



Asono al Mundo Artístico

JUVENTUD, INFLUENCIAS Y FUEGO INTERIOR
EN LA PINTURA DE PEDRO NEL GOMEZ

Otto Morales Benítez

Las enfáticas certezas

Pedro Nel Gómez, a los once años, con una letra llena de vacilaciones en los rasgos, dice a su padre con enfática certeza: "Yo no quise entrar al colegio porque yo lo que quería era aprender a pintar". No deja margen para la duda. Ni siquiera para considerar que toda vocación, al comienzo, es una búsqueda, un explorar por distintas vertientes del espectáculo intelectual del mundo. El nació con la certidumbre en el fondo de su vida interior. Ese ha sido el signo en su aventura frente al arte.

No hay sonambulismo en sus desasosiegos por la creación. Aquella creencia de que el artista, al comienzo, se inclina por muchos y diferentes desvelos, no puede afirmarse del Maestro Pedro Nel. En la medida en que los años caminan sobre sí y sobre el universo, él advierte más el poder de su inclinación. Es cuando ésta le crece ya en obras, en respuestas directas a sus sueños.

Estos, se manifiestan en cuadros, en pequeñas viñetas, en el estudio sistemático de la naturaleza y del rostro de los seres que cruzan por su vida. Conoce, desde la primera juventud, cuántas desgarraduras le va a entregar la existencia. Y sabe ya que el arte es exigente, dolorosamente cruel en las demandas que presenta al artista. No es un hombre que entra a su reino creativo, desconociendo los abatimientos que tratarán de infringirle sus contemporáneos. El valora e intuye los desgarramientos que circundan al artista. Pero su decisión es más fuerte que los hipotéticos enfrentamientos. En carta a su madre, desde Italia en 1928, le dice: "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".

Los estudios técnicos

Esta le va imponiendo un ritmo. Entra a la Escuela Nacional de Minas. Se encadena al aprendizaje de conocimientos acerca de muchos extraños fenómenos de la cultura. Así va comprendiendo el valor de los ángulos, de los espacios, el peso de los cuerpos, lo que implican los volúme-

nes, etc. En 1917, don Tulio Ospina, el investigador, certificaba que había obtenido las más altas calificaciones en Geometría, Trigonometría, Dibujo Lineal, Álgebra. Estaba en el círculo de la ciencia que, por cierto, no es la inclinación de muchos de los pintores. Ella es exigente; demanda voluntad; reclama templanza en la inteligencia. No todos están predispuestos a cortejarla. Nuestro pintor, al terminar, escribió un "*Tratado de las Leyes de Perspectiva*". El mismo ha dicho que le interesaba no sólo como su deber profesional de ingeniero, sino como una obra que le ayudaba a aclarar muchos aspectos fundamentales de su más acendrado mandato íntimo: el de pintor.

Los Maestros

¿Quién nos orientó; de qué manera nos dieron el vislumbre de su poder mental sobre nosotros; cómo nos provocaron; cómo despertaron inclinaciones insondables de nuestro ser; cómo hicieron para no herir esa naturaleza noble donde se repliegan las sutiles aspiraciones que extrañamente se manifestarán en obras perdurables en el futuro? Esa es la pregunta que todo artista puede levantar. Pedro Nel Gómez contesta que tuvo dos maestros iniciales a quienes rinde reconocimiento: Humberto Chaves y Gabriel Montoya. Ellos contribuyeron a que aquél sostuviese el foco de la contemplación: que es arrobamiento; entrega de amor desinteresado a una pasión estética; ensimismamiento para descubrir en el ser todo el poder de irradiación que proyecta el estremecimiento de la creación.

