

# Arte, cambio social, identidad y espacios públicos en la obra de Pedro Nel Gómez durante la década de 1930

JUAN DAVID ECHEVERRY TAMAYO\*

## INTRODUCCIÓN

**A**MÉRICA ES UNO DE LOS TERRITORIOS que más ha cautivado la imaginación humana, en ella se concentraron un sinnúmero de ideales que revitalizaron a una Europa exhausta y en gran medida sumida en la miseria. El Nuevo Mundo pasó a ser el fortín que prometía reconstruir la grandeza de la cultura occidental, asediada por ese siempre esquivo Oriente. Palabras como utopía adquirieron una manifestación física en las costas de lo que para muchos significaba una oportunidad de reinicio. Por primera vez en mucho tiempo se podía situar en un lugar específico aquella sociedad magnífica que tanto era ansiada por las creencias religiosas y morales predominantes, y donde el ser humano podría desarrollarse plenamente a nivel material y espiritual.

No obstante, este horizonte de posibilidades ilimitadas tomó diferentes matices que establecieron relaciones de incapacidad y desdén alrededor de la nostalgia y frustración por lo que fue y por lo que pudo ser. Paisajes hermosos se superpusieron a tierras insanas, ciudades espléndidas a pueblos moribundos y comunidades utópicas a naciones de españoles, indios y negros inmensamente excluyentes. En pocas palabras, la sociedad perfecta se diluyó en un conglomerado de castas enfrentadas, provocando que la mirada de Latinoamérica siempre estuviese dirigida hacia afuera y muy poco hacia sí misma.

Ahora bien, el objetivo de estas afirmaciones no es desprestigiar los logros y dificultades que se presentaron en el continente, tampoco caer en

\* Dirigir correspondencia a la Universidad de Antioquia, calle 67, núm. 53-108, Medellín, Antioquia, Colombia, tel. +57 3012943105, e-mail: ogusakira@gmail.com.

un análisis pesimista que vincule la incapacidad de hacer a la inferioridad de nuestras gentes o tierras. Muy por el contrario, es un intento de mostrar a Latinoamérica como ese enorme proyecto de sincretismos que configuraron un territorio santo y profano a la vez, lleno de desigualdad y utopía, que aún hoy en día intenta trazar un camino propio para una civilización que debió inventarse a sí misma a cada paso. El Nuevo Mundo pasó a ser un continente de contradicciones y remanentes ideológicos que, sin embargo, no deslegitiman el carácter innovador de sus manifestaciones políticas y sociales. Fue en América donde se iniciaron los procesos independentistas que mostraron al mundo que naciones antes inexistentes podían imaginarse, por ello, es responsabilidad de los investigadores, escritores y artistas rastrear eso que ha hecho único nuestro proceso de construcción.

Con esto en mente, el análisis de las expresiones artísticas en sus diferentes manifestaciones es una ventana privilegiada para adentrarnos en esa realidad social enfrentada a condiciones precarias, para las que la sociedad erige construcciones (discursivas, ideológicas e institucionales) que se oponen al caos. Es así como el arte se convierte en una herramienta vigorosa a la hora de justificar o enfrentar regímenes, políticas o realidades que determinan la vida cotidiana de las naciones, comunidades o personas. Un claro ejemplo del poder que las expresiones artísticas poseen para cambiar el punto de vista desde donde se observan las problemáticas, hechos, proyectos o ideales, se encuentra en la evolución misma del arte que, con un leve cambio en el lente con que visualiza la realidad, puede llegar a generar representaciones en esencia distintas que modifican y visibilizan las condiciones y necesidades de una época.

Uno de los casos más notorios en que el arte ha variado de manera tajante cómo vemos la realidad latinoamericana es la aparición y expansión por el continente del realismo social, una tendencia artística y literaria que retrató en mayor medida los contextos adversos de trabajadores, campesinos, población indígena, negra, femenina y grupos sociales excluidos, los cuales hasta ese momento eran ignorados por la vertiente academicista que se alimentaba casi exclusivamente de modelos importados.<sup>1</sup> Uno de los

<sup>1</sup> “Murales en el olvido”, *Revista Semana*, 2 de febrero de 2016 [en línea: <http://www.semana.com/cultura/articulo/murales-de-pedro-nel-gomez-en-el-olvido/458997>].

mayores exponentes del realismo social en Colombia es sin duda el maestro Pedro Nel Gómez, quien con sus murales y frescos adorna algunos de los lugares más emblemáticos de la ciudad de Medellín, incluida la plaza central conocida como Parque Berrio, la biblioteca de la Universidad de Antioquia, el Aula Máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional, el Palacio Municipal de Medellín (hoy Museo de Antioquia), el Museo Pedro Nel Gómez, además del antiguo edificio del Instituto de Crédito Territorial de Bogotá, entre otros.

La novedad de las obras de Gómez radicaba en su concepción vanguardista de los subalternos, ausente hasta la década de 1930, que se nutrió de los conocimientos que obtuvo durante sus estudios en Europa y del contacto con muralistas mexicanos, quienes ya proponían en México enormes cambios en la forma en que el arte representaba las realidades sociales de su nación. Durante su trayectoria utilizó el mural en tanto un escenario artístico para entonces innovador en el país, mediante el cual podía llegar a amplios sectores del pueblo colombiano que así lograban acceder a sus obras en espacios públicos, donde se instauró una comunicación directa entre el artista, la obra y el espectador subalterno al que el primero intentaba simbolizar. Cuestión que a largo plazo incidió de forma decisiva en la transformación que sufrió en años posteriores el imaginario sobre la realidad colombiana y las clases subalternas ahora visibilizadas en el arte, lo que facilitó la creación de conciencia, identidad y entornos de diálogo frente a la precariedad de la vida moderna. “Sin duda alguna —afirma Diego León Arango Gómez—, la obra de Pedro Nel Gómez es contemporánea, responde a los signos e inquietudes de su existencia y palpita al ritmo de su tiempo”.<sup>2</sup>

Así, el objetivo de este texto es ubicar a Pedro Nel Gómez y su obra en un momento particular de la historia colombiana enmarcado en la década de 1930, periodo caracterizado por profundos cambios en la organización política, social y económica del país. En esos años las obras de Gómez transformaron muchos de los paradigmas artísticos clásicos y la inviolabilidad de los valores del *statu quo* imperante, al abrir el campo a nuevas formas de expresión artística comprometidas con la reivindicación del papel

<sup>2</sup> ARANGO GÓMEZ, 2003, p. 90.

de las clases subalternas y la denuncia de las desigualdades sociales. En este sentido, se intenta responder a la siguiente pregunta: ¿de qué manera los murales de Gómez, realizados en los espacios públicos de las principales ciudades colombianas, lograron influir en los intentos por visibilizar y politizar a sectores de la población excluidos de la historia y que no tenían acceso a entornos que desarrollaran su capacidad crítica? Para ello, se presenta, primero, un breve contexto histórico en el que nace la labor artística de Gómez; además, se analiza la influencia que ejercieron sobre él las reformas puestas en marcha durante la República Liberal y la Revolución en Marcha, su formación en Colombia y Europa y la aparición del muralismo mexicano. Para finalizar, se presta atención a la respuesta de los sectores más conservadores de la sociedad antioqueña al desafío que significó el trabajo de Gómez, a fin de señalar la importancia del artista en la relación entre arte y política en Colombia durante el siglo XX.

## CONTEXTO HISTÓRICO

1930 fue un año de profundos cambios en Colombia debido a que llegaron a su fin 44 años de hegemonía conservadora, que dieron paso al periodo conocido como la República Liberal. La década de 1930 estuvo marcada por el ascenso a la presidencia de Enrique Olaya Herrera, por complejas agitaciones, descontento social y crisis económica mundial producto del *crack* del 29, cuyos efectos se habían evidenciado con fuerza en el país. La industria nacional y el crecimiento económico se encontraban en apuros cada vez más insalvables debido al estancamiento del comercio internacional. Situación que naturalmente golpeó las finanzas y modo de vida de obreros y demás trabajadores, quienes se volcaron a las calles para manifestar su descontento de cara a las pésimas condiciones de vida y laborales a las que estaban sometidos. La coyuntura se agravaba por la desconfianza de las fuerzas estatales, en principio hostiles a los reclamos del proletariado, que estaban dispuestas a recurrir al ejército para reprimir la protesta social del mismo modo que ocurrió en los anteriores gobiernos conservadores.

