y para la justificación de sus quehaceres deberá atenerse a la fuerza de sus íntimas compensaciones"[36]. Pedro Nel solucionó solo sus problemas estéticos, pues pertenece a una raza que nunca ha admitido una guía cultural. Cuando regresó a Medellín, después de sus años de estudio, se estableció allí, con su esposa Juliana, con sus hijos. Como en un cuento hizo una casa en una colina y desde allí, junto con sus amigos intelectuales o políticos, vigilaba las transformaciones que se daban en su entorno.

2. Realizó sus estudios en la cuna del fresco, que por ese tiempo se agitaba con un nacionalismo que se denominaba *italianità* y que luego se llamó fascismo.

3. Llegó a Colombia en el momento en que un espíritu de cambio de estructuras tomaba el apecto de partidos. De esta manera se prefiguró la Revolución en Marcha.

4. La estética latinoamericana clamaba por el indigenismo y por el arte público basado en la experiencia triunfal del arte mexicano; los líderes del muralismo: Rivera, Orozco y Siqueiros, estaban en la cumbre de su reconocimiento. Eran invitados a los distintos países, viajaban por toda América en busca de artistas que trabajaran en la misma dirección. A su vez, éstos iban a México para aprender, en las fuentes mismas, la técnica. En los museos empezaron a colgar obras de los mexicanos, como es el caso del Museo de Zea, que posee desde 1947 una témpera de gran formato, de Diego Rivera, llamada el *Despertar del indio a la civilización,* donada por la Sociedad de Mejoras Públicas. Todas las circunstancias predestinaron a Pedro Nel. Nacimiento, estudios, situación política y estética. Su mecenas fue el Estado. Nunca hizo una pausa para reflexionar, ni para cambiar de dirección, porque estaba convencido de que había aceptado "el papel de guía, maestro y conciencia de su país"[37]. No podía dar paso atrás por el carácter ético de sus propuestas: prestó servicio y pagó el precio de la patria.

[35] Emiro Kastos, *Artículos escogidos.* Volumen 31, Colección Biblioteca del Banco Popular. Bogotá, 1972, pág. 190.

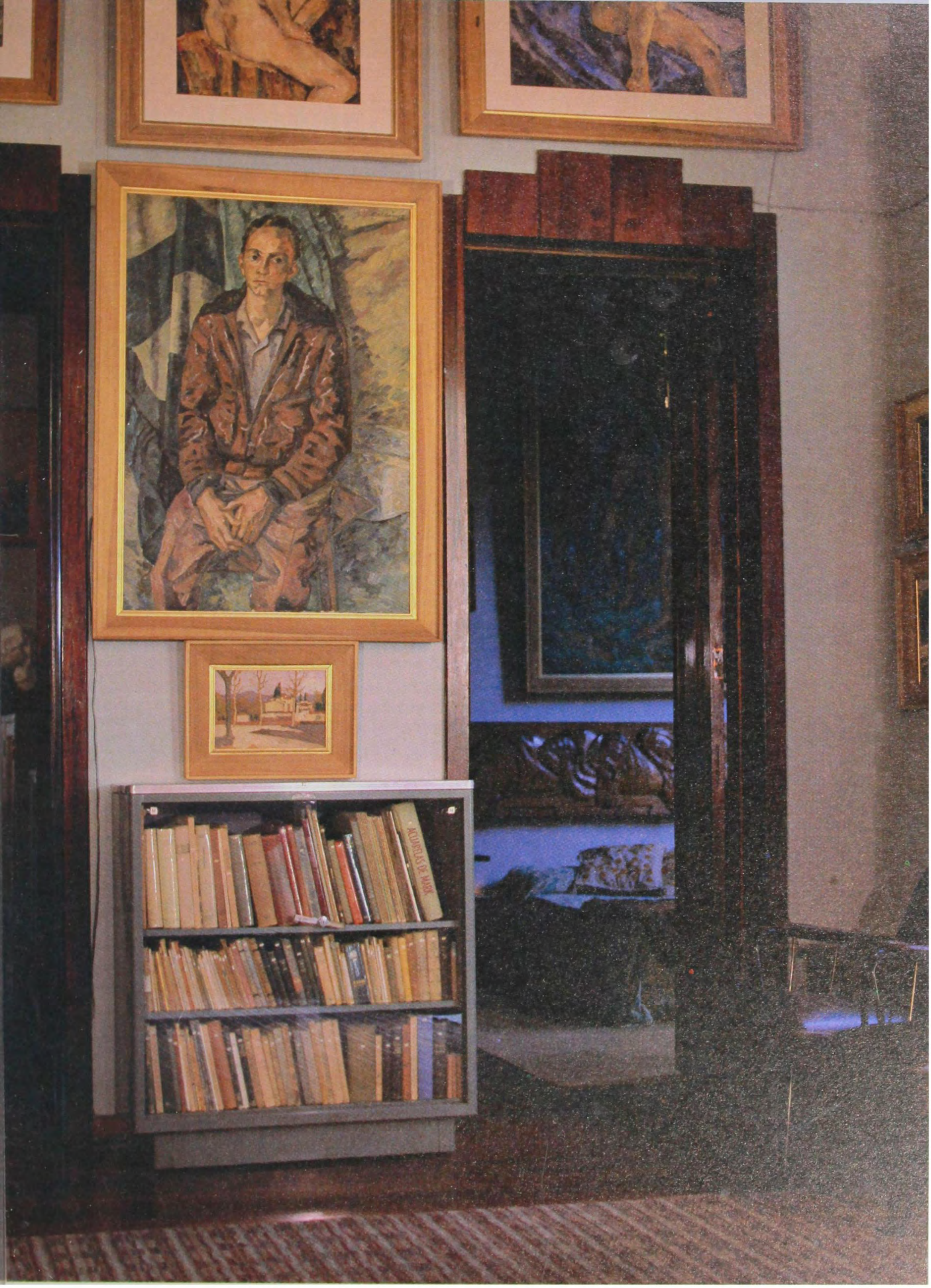
[36] Pedro Nel Gómez y Carlos Jiménez Gómez, *op.cit.*, s.p.

[37] Shifra Goldman, *op.cit.*, pág. 41.

Interior de la Casa Museo Pedro Nel Gómez, fundada en 1975.

Fachada de la Escuela de Minas, cuyo proyecto arquitectónico, murales y relieves fueron realizados por Pedro Nel Gómez.

Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.



Digitalizado por la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República, Colombia.