Estos maestros hay que volverlos a poner en el plano de las ansiedades inmediatas. Indagar en su obra, presentarla, que la crítica —que era tan escasa y modesta en su época— sitúe sus dones, nos diga cómo explicarnos su conducta. Ellos ayudaron a impulsar algo que define mucho el proceso pictórico de Antioquia: la acuarela. Esta es una de las técnicas más exigentes. Se demanda gran rapidez del artista y la visión es de apremio, es la que impone el instante. A la acuarela, hoy, en la apreciación universal, se le señala una alta categoría. Los volúmenes se repiten diciendo lo que ha sido su aporte a una técnica y a una concepción. Sin ella, no habría sido concebible la revolución pictórica de los últimos años.

belleza ideal se desplazó ante la urgencia de pintar lo que nos circundaba. Lo que aparecía en la naturaleza y en los rostros, que nos rodeaban. Por eso, se entiende tan cabalmente lo que afirmaba Pedro Nel Gómez cuando dice que él no estaba, en ese ardiente clima de creación pictórica para "abonitar" la vida. Su obra era más eminente. El recibía unas voces de cambio radical en las maneras de traducir su actitud interior frente al universo. Sufría, por cierto, una gran transformación. Era el momento en el cual el universo estaba roto, despedazado, y desconocidas teorías estéticas y políticas, trataban de armarlo para que cumpliera una misión, al servicio de lo colectivo, descubriendo que el derecho tenía un mandato de solidaridad social.

La revolución en el arte, ya la había proclamado Courbet cuando los discípulos de la Academia le proponen que dirija, como enjuiciamiento de aquélla, una escuela libre. El, responde: "El deber del espíritu humano es trabajar siempre en lo nuevo, siempre en el presente, pero comenzando a partir de los resultados heredados. Jamás se debe reiniciar, sino proseguir de síntesis en síntesis, de conclusión en conclusión. Verdaderos artistas son los que consideran una época apenas como consecuencia de períodos anteriores. Volver atrás es no hacer nada, es pura pérdida de tiempo ... Lo bello está en la naturaleza y en ella se encuentra bajo las más diversas formas. Al ser descubierto, pasa a pertenecer al arte, o mejor, al artista que sabe cómo verlo... Lo bello, como la verdad, se vincula a la época en que cada uno vive y al individuo capaz de percibirlo".

El viaje

Gómez logra enrumbarse hacia Europa. Muchos años después, recordando su éxodo, dice: "Cuando emprendí mi viaje, ya era un acuarelista". Y al concretarlo sobre la luminosidad de sus obras, dice que "la luz la estudié en nuestras nubes".

Mirando la exposición que se refiere a su primera época, nosotros hallamos una pequeña acuarela de 1911, de una belleza excepcional, en la cual él hace el contraste entre las flores y el vidrio. A tan temprana edad, ya se ha comprometido con uno de los problemas más complejos cual es el de las relaciones plásticas: cómo se desenvuelven dos mundos separados, sin ataduras, como son el de la materia viva y los valores inertes. Este es uno de los temas esenciales en la composición pictórica, y él lo afrontó con sabia maestría.

Lo mismo que plantea una lección pedagógica al analizar sus dibujos de anatomía: los músculos, los cartílagos, los huesos, las diferentes partes del cuerpo. Ello demanda paciencia, consagración, horas en las cuales se articula la figura. Es algo que debe impresionar a quienes desembocan en la pintura sin haber hecho ese esfuerzo constante por conocer los más íntimos resortes del ser. Porque, más tarde, no podrá ser fácil pintar con soltura ni el cuerpo del hombre ni de la mujer.

Cuando Picasso llega a las Señoritas de Avignon, es porque sus trazos minuciosos, lentos, rigurosos, le habían dado toda la técnica, casi matemática, de cómo estaban integrados los seres. El no llegó a su deliberada desarmonía, al cubismo, sino partiendo de un detallado conocimiento. Quien no lo crea, que vaya a su museo de Barcelona, donde de Picasso se presentan sus imágenes rigurosas, casi exhaustivas, de los dones del cuerpo. Eso explica la sabiduría que tuvo al proyectar nuevas maneras de mirar al ser.

Pedro Nel Gómez dejó un álbum, que por fortuna se conservó, en donde, antes de irse, acumuló muchos de sus apuntes, de sus diseños, de sus obras de sorpresiva madurez, de todo lo que reunió su paleta entre Itagüí y Medellín, en sus diarias jornadas de estudiante de Ingeniería. Se hace claro su interés por lo exterior; es la respuesta que el artista espera de lo del camino. Esta disciplina le serviría mucho, cuando se enfrenta al impresionismo que desenvuelve en manchas y puntos las superficies cromáticas. Es la maestría del dibujo rápido. Para emplear sus mismas palabras, entre lo clasificado de esta primera época hay "pequeños formatos llenos de luz, que recogen cabañas resplandecientes, rincones sombreados, tuestos de flores llameantes".