Comenzaron a surgir entonces organizaciones sociales con un carácter político mucho más estructurado y abocado a la lucha social. Apareció por primera vez el Partido Comunista Colombiano (PCC) en julio de 1930, al tiempo que se afianzaban numerosos grupos sindicales entre los

que estaba la Central de Trabajadores de Colombia (CTC). Curiosamente, la misma crisis que asolaba al mundo tuvo un efecto positivo en la consolidación de la burguesía nacional, que cambió la dirección de la economía del país hacia la satisfacción de un mercado interno, que ahora sería protegido de los consorcios y monopolios extranjeros en un proceso donde aparecieron “[...] sindicatos de trabajadores y fue inevitable plantearse el tema de la ampliación de los derechos políticos y sociales. Sindicalismo y derechos sociales habrían de ser cuestiones nacionales de primer orden durante la llamada república liberal, 1930-1946”.<sup>3</sup>

En este contexto Colombia vivió un giro en su actividad industrial que traería consigo la fundación de algunas de las empresas más icónicas de su historia, desenlace que no terminó por reducir los niveles de inequidad y amplió en cambio las tensiones entre las clases trabajadoras y burguesas. A pesar de toda la agitación, como parte de una cultura de satanización de los movimientos populares, las clases subalternas continuaron siendo aisladas del panorama nacional y se les siguió definiendo en términos secundarios y a sus integrantes, en general, como simples revoltosos. Así, una de las alteraciones más significativas durante el gobierno de Enrique Olaya Herrera, fue el intento de realizar varias reformas culturales y educativas dirigidas a consolidar un nuevo tipo de relación entre el Estado y el grueso del pueblo. Aunque los alcances de esta propuesta fueron limitados, se sentaron las bases para que se empezara a entender al pueblo desde una idea de ciudadanía moderna, la cual no buscaba mantener simples masas inertes y moldeables, sino un conjunto de sujetos políticos capaces de reflexionar acerca de las realidades del país.<sup>4</sup>

Colombia, a pesar de todo, vivía un proceso de expansión capitalista y una mutación de las relaciones sociales en respuesta a las exigencias de las nuevas formas de economía. Es en este momento histórico cuando más avanza la proletarización de la población (en especial femenina) atraída por el desarrollo industrial, al mismo tiempo que el debate ideológico entre liberales y conservadores se encontraba en un punto álgido, ya que estaba de por medio el modelo de sociedad y Estado que se elegiría para la

<sup>3</sup> PALACIOS y SAFFORD, 2002, p. 493.

<sup>4</sup> SILVA, 2005, p. 24.

nación. El liberalismo hacía entonces un llamado a ensalzar las banderas de la modernización basada en la industrialización y el apuntalamiento de la economía capitalista, con miras a consolidar el Estado y una sociedad moderna que recurriese a la ciencia y la tecnología para mejorar las condiciones de vida de sus miembros.<sup>5</sup>

En estos gobiernos se realizaban esfuerzos por generar un pueblo educado e imbuido de valores nacionales, al mismo tiempo que se implementaban algunas reformas laborales en pos de modernizar el sistema laboral, logrando decretar entre otras cosas: la jornada laboral de ocho horas, el reconocimiento legal de las organizaciones sindicales, la eliminación de aparceros y arrendatarios y el libre movimiento de la mano de obra. Además, se otorgó la posibilidad de obtener el grado de bachiller a las mujeres y se les incluyó en la educación universitaria, entre otras políticas que serían continuadas por el siguiente presidente de la república, Alfonso López Pumarejo, en 1934.

Pumarejo, en 1936, impulsaría una política de gobierno denominada la Revolución en Marcha, cuyas premisas oscilaban en torno a los problemas sociales provocados por la distribución de la tierra y la inequidad de la nación. En esta iniciativa se contempló la primera Ley de reforma agraria adoptada en Colombia, destinada a regular la repartición y explotación de la tierra, al ubicar al Estado como un intermediario entre los terratenientes y el campesinado. Actitud que trató de trasladarse a todos los ámbitos económicos del país para reducir las tensiones existentes entre poseedores y desposeídos. Así, la política gubernamental lograría cambiar en gran medida la percepción del Estado que poseían los diversos movimientos sociales: “Con un hábil manejo el gobierno [...] [logró solucionar] huelgas en ferrocarriles y transportes, en las petroleras, en las principales fábricas de Bogotá, en las trilladoras caldenses de café. En este ambiente de renovadas expectativas adquirieron mayor proyección nacional las ocupaciones campesinas de haciendas en el suroccidente de Cundinamarca y en el Tolima”.<sup>6</sup>

Si bien es cierto que las expectativas en el gobierno liberal eran considerables, las reformas fueron fervientemente rechazadas por el Partido Con-

<sup>5</sup> ARANGO GÓMEZ, 2003, p. 97.

<sup>6</sup> PALACIOS, 2003, p. 152.

servador y los grandes latifundistas, que bloquearon cualquier concreción de una verdadera reforma agraria. Aun así, la administración de López Pumarejo sobresale por su acercamiento a la clase trabajadora y el campesinado, mostrándoles a las clases dirigentes la urgencia de solucionar los conflictos de fondo del país. Por lo tanto: “La principal contribución de López Pumarejo no consistió en haber entregado unos beneficios concretos a las masas, sino más bien en haber hecho que Colombia se enfrentara por primera vez a sus problemas sociales. Incluso aquellos que rechazaban las políticas y métodos de López ya no podrían ignorar tales problemas”.<sup>7</sup>

En general, se comenzó a observar con otros ojos la realidad nacional que era cuestionada con dureza a causa de los abrumadores niveles de desigualdad, corrupción y desprecio hacia los menos favorecidos. En este escenario, el arte fue uno de los primeros ámbitos de la sociedad en permitirse reinterpretar las problemáticas que vivían las grandes masas invisibles, que ahora tomaban forma en las manos de artistas que se alejaban cada vez con más ahínco de la pintura academicista tradicional.<sup>8</sup> Es durante este periodo que hace su aparición Pedro Nel Gómez, pintor, escultor y arquitecto antioqueño, graduado en Artes en Florencia, Italia, donde se especializó en la técnica de mural al fresco, lo que lo acerca a grandes artistas como Giotto, Piero della Francesca y Cenini,<sup>9</sup> pero que también lo convierte en uno de los personajes más importantes de la historia del arte colombiano, debido a su gran capacidad para plasmar en espacios públicos, por medio de un lenguaje artístico, las complejas realidades vividas por la gente común en la sociedad colombiana, en un momento donde la regla general era ignorarlas y donde era imperativo modificar las relaciones entre el pueblo llano, su historia y el Estado.

## PEDRO NEL GÓMEZ Y EL CAMBIO DE PARADIGMA ARTÍSTICO. MURALISMO Y CAMBIO SOCIAL EN LA DÉCADA DE 1930

Nacido el 4 de julio de 1899 en Anorí, Antioquia, Pedro Nel Gómez (1899-1984) creció en el seno de una familia acomodada y tradicional an-

<sup>7</sup> BUSHNELL, 2007, p. 273.

<sup>8</sup> MEDINA, 1995, p. 46.