Pero aún hallamos algo más esencial: en estos años de formación, aparecen muchos rostros de ancianos, de niños, de mujeres en la plenitud de su adolescencia agresiva.

Todas las edades están tratadas, con contrastes tan exigentes que nos ponen en vigilia de admiración. Es el comienzo, pero ya aparece el trazo seguro, la composición audaz, los tonos de los colores que tendrán tanta significación en lo que crea. En una mula de 1915, anotamos tal cantidad de elementos pictóricos, que nos permiten observar que su tarea se va explayando de manera mágica. Del hombre al animal, pasando por el brillo y riqueza de la naturaleza. El hubiera podido repetir la invocación de Apollinaire cuando decía: "Apiadaos de nosotros que vivimos esta larga querrela del Orden y de la Aventura". Gómez estaba en la ruta de integrar su enfoque del arte: éste es lo que se puede ver, lo que nos regala el paisaje que, a veces, nos acosa con su policromía. Y es, también, lo que no tiene identificación inmediata: son los sueños, los mitos, los dioses que nosotros creamos para sostenernos en el transcurso de la existencia.

Este período se debe utilizar para dictar una cátedra: qué larga paciencia requiere quien aspire a ser pintor. Es el requerimiento de lo minucioso. La constancia para doblegar las dificultades de utilizar una paleta que, cada vez, es más esquiva. La disciplina que es sólo el rigor de la vida interior. La solemne promesa de que no nos doblegarán la abulia, la incertidumbre, el paso alucinante de la bohemia.

Debo declarar que he pasado muchos años viniendo a Medellín. Es una especie de ritualidad con mis devociones entrañables. Y entre ellas, siempre he llegado a la "*Casa-Museo Pedro Nel Gómez*". Ha sido un diálogo indispensable y un repaso, aún más conmovedor de su obra, en la cual impensadamente advierto desconocidas expresiones, representaciones y valores estéticos. Las obras de la primera época suya, las he visto muchas veces. En medio de otras de etapas muy diversas. Ahora, así separadas, tienen otro valor. Me despiertan otras voces en mis reflexiones; me acercan otra embajada pictórica. Es como que cobraran un alcance singular y se inclinaran sobre mi sensibilidad para hablarme del origen del Maestro. Y, a la vez, advertir que "el lenguaje secreto de todas estas obras, es el de su unidad".

Los hallazgos

Pedro Nel Gómez al desembarcar en Europa encontró un virtual proceso de cambio. Ninguno de los desarrollos culturales había culminado. Se estaba asistiendo a una verdadera revolución. Esta, la había presentado él desde los dinámicos coloquios del Café Windsor. Quien se asomaba por ese medio traía en sus frases un reguero de conflictos y ensoñaciones, que conducían a explorar respuestas en el convulsionado y esperanzado discurrir de esos días. Lo cierto es que nuestro siglo estaba en la exploración de muchas aventuras. Una de ellas sería muy accidentada: la del arte. Porque era una consecuencia de todo el período anterior al estallido de la guerra de

1914, donde hizo eclosión lo tradicional. Y al artista lo apremiaron con una pregunta: cuál es su actitud frente a la sociedad y cómo va a representar al hombre frente a ésta. En Indoamérica tenía más exigencias, pues el arte ha demandado "una implicación social directa. El hombre corriente participa en él".

Le era sencillo aprehenderlo a Gómez, porque él venía no sólo de las escuelas de artes, sino de la Universidad. Él siempre ha peleado por estar situado en la mejor fuente de la tradición humanística. Está permanentemente renovada por las inquietudes de su tiempo. Y como tenía una preparación le fue fácil observar que en la vivienda se producía una verdadera transformación arquitectónica. Pero lo esencial, es que todas las corrientes y tendencias humanas batallaban por la integración. En la monumental *Historia de la Humanidad*, esto lo señalan con resplandeciente claridad Caroline F. Ware, K. M. Panikkar y J. M. Romein, cuando describen ese entrecruzarse de esperanzas, en las siguientes lúcidas reminiscencias:

"A mediados del siglo, los artistas de todo el mundo habían comenzado a reconocer de modo más consciente que, fuera cual fuese su propia cultura, tenían aspiraciones y problemas comunes. La intensificación del nacionalismo influyó en muchos de ellos con respecto a sus experimentos con materiales y formas y, sin embargo, tanto en Occidente como en Oriente, se remozaron inspirándose en formas de otras partes del mundo. En medida cada vez mayor, a pesar del sentimiento nacional, de las barreras del lenguaje y de otros idiomas, y de las ideologías políticas en conflicto que se extendían a diferentes nociones de la función de las artes en la sociedad, los artistas y sus públicos se tuvieron en cuenta mutuamente a escala mundial. Las películas que se proyectaban en todo el mundo eran exhibidas en festivales internacionales de cine; la Sociedad Internacional de Música Contemporánea presentaba obras de nuevos compositores en diferentes países; se celebraban con frecuencia congresos internacionales de escritores. Una compañía de danzas norteamericanas y otra siamesa actuaron simultáneamente en Rangún; los bailarines de Bali, Kabuki y la India eran aplaudidos en el Broadway neoyorquino y otras partes; el teatro chino y el ballet ruso ofrecían espectáculos a salas llenas en Londres y otras capitales, tanto del oeste como del este. Un escritor aislado como el poeta indio Rabindranath Tagore pudo lograr una síntesis única que hizo de él parte integrante de otras tradiciones culturales tanto como de la propia. Con la ayuda de la fotografía moderna, André Malraux obtuvo material de las artes antiguas y modernas de muchas culturas y partes del mundo para expresar en *Les Voix du silence* (1951) su noción de que 'todo arte es el hombre trascendiendo su destino'".

Los cambios de las artes

La radicalización de la industrialización, condujo a muchas mudanzas sociales con el agrupamiento humano, las demandas de servicio colec-

tivos, la aparición de las primeras formas de negociación de los convenios, el fortalecimiento del sindicalismo. Y las vicisitudes intelectuales iban avanzando, las que obedecían, en parte considerable, al desenvolvimiento de la ciencia y de la tecnología. De esa manera era imposible que no se manifestara toda la metamorfosis en las artes. Contribuían por partes iguales, los hechos históricos, los levantamientos, las catástrofes, las invasiones de los recursos psicológicos. Esto, como es elemental, dio estímulo a los ataques de los artistas contra los convencionalismos. Con un signo que fue muy de la época: la unidad de todas las artes.

Rembrandt

Pedro Nel Gómez desembarca en Amsterdam. Ha sido deliberado su propósito. El quiere examinar la obra de Rembrandt, que desde el siglo XVII estaba esperando su consagración. Esta sólo comenzó doscientos años después. Tal vez golpeará en el artista antioqueño la frase de Henri Focillon cuando dijo que "Rembrandt no se limitó a ilustrar Holanda, él la inventó". A Gómez lo asediaba una preocupación fundamental: descubrir cómo utilizó la luz este admirable pintor y grabador. Hizo por cierto, comprobaciones esenciales: una, que toda su creación estaba unida a la realidad holandesa; que su obra se detenía en la apreciación de su tiempo. Nada está desligado en el desarrollo del arte y la vida de sus comunidades. Como no existió una pintura religiosa, pues es difícil localizar cuadros de rendición devota, lo que se hace elocuente es lo de la existencia diaria: los retratos de los personajes en el acontecer inmediato, los paisajes, las naturalezas muertas, los interiores de las habitaciones, los motivos arquitectónicos. Es lo que han llamado los críticos del artista holandés, el predominio "de los temas intrascendentales".