<sup>9</sup> BEDOYA DE FLÓREZ y ESTRADA BETANCUR, 2003, p. 13.

tioqueña. Desde pequeño demostró gran habilidad para las artes plásticas, aunque su padre, don Jesús Gómez González, siempre le recomendaba optar por la ingeniería para obtener una carrera profesional rentable, a lo que su hijo siempre respondía: “Seguiré, sin embargo, definitivamente mi pasión por las artes, por sobre la pobreza, por sobre la miseria, por sobre todos los obstáculos, convencido de que esa pasión y ese amor son lo único que alienta mi vida”.<sup>10</sup>

Tras cursar Ingeniería Civil en la Escuela de Minas de Medellín, comenzó a estudiar en la Academia de Bellas Artes de la misma ciudad, por lo cual su nueva carrera estuvo muy influida por la formación que recibió en la Escuela de Minas. Esta educación facilitaría su incursión en trabajos arquitectónicos de gran envergadura en el futuro, al mismo tiempo que la experiencia laboral lo llevaría a relacionarse con poblaciones desfavorecidas, en sectores tan complejos como la minería de barequeros, que extraían oro de los ríos de manera artesanal y cuyas condiciones de trabajo eran más que precarias. No es de extrañar que los barequeros sean uno de los personajes más recurrentes en su obra artística, tanto murales como acuarelas, por ser la fuerza básica de trabajo de la minería en Colombia. En sus propias reflexiones Gómez expresaba la importancia de este periodo para su formación artística con las siguientes palabras: “En Anorí, en mi infancia, conocí la minería directamente. Sin ganadería, sin agricultura y sin café, las minas constituían realmente el único patrimonio colectivo de las gentes del común. Lo que he pintado en mis cuadros y en mis frescos no lo inventé, lo bebí en la realidad”.<sup>11</sup>

En 1925, con el fin de expandir sus dotes artísticas, Pedro Nel Gómez se mudó a Florencia, Italia para comenzar sus estudios avanzados, aprender la técnica del mural al fresco y perfeccionar la acuarela. Irónicamente, es en este país donde, además de estudiar a los artistas clásicos y contemporáneos europeos, se familiarizó con diversos artistas latinoamericanos que realizaban exposiciones en el Viejo Continente, cuyos conceptos novedosos serían determinantes en la creación de un carácter artístico propio. Una vez concluida su experiencia en Europa puso rumbo a Colombia, donde

<sup>10</sup> MORALES, s. f., p. 7.

<sup>11</sup> USECHE CASTIBLANCO, 2015, p. 33.

se destacó por un estilo colorido, con formas peculiares y de colosales dimensiones en las que trataba al mural como un lienzo para denunciar las problemáticas sociales de aquellas personas que normalmente son olvidadas. En todo este proceso Gómez adquirió una postura propia frente a la concepción, la responsabilidad y las posibilidades del arte en boga, la cual queda plasmada en el siguiente pasaje: “Pedro Nel comenta que el impulso por el Arte no nace con el hombre, sino que éste se agita y crece en espacios y lugares propicios que se van encontrando a lo largo de la vida, he ahí la importancia del entorno para el artista. También es fundamental la inquietud, estar siempre presto a la experimentación técnica y tener una mente abierta a varias influencias, allí radica el dinamismo en el Arte, así la creación artística cobra realmente vida”.<sup>12</sup>

Todas estas circunstancias permitieron que Pedro Nel Gómez comenzara a encabezar un conjunto de nuevos artistas antioqueños que incluía a Eladio Vélez, Ignacio Gómez Jaramillo, Alipio Jaramillo, entre otras personas que apodaron *Los Bachues*. Este movimiento centraba su interés primordialmente en los asuntos sociales, políticos y culturales que marcaban la vida de las clases subalternas. En sus trabajos es marcada la influencia del muralismo mexicano y sus principales exponentes: Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco, con sus enfoques de la revolución social y el movimiento americanista. Pedro Nel Gómez concibió en Colombia el muralismo de una manera similar, persiguiendo ideales de consolidación de una nueva identidad nacional representada a través del arte. Para él, un mural se convertía en un libro abierto que debía servir para educar al pueblo en su propia historia, con miras a conducirlo a exigir justicia social y con la ventaja de que pasaba a formar parte integral de la memoria de una sociedad.<sup>13</sup> En síntesis, los movimientos artísticos de este tipo en México y Colombia, al estar ambientados en el modernismo y la observación de lo local, compartían muchas de sus premisas y generaban imágenes más precisas de las realidades locales que favorecieran la revolución cultural. Como

<sup>12</sup> CORREA, 1998, p. 35.

<sup>13</sup> Para el mismo Pedro Nel Gómez esta expresión estaba totalmente justificada: “Un fresco permanece siempre como el patrimonio de una sociedad en un momento dado. Un mural es un libro abierto ante un pueblo que lo leerá todos los días aun sin percatarse, vivirá con él y lo llenará de esperanza”. ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 74.

dice Correa, Gómez consideraba que “en el arte debe haber un espacio para todos y cada uno de los sujetos que conforman la nación; tiene que ser un medio democrático y por ende democratizador, en el cual todos los sectores sociales (sean subalternos o no) confluyan logrando así una verdadera y completa representación”.<sup>14</sup>

Así, la innovación y la fuerza de las obras de Pedro Nel Gómez radicaba entonces en su capacidad para resaltar al ser humano en relación con los retos que le impone el medio ambiente, los conflictos sociales y la historia a lo largo de su desarrollo como individuo y sociedad. Para ello se enfoca en el manejo del cuerpo humano en tanto portador de diversos significados, capaz de exponer a través de su desnudez sensual o dramática, por ejemplo, actitudes de tristeza, sumisión o firmeza. Todo lo anterior, al ampliar el horizonte de lo probable, convierte al pintor antioqueño en parte activa de la transformación de imaginarios y la elaboración de nuevos paradigmas, tendientes a superar los graves problemas sociales que sufría y sufre no sólo Colombia, sino toda Latinoamérica. La importancia de cuestionar estos imaginarios inmersos en las mentes de los sujetos, radicaba en debilitar el conjunto de presupuestos que naturalizaba comportamientos o circunstancias para él inaceptables como el hambre, la miseria, la sobreexplotación, la discriminación, etc., que ahora pasaban a ser discutidas y reinterpretadas.

La pregunta que planteaban sus obras era entonces ¿cómo interpretar la política?, una interrogante que puede explicar las transformaciones intelectuales evidenciadas en Latinoamérica luego del final de la Primera Guerra Mundial. El siglo XX trajo consigo un conjunto de expresiones artísticas y literarias que diversificaron los temas tratados e irrumpieron en la cuestión social para proponer cambios en la estructura político-social de los gobiernos. Este fenómeno tuvo una reacción en cadena a lo largo del continente, dando origen a organizaciones e individuos comprometidos con la realidad de sus respectivos países. Tal es el caso de la revista *Amauta* en Perú, la actividad de las universidades en Colombia, el Movimiento Moderno de Brasil y el muralismo mexicano. Todos estos movimientos traían a colación la memoria para buscar los errores cometidos y plantear

<sup>14</sup> CORREA, 1998, p. 36.

nuevos rumbos para la política en un momento de profundos cambios a nivel mundial.

En México el arte se convirtió en un instrumento efectivo para transmitir planteamientos políticos y sociales a los diferentes pueblos, con la premisa de que obtuviesen el conocimiento necesario para realizar una crítica capaz de movilizar a gobernantes y pueblo hacia un modelo distinto de país. El arte revolucionario fue impulsado en principio por organismos estatales, que contrataron a jóvenes artistas que, sea en México o Colombia, estaban replanteándose su quehacer. Un ejemplo de esta dinámica fue la decisión de José Vasconcelos, secretario de Educación Pública de México, de llevar a cabo múltiples proyectos para despertar conciencia histórica en las masas a través del arte. O la contratación de Pedro Nel Gómez por la Alcaldía de Medellín para realizar un homenaje a la clase trabajadora del país en la sede administrativa del departamento.