Arnold Hauser había llamado la atención de qué tenía importancia para un pintor. El dijo que "cuanto más inmediato, abarcable y cotidiano es un tema, tanto mayor es su valor para el arte". Rembrandt se separa del barroco europeo, que había destacado tanto las solemnidades, el sensualismo y las actitudes heroicas y se dedicó a "explotar las posibilidades de la luz para enfatizar el elemento más importante de la historia". Así se puede dar carácter a ciertas figuras. Pero lo que en él predomina es el sentimiento de lo corriente. De suerte que Pedro Nel Gómez encontró, en el primer enfrentamiento con Europa, que lo que tiene calidad es la exaltación de aquellos seres anónimos que van haciendo el devenir constructivo de una nación: los comerciantes, los artesanos, los seres que andan comprometidos en armar las interioridades de su país. Esta experiencia volverá a la memoria de nuestro artista cuando sienta urgencia de contar, en sus murales, cómo nos hemos integrado a la nacionalidad.

En el último viaje a Amsterdam, tuve oportunidad de pasar largas e intensas horas en la

"Casa-Museo de Rembrandt". Volví a reconocer otra asignatura de paciencia y de humildad. Una mano de un anciano que está dibujada no sé cuantas veces: pero lo que hay que destacar es la ambición de precisión; que no se escapara un solo detalle; que tuviera el pigmento que van tomando ellas en la senescencia. El gran pintor no confía en su destreza. A él se le ve apasionado en el estudio, en la dedicación a ese detalle que podría ser opacado por el fuego de otros destellos de la personalidad del modelo. El no lo acepta. Se inclina horas, días, meses, para que esa mano emergiera con el brillo opaco de las horas de otoño. Lo mismo con una sonrisa llena de sabiduría, un poco diluída, que anda así en un segundo plano de uno de sus más famosos cuadros. Lo que esto nos explica es que el artista no puede vivir en el atafago de la improvisación. Esta, mata el sentido de la calidad de lo que se desea que se prolongue en el tiempo. Esta didáctica experiencia sabemos todos que la asimiló el maestro Pedro Nel Gómez. No es sino repasar sus esbozos, o sus construcciones monumentales.

En París, Cezanne

En París se halla con la nueva estética, que ya hemos leído que predicaba Courbet. Y la que proponía Daumier con las detonantes protestas y los apóstrofes. Lo que consideraban "prosaico" los preciosistas de todas las edades anteriores, sobresalía en el mundo de las artes parisienses. Un realismo prevalecía sobre las normas de tradicional uso. Y el estudiante Gómez se detiene en Cezanne. Alguien ha dicho que este pintor rompía con "la pintura feliz". La del color almibarado, la de las figuras apacibles, la de los motivos trivialmente elaborados en dulce intención de condescendencia con el ojo que examina.

Para Pedro Nel debió haber sido muy sugerente el hecho de que este pintor, tuviera, como él, tanto amor por la naturaleza; que las escenas campestres cada vez lo comprometieran más en rescatar formas y colores. Comprendió que Cezanne era diestro en una "técnica avanzada, espontánea y audaz". El medio ambiente que había rodeado a nuestro compatriota, era abigarrado en su poder tropical; dramático en el contorno de las explosivas calidades de sus montañas; impetuoso en el torrente de sus ríos salvajes; con un barroquismo vegetal que invadía y dictaminaba. Por fortuna, él no olvidó su origen.

El "colorido vibrante" de Cezanne debió haber influido en los que ha utilizado, a través de su intensa vida, Pedro Nel Gómez. Como igualmente el carácter que tenía la forma en el artista francés que dependía del estudio de "las relaciones de las impresiones causadas en ella por los objetos". De esto, quedan referencias en la producción del Maestro antioqueño.

Al revisar los trabajos de la primera juventud de éste, hay un retrato de niño donde la influencia de Cezanne se identifica en la atmósfera, en el tono de los colores, en el juego de los blancos y los azules.

En algunas otras de sus creaciones, sobresale el contraste entre la materia viviente y lo muerto, que preocupó igualmente al francés. En el morado de las "Cinerarias", hay otra remota referencia que Gómez no desea esconder en su producción. Bien al contrario, nos las trae separadas del conjunto de su labor monumental para que la clasifiquen los críticos, establezcan las reminiscencias pictóricas sus analistas, consideren sus filiaciones quienes andan en la pesquisa de identidades.