No pocos gobiernos latinoamericanos vieron en esta novedad un apoyo relevante para la construcción del Estado, en un periodo acentuado por discusiones intelectuales que subrayaban la desigualdad educativa y evidenciaban las problemáticas sociales presentes en indígenas, afroamericanos, campesinos y obreros. Los políticos liberales colombianos en su deseo de concluir cuatro décadas de hegemonía conservadora, apelaron a estos movimientos para encausar su política social, que llegaría a su punto máximo con la Revolución en Marcha de Alfonso López Pumarejo entre 1934-1938. Esto plantea una similitud significativa entre los objetivos de Pumarejo y Lázaro Cárdenas en México, pues ambos trataron de realizar reformas sociales tendientes a resolver problemas agrarios, políticos, religiosos y educativos de larga data. Meta que en gran medida requirió de la participación de artistas nacionales, convocados por el gobierno, para educar y crear conciencia histórica en las masas con el uso de sus nuevas propuestas estéticas que constituían un lenguaje bastante más asimilable para las masas que el discurso político. Ahora bien, la diferencia más trascendental sería que en Colombia dichos esfuerzos no lograron cobrar la fuerza suficiente para servir de herramientas para derrocar regímenes impopulares,<sup>15</sup> si bien no fueron pocas las tentativas por generar cambios

<sup>15</sup> GÓMEZ, 2007, p. 63.

a largo plazo que, como explica Cristina Lleras en su libro *Arte, política y crítica* (2005), conllevaron a que la República Liberal fuera:

[...] un intento, tal vez el más importante a lo largo del siglo XX, de organización de un sistema estable de instituciones culturales que incluían el libro, los museos, las escuelas ambulantes, la radio, el cine, lo mismo que un proyecto de vinculación de un nuevo grupo de intelectuales a las tareas de promoción cultural. [...] Irrumpieron nuevos temas y estéticas, como la que se conforma alrededor del grupo literario Bachué (1930) y que luego se identificó con expresiones artísticas, sobre todo en la escultura, en las que se hace una nueva definición de lo nacional a través de los tipos rurales.<sup>16</sup>

Por esta razón, Pedro Nel Gómez señalaba la urgencia de fundar un movimiento artístico nacional, que sólo sería posible si se invertían las suficientes energías para “[...] transformar los sistemas actuales de educación artística [...]. El trabajo aislado y continuo de 10 profesores en un país de ocho millones de habitantes, es algo verdaderamente ridículo”.<sup>17</sup> Pero más allá de la existencia de esta necesidad, se encontraba un objetivo que jamás se alcanzó, pues al contrario que en México donde se apoyó arduamente el arte nacional, en Colombia el amparo oscilo entre el ímpetu y el desinterés por parte del Estado.

De este modo, la relevancia de todos los artistas colombianos que a finales de los años veinte y durante los años treinta revolucionaron la forma de hacer arte en el país, es el desarrollo de un sentido de pertenencia y una identidad nacional que pasó a alimentar la actividad creativa. En este orden de ideas, se propició una reivindicación de lo propio<sup>18</sup> que asumía la responsabilidad de comunicar los procesos sociales, políticos y económicos, entendidos como intereses pertenecientes a toda una nación que quedaba interconectada mediante la cultura y la diversidad, aun en regiones normalmente divididas por diferencias incipientes. En resumen, con esa generación de artistas se rompe una tradición hegemónica en la representación artística que antes se reducía de manera exagerada a la usanza hispanista y eurocéntrica e impedía la inclusión de valores cultu-

<sup>16</sup> LLERAS, 2005, p. 25.

<sup>17</sup> ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 7.

<sup>18</sup> Véase PINI, 2000.

rales diferentes a los de las élites gobernantes, los cuales ahora se veían enfrentados a proyectos alternativos de construcción nacional que eran transmitidos por medio del muralismo a las clases subalternas. Con esto en mente: “Pedro Nel Gómez, de acuerdo al llamado del gobierno nacional, pensó una tipología en la que presentó a la sociedad en su dinámica social, buscando que el arte trascendiera más allá de las academias y se realizara en espacios públicos para pintar en ellos los principales problemas de la Nación, y de ese modo las personas pudieran tomar conciencia de la realidad”.<sup>19</sup>

Por otra parte, al haber sido Pedro Nel Gómez un militante del PCC, su afinidad ideológica era indudablemente análoga con los preceptos de los muralistas mexicanos; esto queda confirmado en su primer trabajo para la ciudad de Medellín en una época de continuos cambios en la política y el reordenamiento social, en la cual se le encargó decorar el Palacio Municipal entre 1935 y 1938. Gómez aprovechó esta oportunidad para desplegar toda una narrativa de denuncia de las problemáticas sociales que aquejaban al país y de reivindicación de valores nacionales, en obras con títulos tan sugerentes como: *La mesa vacía del niño hambriento*, *Tríptico del trabajo*, *El minero muerto*, *Intranquilidad por enajenamiento de las minas*, *Danza del café*, *La República*, *El barequeo*, entre otros frescos que sumaron 240 metros cuadrados y un total de 11 murales. Así, las relaciones culturales y artísticas entre ambos países resultan evidentes cuando se observan las fotografías, reflexiones y cartas compartidas entre Gómez y Diego Rivera, la visita de Gómez a México y el posterior arribo de Rivera a Medellín.<sup>20</sup> A su vez, el manifiesto del sindicato mexicano de artistas sirvió de base para la creación del Manifiesto de los Artistas Independientes de Colombia en 1944, siendo la máxima de esta organización: “Propendemos por la instauración del fresco en el país, como pintura para el pueblo. La obra de intercambio en la pintura mural al fresco debe ser recíproca; antes que un beneficio económico, buscamos educar artísticamente a nuestros pueblos”.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> GÓMEZ, 2007, p. 59.

<sup>20</sup> RODRÍGUEZ BOLUFÉ, 2013, p. 58.

<sup>21</sup> RODRÍGUEZ BOLUFÉ, 2013, p. 58.

Hasta entonces, las clases subalternas eran representadas por los neocostumbristas del academicismo bajo la óptica de lo que discernían las élites sociales y políticas acerca de la cotidianidad de este sector de la población colombiana. Normalmente estas personas eran plasmadas con un aire melancólico, una actitud pasiva y una incapacidad casi palpable, que negaban la existencia de cualquier tipo de conflicto social considerable. En la mayoría de las ocasiones estos sujetos eran reducidos a una pieza más del paisaje, sin tener en ningún caso posibilidades de ser protagonistas de la historia o una parte sustancial del ideario nacional, puesto que: “Los cuadros de costumbres detienen a los campesinos en el tiempo para hacer de ellos unas piezas de colección que se conservan como parte del pasado, pero sin posibilidades de elección en el presente. No fueron pintados como sujetos activos, ni como protagonistas de la historia, sólo eran el vehículo de la nostalgia por los viejos tiempos que compartían los artistas y su público”.<sup>22</sup>

En la escuela inaugurada con la generación de Pedro Nel Gómez se pensó un modelo distinto de nación y de un individuo nacional reforzado por una identidad cultural propia, que se distanciaba de los parámetros europeos que tanto anhelaban los academicistas de la época. Para ser más concretos, el nuevo estilo apuntaba a convertir al arte en un medio de apropiación y reconocimiento de las tradiciones locales, preocupándose a su vez por el porvenir de la cultura autóctona. Se podría decir que fueron *Los Bachues* quienes incursionaron en la exaltación de las raíces indígenas de Colombia, el pasado precolombino, los orígenes de la identidad colombiana, etc., rastreando en la cotidianidad de las masas el sentido y esencia de aquello a lo que llamamos patria. En última instancia, el objetivo de este grupo era darle “[...] un adiós a Europa y enfoquemos toda nuestra atención hacia el trópico, porque sólo reencarnando el ayer, y defendiéndolo con un crudo nacionalismo, podremos salvarnos de la europeización que acabará por mediatizarnos y reducirnos a un vasallaje ignominioso”.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> PÉREZ BENAVIDES, 2006, p. 305.

<sup>23</sup> “Monografía del Bachué”, *El Tiempo*, Bogotá, 15 de junio de 1930.

Todos estos factores conllevaron a que en 1932 se le otorgase a Pedro Nel Gómez la tarea de decorar el Palacio Municipal de Medellín, con un contrato firmado con la Alcaldía y el Concejo de la ciudad. Algunas de las condiciones exigidas por la Alcaldía para la realización del mural, eran que su temática hiciera referencia “[...] al trabajo, a las fuerzas vitales del Estado, a nuestras costumbres, nuestras fuentes de riqueza, minería, café, etc. Y a los problemas relacionados con el despertar del pueblo a la vida colectiva y política”.<sup>24</sup> Tras acceder a estas directivas, Gómez combinó sus propias denuncias sociales, sus pensamientos sobre la historia nacional y sus consignas en los once murales que compusieron una enorme exposición de 240 metros cuadrados culminada en 1938. Muchas de sus propuestas eran tan innovadoras y chocaban tanto con los modelos tradicionales que: “Por eso, cuando el prestigioso intelectual y periodista Jaime Barrera Parra visita el taller del artista y se encuentra con las obras que el pintor preparaba para la grandiosa exposición que realizaría en Bogotá en julio de 1934 [...] [donde] 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”.<sup>25</sup>

Aquella serie de obras fue bautizada como *La vida y el trabajo*, con la particularidad de haber sido los primeros frescos que se realizaban en Colombia, condición que abrió camino a esta técnica a nivel nacional hasta llegar a 2 200 metros cuadrados de muros pintados en edificios públicos de Medellín, Cali y Bogotá.<sup>26</sup> En su totalidad, las obras se ubican en el contexto histórico descrito anteriormente, distinguible por la agitación social y las reformas impulsadas por el Partido Liberal y la Revolución en Marcha que prometían transformar el país. *La vida y el trabajo* se alimentó de los replanteamientos que se presentaban sobre el funcionamiento de la sociedad y la política, combinando en su interior una armoniosa mezcla de realidad local con nacional y de pasado con presente, mientras elevaba a las clases subalternas a un puesto privilegiado como forjadores y referentes directos de la identidad colombiana. En

<sup>24</sup> BEDOYA DE FLÓREZ y ESTRADA BETANCUR, 2003, p. 28.

<sup>25</sup> ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 8.

<sup>26</sup> BEDOYA DE FLÓREZ y ESTRADA BETANCUR, 2003, p. 27.

palabras de Francisco Gil Tovar, Pedro Nel Gómez es “[...] el muralista de las grandes composiciones pintadas al fresco, el único de la promoción que insistió siempre en su actitud inicial de carácter nacionalista, indigenista y social. Su obra muy amplia y desplegada en edificios públicos de Medellín, su ciudad, no significa, sino que relata en formas y figuras la historia regional”.<sup>27</sup>

Desplazados, niños hambrientos, madres solitarias, mineros o empresarios hacían su debut en las obras de Pedro Nel Gómez, quien recurrió, por ejemplo, a modelos procedentes del barrio Lovaina de Medellín, reconocido por ser el mayor centro de prostitución de la ciudad y donde se reunían hombres de todas las esferas sociales en busca de servicios sexuales. Estos métodos causaron una enorme controversia debido a que Antioquia era una sociedad que siempre había tratado de mantener oculto cualquier signo de indecencia que desmoronase su fachada de reducto de las buenas costumbres. Para entonces el estigma social que acarrearía posar en desnudos, evitaba que una “mujer de bien” se prestara para esta actividad, razón por la cual Gómez optó por retratar trabajadoras sexuales, que a su vez ilustraban mejor el pueblo llano que deseaba captar. Esta disposición nunca sería aceptada por los exponentes más conservadores de la sociedad antioqueña, que odiarían a muerte todo lo relacionado con el arte de Gómez. Aun así, el estilo de este artista permaneció invariable al extraer de la cotidianidad de las personas comunes aquellas felicidades y dilemas que los aquejan, en un proceso donde dice haber “[...] dedicado muchas horas [...] a estudiar y a pintar el rostro de nuestro pueblo, las escenas de su vida, sus ocupaciones y preocupaciones. Es riquísimo el repertorio de gestos y estados del alma que contienen mis frescos y mis cuadros. Cada obra mía está respaldada por una larga serie de bocetos y dibujos, tomados al paso de los días en las más variadas escenas y circunstancias [...]”.<sup>28</sup>

Resulta esclarecedor que para Pedro Nel Gómez el arte no tiene en sí mismo una aspiración revolucionaria, en la medida que intenta retratar las realidades que conviven en la sociedad, quieran o no ser olvidadas o

<sup>27</sup> GIL TOVAR, 1985, p. 109.

<sup>28</sup> ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 21.

menospreciadas. Su obra era concebida desde esta perspectiva como un enorme *flashback* donde las clases más desfavorecidas podían hallar su rol en el devenir histórico del país, al mismo tiempo que aquéllos más conservadores y con más acceso al poder y a la economía eran enfrentados a circunstancias que no podían obviar, dada la urgencia de cambio que exigía un país en plena transformación política, económica y social. En este sentido, decía Gómez, “No hay pintura, ni escultura revolucionaria. La pintura es descriptiva, pero no creo en pintura revolucionaria. Que se enfrenten al conocimiento de su propio país y su propio pueblo. Que estudien su historia, que analicen su actualidad, que se alarmen, que en estos aspectos está toda la inspiración que requieren. Que sean valientes”.<sup>29</sup>

Lo anterior explica por qué la obra de Pedro Nel Gómez es una expresión excelente de su época: en sus frescos aparecen plasmados gran cantidad de los fenómenos que se vivieron en Colombia durante los gobiernos liberales comprendidos entre Olaya Herrera (1930-1934) y López Pumarejo (1934-1938); en ellos son retratados factores como la explotación laboral y la protesta social que caracterizó la lucha sindical de la década de 1930 y que desembocó en la regulación del trabajo promulgada por el presidente Olaya Herrera, quedando este proceso registrado en *Tríptico del trabajo* (1938) a través de la acción de un grupo de obreros que protestan y tratan de romper una gran cadena que circunda la industrialización. Asimismo, la mujer comenzó a aparecer en los murales como parte integral de la fuerza obrera que movía las máquinas de la industrialización, en un contexto donde al mismo tiempo que se le pedía ingresar en el ámbito laboral, se le exigía no perder su rol y condición tradicional de feminidad. De este modo, eran comunes las instituciones como el Patronato de Obreras cuyo principal objetivo era que a pesar de que las mujeres se encontraran dentro de las fabricas, no olvidaran su lugar esencial en la sociedad, es decir, planchar, cocinar, tejer y todo lo relacionado con los oficios domésticos. Sin embargo, aun con las negativas a aceptar su importancia en las actividades industriales, las obras de Gómez eran un recordatorio constante de que estas mujeres no componían elementos

<sup>29</sup> ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 21.

inactivos de las fuerzas sociales, sino que participaban consistentemente en el avance de la sociedad en que se desenvolvían. Argumento que complementó en el fresco *El matriarcado* (1935), donde exalta a la mujer como fuerza motriz y creadora de vida que ha estado presente en cada uno de los procesos de la sociedad colombiana.

A su vez, entre muchos otros ejemplos, el auge industrial, la recuperación en las ventas del café y las protestas por la explotación minera encargada a compañías extranjeras fueron hechos que ocurrieron en el contexto económico del periodo y que fueron incluidos en las temáticas de los murales del Palacio Municipal, en particular en la obra titulada *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas* (1936). En ella se exponían los cuestionamientos que se hacían al gobierno nacional por otorgar concesiones de explotación de minas sin apenas ganar réditos de ello y en detrimento de los mineros locales. La minería sería una temática central en el conjunto de frescos realizado por Pedro Nel Gómez, debido a que esta actividad extractiva constituía una de las mayores fuentes de recursos de Antioquia y el país, razón por la cual se recalcaría su importancia y la precariedad a la que eran sometidos los mineros tradicionales a través del retrato de escenas comunes en sus vidas cotidianas: *El barequero* (1936) y *El minero muerto* (1936) constituyen dos ejemplos de ello.

### TRANSGRESIÓN A LOS VALORES TRADICIONALES EN LOS MURALES DE PEDRO NEL GÓMEZ, UNA EXPRESIÓN ARTÍSTICA INDESEADA

Luego de una acogida en términos generales positiva de los murales de Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal de Medellín, llegado el año 1950, bajo la alcaldía del conservador José María Bernal, los frescos del artista fueron cubiertos y censurados. El argumento para tal acción era que su contenido distraía a los burócratas por su cantidad exagerada de colores, además de herir la sensibilidad de las personas que visitaban el Palacio, pues, acostumbradas éstas a los buenos modales y costumbres, las imágenes del mural les resultaban ofensivas. En concreto el argumento alegado por las autoridades para cubrir los murales fue el siguiente: “El detonante colorido de los cuadros [...] perturba el trabajo de la oficina, estas obras

distraen la atención, quitan rendimiento a la faena. [...] A la alcaldía van toda clase de personas: señoras, señoritas, niños, sacerdotes y algunas de estas personas se sienten heridas con estas pinturas. Hasta para efectos de mayor conservación de los murales es conveniente cubrirlos”.<sup>30</sup>

Cabe resaltar que dicha censura no fue producto únicamente de la voluntad arbitraria de un hombre, sino que se inscribe en una desaprobación continua por parte del conservadurismo a todo elemento que pusiera en duda los valores morales, estéticos, políticos, religiosos y sociales tradicionales. Este tipo de actos se veían reproducidos a lo largo de los diferentes escalones del Partido Conservador, contrario acérrimo del modernismo en el arte colombiano. Laureano Gómez, líder de este grupo político, criticaba de manera feroz corrientes artísticas entre las que se encuentra el impresionismo, calificándolo de desprestigiar los fundamentos del arte al permitir a personas incapaces ejercer una labor de tanta estima, tal como lo muestra una de sus opiniones: “Con el pretexto falso e insincero de buscar mayor intensidad a la expresión, se quiere disimular la ignorancia del dibujo, la carencia de talento de composición, la pobreza de la fantasía, la falta de conocimiento de la técnica, la ausencia de preparación académica, de la investigación y el ejercicio personales [...]”.<sup>31</sup>

La respuesta de Pedro Nel Gómez a esta censura no se hizo esperar, dada la injusta excusa usada para cubrir uno de sus mejores trabajos. Muchos no podían creer la tremenda falta de sentido común demostrada por el político conservador, cuyos actos demostraron la falta de tacto y el anquilosamiento de la política colombiana. En palabras de Gómez, la censura significaba que “[...] el hecho importante es que ya llevamos veinte años haciendo pintura mural de carácter social, y eso no lo perdonan estas gentes de aquí. Eso de pintarles al Tío Sam, a John Bull, las dragas del Atrato, la matanza de las bananeras y todas las atrocidades que están sucediendo, no los deja tranquilos”.<sup>32</sup>

Muchos grupos de afinidad conservadora levantaron su voz para defender las medidas del alcalde Bernal, disgustados por el recuerdo

<sup>30</sup> USECHE CASTIBLANCO, 2015, p. 66.

<sup>31</sup> MEDINA, 1985, p. 320.

<sup>32</sup> USECHE CASTIBLANCO, 2015, p. 68.

permanente de unas obras que ponían en duda la legitimidad del orden establecido y formulaban alternativas a la moral católica de la nación.<sup>33</sup> Algunas de estas personas, a pesar de su condición ilustrada, abogaban por soluciones aún más extremistas que llegaban a considerar la destrucción de este patrimonio artístico de la ciudad. Tal fue el caso del compositor musical Emilio Murillo, un conocedor de arte que hizo la siguiente afirmación: “Yo voto por un concejo conservador que me garantice la destrucción de esos murales”.<sup>34</sup> Resulta claro que detrás de los reproches de carácter estético realizados por academicistas y conservadores, se encontraba una dinámica que hasta entonces nunca se había presentado: el enfrentamiento entre el arte y la política, en una nación donde sus dirigentes estaban acostumbrados a imponer la unanimidad y a definir a las masas como fuerzas inertes, es decir, en “[...] un marco más amplio, la polémica pone al descubierto los vínculos entre la estética y la política, cuando devela públicamente la pugna entre las mentalidades católico-conservadoras y liberales de la época”.<sup>35</sup>

No obstante, otros sectores se manifestaron en contra de este ataque a la libertad de expresión y las nuevas prácticas artísticas, que representaban de una manera innovadora las condiciones materiales y espirituales de una sociedad que se había ignorado durante demasiado tiempo a sí misma. Críticos de arte, entre los que se encuentra Manuel José Jaramillo, hicieron un llamado por el respeto a la actividad de los artistas, en la medida de que es su labor adentrarse en aquellos callejones de la cotidianidad que intentan esconderse, con el objetivo de reivindicar, modificar y revolucionar la forma en que se imaginan las cosas: “Se comprende que la misión de un pintor entre nosotros no ha de ser la de pintar cuadritos graciosos para el mercado. La misión de un pintor ha de ser ante todo realizar obras potentes, en la seguridad de que la plástica que nos corresponde no está detrás de las puertas del estudio o al frente de un caballete donde se trabaja sin aspiraciones reales”.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> BEDOYA DE FLÓREZ y ESTRADA BETANCUR, 2003, p. 39.

<sup>34</sup> MEDINA, 1985, p. 163.

<sup>35</sup> ARANGO GÓMEZ y MORALES RÍOS, 2006, p. 67.

<sup>36</sup> ARANGO GÓMEZ, 2014, p. 144.

Habría que esperar hasta 1958 para que el alcalde Rafael Betancourt Vélez decidiera retirar el velo que envolvía los frescos del Palacio Municipal de manera definitiva. Esta disposición no evitó que durante diez años al maestro Pedro Nel Gómez le fuese imposible realizar sus murales en espacios públicos, aun cuando luego de la polémica su reconocimiento a nivel nacional e internacional se incrementó fruto de los arduos debates que se presentaron. Como lo expresa Clío Gómez Scalaberni en su libro *Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, un monumento a la identidad*, el carácter irreverente de sus obras nunca fue perdonado por los sectores más conservadores en la medida que: “Después de llevar el desnudo a los edificios públicos las consecuencias de la desfasada crítica se hicieron sentir, por un periodo de cerca de diez años el Maestro no encontró más trabajo en el espacio urbano. Se dedica a estudiar los frescos de su propia casa, la que decora con temas concebidos desde el fondo de la relación del hombre con la vida, con la historia, con el Estado”.<sup>37</sup>

Ahora bien, este altercado puso en el centro de los medios de comunicación los frescos de Pedro Nel Gómez, dada su ubicación estratégica en la sede administrativa de la segunda ciudad más importante de Colombia. Una ciudad con una trayectoria artística y cultural constantemente criticada por mantener una postura simplona, que brindaba extrema importancia a la moral y rechazaba cualquier intento por modificar los principios que habían dominado la vida pública y privada durante años. Fue tal el alcance de lo que estaba en juego, que múltiples libros académicos y expertos coinciden en que este episodio fue “el primer y mayor debate artístico de la historia del arte colombiano del siglo XX”.<sup>38</sup> Uno de los periódicos más importantes del país hacía énfasis en el papel crucial que tendría esta discusión en la evolución de la ciudad: “La querrela pictórica que hoy se desarrolla entre nosotros, con acres voces polémicas, tiene un alto significado para el naciente ámbito estético de nuestra ciudad, señalada por los extraños como una sorda ciudadela del capitalismo fabril, sin el menor aliño de espiritualidad ni la más leve brizna de preocupaciones intelectuales [...]. Sin lugar a

<sup>37</sup> Véase GÓMEZ SCALABERNI, 1989, p. 39.

<sup>38</sup> USECHE CASTIBLANCO, 2015, p. 71.

duda, esta guerrilla pictórica deja un balance fructuoso para el medio artístico antioqueño”.<sup>39</sup>

Por último, resulta ilustrativo para explicar la importancia de este acontecimiento citar las palabras del prestigioso poeta chileno Pablo Neruda respecto a la obra del maestro Pedro Nel Gómez, a la hora de sustentar la huella imborrable que ésta ha dejado en un país que, hasta entonces, adolecía de grandes expresiones artísticas que representaran la copiosa y tortuosa historia del pueblo colombiano:

Creo que la obra valiente y valiosa de Pedro Nel Gómez es un paso más, un paso grande hacia la interpretación de nuestra América. Si junto a los muralistas mejicanos tuviéramos en cada uno de nuestros países un Pedro Nel Gómez, el mapa espiritual y material de América Latina habría expresado su estructura, habría llegado a una existencia en el tiempo [...] Pedro Nel y los que vendrán nos ayudarán a encontrar nuestra alma, con su visión dulce y mágica de nuestra vida.<sup>40</sup>

## CONCLUSIONES

El espacio público, de contar con la voluntad política para apoyar el arte y demás formas de expresión popular, está postulado a convertirse en un lugar que exalte la memoria y la construcción de sentidos dentro de una sociedad. Marc Augé comenta que se pueden encontrar tres categorías de espacios, determinados por su condición de contenedores de identidad, interacción o historia.<sup>41</sup> A su vez, André Leroi-Gourhan<sup>42</sup> argumenta que los espacios no se organizan para responder a simples estándares o requerimientos técnicos, sino que al formar parte del lenguaje de una comunidad, expresan simbólicamente comportamientos propios de los grupos humanos que los usan y que, a través de aquéllos, construyen sentidos que les permiten mantener relaciones entre ellos y con el lugar donde habitan. Así, para Pedro Nel Gómez su obra constituía una representación de aquellas partes y actores de la historia colombiana que querían ser olvidados por ciertos sectores de la sociedad, pero que a tra-

<sup>39</sup> USECHE CASTIBLANCO, 2015, p. 71.

<sup>40</sup> BEDOYA DE FLÓREZ y ESTRADA BETANCUR, 2003, p. 39.

<sup>41</sup> Véase AUGE, 1996.

<sup>42</sup> LEROI-GOURHAN, 1971, pp. 311-312.

vés del arte podían ser inmortalizados y reivindicados por su importancia para el devenir nacional, en la medida que “Un mural al fresco es una síntesis de la vida secular de una nación. El muralista lleva a su obra las victorias, los anhelos, las derrotas y dolores de su pueblo y de su patria. Un fresco permanece siempre como el patrimonio de una sociedad en un momento dado”.<sup>43</sup>

Asistir a determinados lugares emblemáticos de un país, ciudad, pueblo, etc., es acercarse a las prácticas socioculturales y a los imaginarios que forman su singular identidad. De este modo, la presencia de una obra de arte en un lugar público no resulta un hecho librado al azar, o un intento que se limita a conseguir la atención de turistas. En ella, se esconde un elaborado esfuerzo llevado a cabo por uno o más artistas, que buscan desentrañar los misterios, falencias y riquezas de la cotidianidad, la historia, el pensamiento y las perspectivas de la sociedad y época en que existen.

Los muralistas mexicanos, comprometidos con posturas políticas en favor de los menos favorecidos, se apropiaron a comienzos del siglo XX de las paredes de su país para plasmar su historia, las cuales, desde ese momento, se convirtieron en guardianas de la memoria. De manera que se otorgó al arte una función social como nunca antes se había visto: a través de sus trazos se construyó identidad, se forjaron luchas populares y se reivindicaron sectores socioculturales de la población antes virtualmente inexistentes. Esto se repetiría en las obras de Pedro Nel Gómez, quien tiene un deseo insaciable por traer a colación todos aquellos aspectos que tejen la realidad de las clases subalternas al plasmarlas en una pintura, una escultura o un mural, al mismo tiempo que intenta otorgar conciencia histórica y política a las masas por medio de un lenguaje a la vez sencillo y magistral por la cantidad de información, crítica, representaciones, familiaridad y significados que contiene su obra. De alguna manera, estas expresiones artísticas se transformaron en recordatorios constantes de la imposibilidad de huir o ignorar realidades sociales tan menospreciadas a lo largo de la historia como la discriminación, la miseria, la sobreexplotación, entre otras; asunto que obligó a gobernantes,

<sup>43</sup> ARANGO GÓMEZ, 2013, p. 18.

burgueses y clases subalternas a cuestionar la validez o normalidad de aspectos como la pobreza, la discriminación, la corrupción o la política, en pos de intentar elaborar un proyecto en común mucho más incluyente.

La irrupción de esta perspectiva de la realidad introdujo una dicotomía en la racionalidad occidental, caracterizada por un arte culto y enfrentada a una sensibilidad y creatividad emanada de los marginados, cuyas vidas se hicieron palpables al apropiarse de espacios abiertos y cerrados que recordaban su rol crucial en todo proceso emprendido por la humanidad. Así, la importancia social de las obras de artistas como Pedro Nel Gómez es invaluable, al otorgar valor a los personajes que plasman en función de su pertenencia a o representación de entidades sociológicas perfectamente delimitadas. Campesinos, mineros, obreros, estudiantes, mujeres, ideólogos, políticos, estadistas, héroes, intelectuales y artistas, conviven en murales destinados a contar la historia de un pueblo al que pocas veces se le había dado la oportunidad de pensarse y sentirse orgulloso de sí mismo aun con sus aciertos y fracasos, puesto que para Gómez “[...] un muro es una lección de historia social, abierto a la interpretación pública. Actúa como un referente histórico del pasado y del presente donde se ancla la identidad de un pueblo y donde se recogen los valores que han sustentado el devenir de la colectividad”.<sup>44</sup>

## BIBLIOGRAFÍA

ARANGO GÓMEZ, Diego León

2003 “Pedro Nel Gómez y el realismo”, *Artes la Revista*, vol. 3, núm. 6, pp. 88-102.

2013 “Textos y notas sobre arte escritos por Pedro Nel Gómez”, *Artes la Revista*, Medellín, vol. 5, núm. 10, pp. 57-78.

2014 *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas. Realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, Medellín.

ARANGO GÓMEZ, Diego y Álvaro MORALES RÍOS

2006 *Pedro Nel Gómez y su época. Un compromiso del arte con la historia*, Museo de Antioquia, Medellín, 75 pp.

<sup>44</sup> ARANGO GÓMEZ, 2014, p. 71.

- AUGÉ, Marc  
1996 “El lugar antropológico”, en *Los no lugares: espacios del anonimato, una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, pp. 26-42.
- BEDOYA DE FLÓREZ, Fabiola y David ESTRADA BETANCUR  
2003 *Pedro Nel Gómez muralista*, Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 117 pp.
- BUSHNELL, David  
2007 *Colombia. Una nación a pesar de sí misma*, Planeta, Bogotá, 432 pp.
- CORREA, Carlos  
1998 *Conversaciones con Pedro Nel*, Secretaría de Educación y Cultura del Departamento de Antioquia, Medellín, 219 pp.
- GIL TOVAR, Francisco  
1985 *El Arte Colombiano*, Presencia, Bogotá, 191 pp.
- GÓMEZ, Juan Carlos  
2007 “En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950”, *Historioloero*, Medellín, vol. 7, núm. 13, pp. 55-90.
- GÓMEZ SCALABERNI, Clío  
1989 *Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, un monumento a la identidad*, Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, Medellín.
- LEROI-GOURHAN, André  
1971 *El gesto y la palabra*, Universidad Central de Venezuela, Caracas, 393 pp.
- LLERAS, Cristina  
2005 *Arte, política y crítica*, Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 118 pp.
- MEDINA, Álvaro  
1985 *Procesos del arte en Colombia*, Colcultura, Bogotá, 564 pp.  
1995 *El arte colombiano de los años veinte y treinta*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 360 pp.
- MORALES, Otto  
s. f. *Grafías sobre Pedro Nel*, Centro de Documentación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, Medellín.
- PALACIOS, Marco  
2003 *Entre la legitimidad y la violencia*, Editorial Norma, Bogotá, 441 pp.
- PALACIOS, Marco y Frank SAFFORD  
2002 *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida*, Editorial Norma, Bogotá, 745 pp.
- PÉREZ BENAVIDES, Amada Carolina  
2006 *Imágenes sobre la cotidianidad de los campesinos del altiplano central. Colombia, 1910-1940*, El Colegio de México, México, pp. 292-313.

- PINI, Ivonne  
2000 *En busca de lo propio. Inicios de la modernidad en el arte de Cuba, México, Uruguay y Colombia 1920-1930*, Universidad Nacional de Colombia Editorial, Bogotá, 253 pp.
- RODRÍGUEZ BOLUFÉ, Olga María  
2013 “Revisitaciones al muralismo mexicano desde América Latina y el Caribe”, *Revista Nierika*, México, núm. 4, pp. 48-67.
- SILVA, Renán  
2005 *República liberal, intelectuales y cultura popular*, Editorial Lealon, Medellín, 303 pp.
- USECHE CASTIBLANCO, Julián Darío  
2015 *La representación de los sujetos subalternos en la obra mural de Pedro Nel Gómez durante los años treinta*, Universidad Pontificia Bolivariana, Bogotá, 92 pp.

## ANEXO: MUESTRA DE LA OBRA DE PEDRO NEL GÓMEZ

FIGURA 1

*HOMENAJE AL TRABAJO*, MURAL AL FRESCO, 1938, 4.52 x 1.50 M,  
COLECCIÓN MUSEO DE ANTIOQUIA<sup>45</sup>



<sup>45</sup> Este mural está dividido en tres secciones, también conocidas como tríptico, donde se representa de manera conceptual el proceso de industrialización emprendido por el país durante la primera mitad del siglo XX. Aunque su principal énfasis se encuentra en el caso antioqueño, conforme avanza se expande para abarcar el ámbito nacional. Tras la industrialización y los modelos productivos, reconstruye al proletariado explotado con discursos ideológicos y políticos claros. En la parte izquierda, muestra a la mujer como la principal fuerza laboral del sector fabril y su evolución desde los telares a las fábricas. En el centro, retrata su ideal de nacionalización de los hidrocarburos y se manifiesta en contra de la desigualdad que trae consigo la extracción petrolera en manos extranjeras. Mientras que, al lado derecho, expresa la importancia del desarrollo hidroeléctrico para el crecimiento del país y la excelsa labor de la mujer como madre, ama de casa y pilar de la sociedad y el trabajo.

FIGURA 2  
*LA REPÚBLICA*, 1937, MURAL AL FRESCO, 4.84 x 11.15 M,  
COLECCIÓN MUSEO DE ANTIOQUIA<sup>46</sup>



<sup>46</sup> En este mural se le pidió al artista plasmar distintos referentes que ilustraran el recorrido que había realizado la república colombiana desde sus orígenes. Para esta tarea, Gómez evitó basarse en las visiones y paradigmas clásicos instaurados por las élites para construir sentimientos artificiales de identidad nacional como podrían ser: símbolos patrios, próceres de bronce, progreso industrial, etc. En lugar de éstos, se remitió a las manifestaciones y protestas de la clase trabajadora, las raíces indígenas y los problemas socioeconómicos y políticos que asolaban desde sus comienzos al país. Podría decirse que fue un esfuerzo por visibilizar en el arte de manera directa a los sujetos subalternos que edificaron esa otra nación colombiana, enfrentando al discurso de la oficialidad y sentando las bases para la crítica y la denuncia social en el arte.

FIGURA 3  
*LAS FUERZAS MIGRATORIAS*, 1936, MURAL AL FRESCO, 2.70 x 3.40 M,  
COLECCIÓN MUSEO DE ANTIOQUIA<sup>47</sup>



<sup>47</sup> Su temática se centra en la colonización antioqueña, rescatando los valores del trabajo y la determinación del campesinado y demás clases populares al lanzarse a la búsqueda de nuevas tierras y oportunidades. En ella se reconoce la importancia vital que tuvieron estos sectores en los procesos de desarrollo del departamento, convirtiéndolos no sólo en partícipes de la historia nacional sino en constructores activos de la misma.

FIGURA 4  
*EL MATRIARCADO*, 1935, MURAL AL FRESCO, 2.38 x 3.80 M,  
COLECCIÓN MUSEO DE ANTIOQUIA<sup>48</sup>



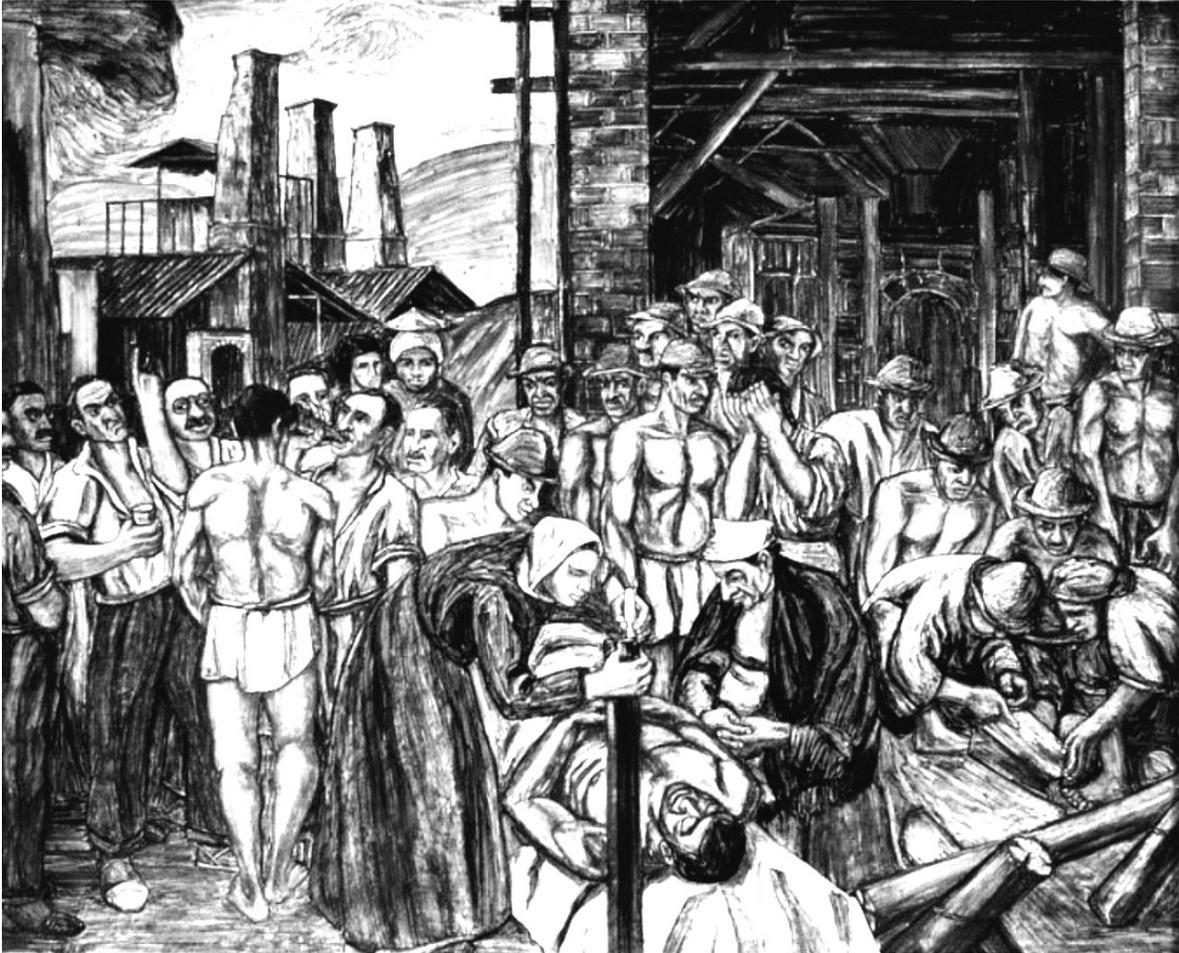
<sup>48</sup> Esta obra constituye un homenaje a la mujer como pilar de la familia y por ende de la sociedad, además, resalta la fuerza matriarcal que impulsó a las familias colonizadoras de Antioquia y Colombia. En un primer plano el fresco exalta la composición del matriarcado: abuelas, madres, hijas y nietas, entre ellas confluye la vida representada en los niños, especialmente en la figura de los dos bebés mellizos que reposan en el suelo rodeados de la escena matriarcal. El simbolismo de la lactancia es usado para señalar el papel esencial de la mujer como madre sin importar la clase social a la que pertenezca, resaltando a las familias campesinas como constructoras del camino al progreso antioqueño.

FIGURA 5  
*EL BAREQUEO*, 1936<sup>49</sup>



<sup>49</sup> Gojuka. *Mural al fresco en el antiguo palacio municipal, hoy en día sede del Museo de Antioquia* [obtenido de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_barequeo.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_barequeo.jpg)].

FIGURA 6  
*EL MINERO MUERTO*, 1936<sup>50</sup>



<sup>50</sup> Gojuka. *Mural al fresco en el antiguo palacio municipal, hoy en día sede del Museo de Antioquia* [obtenido de: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El\\_minero\\_muerto.jpg?uselang=es](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:El_minero_muerto.jpg?uselang=es)].