Florenxia, la de los sueños

Pero todo ello no eran sino recorridos preferenciales en un hombre joven que cae en Europa y desea explorar las abiertas posibilidades. Su aspiración era arribar a Florenxia. Allí estaba Masaccio y él lo consideraba guía en su vida de artista. El hecho de que hubiera muerto a los veintiséis años, no le restaba importancia a su trascendencia en la pintura universal. Según Berti, "en 1427 con Van Eyck, era el mejor pintor del mundo". Hacia allá dirigía los pasos de pere-

grino el artista antioqueño. Pero estamos caminando demasiado aprisa.

Florenxia a todos nos ha regalado las dádivas de su fantasía. Detenerse en ella, es como principiar a deshojar una larga historia de arte, de leyenda, de amor, de poder político, de diabólicas manos que se entrecruzan con desnudo en el juego del dominio económico. Cada nuevo episodio no ha hecho sino enriquecer su historia y su contorno; favorecer sus calidades, fuera de su "luz tibia" de que habla el Dante y de sus colinas que, con sus viñedos y olivares, le dan un clima de dulce arrebató, propicio al bienquerer y la poesía. Cada suceso se entrelaza en forma mágica. Augusto Hare, en su poema publicado en 1830, logró una bella y sugerente síntesis:

"... Es el pasado
que lucha con el presente, y ambos,
sucedándose, llegan a prevalecer".

Entre el pretérito y lo de hoy, vamos sucumbiendo a su embrujo.

Berenson en su obra *Pintores Florentinos*, nos reveló con mágicos adjetivos que parecen un juego de acertijos, lo que tiene de poder ático ese



mundo de extrañas y entrañables visiones: "Olvídense que fueron pintores y quedan grandes escultores; olvídense que fueron escultores y quedan como grandes arquitectos, poetas e incluso hombres de ciencia. No existe una forma de expresión por la que no se hayan adentrado, sin que de ninguna de ellas pudieran decir: 'ésta expresa de modo concreto lo que quiero decir'. La pintura manifiesta, por tanto, su personalidad sólo parcialmente y no siempre de manera adecuada, y sentimos que el artista resulta mayor que su obra y que el hombre se yergue por encima del artista".

Así se nos dirige a un mayor contentamiento del alma. Sus callejuelas estrechas, las fábulas de intrincados amores, las esquinas donde brillaron varias espadas defendiendo la región toscana, la laboriosa y ardiente vocación artística de sus artesanos, la belleza de sus mujeres de ficción y las de hoy, que andan esperando su Botticelli.

Y aquello va dando aliciente a la historia. Y los nombres que se vienen engarzados en el universo interior. El Campanario del Giotto, el Palazzo Vecchio, Orsanmichele, la Galería de los Uffizi, La Plaza de la Signoría, el Barrio Danteresco, que está situado entre las calles Vía Calzaiuoli y Vía del Proconsolo. Y, de pronto, ha-

llar el "Amorcillo" de Andrea de Verrocchio, en el Palacio Viejo, haciendo señas de alegría y de júbilo. Nunca se termina.

El nombre de los creadores, nos va acercando al éxtasis. En cada recodo un hallazgo de la alta inspiración. Y una escuela estética. Y un cosmos que se sigue repartiendo en iluminaciones. Y alimentando un suceso de interminable densidad en la proyección hacia el futuro.

Ghirlandaio con sus colores rojos, con sus bermellones que nos despiertan el alma a la tibia atmósfera de su creación. Y todo lo que nos cuenta Giorgio Vasari, quien es el biógrafo de todos ellos, y los recrea en sus ofrendas. Y Miguel Angel que con justicia indican que es "igual a Shakespeare en poesía y a Beethoven en música". Y Brunelleschi que hace la cúpula más impresionante, mientras Ghiberti hace las puertas del Baptisterio. Y en Santa María de Fiore, en el interior de la cúpula están los frescos de Giorgio Vasari, en el "Juicio Final". Y San Lorenzo o la Sacristía Nueva donde las obras de Miguel Angel nos vuelven a confirmar su genio, como nos desvelan sus "Esclavos", que en la Academia, inconclusos, son más destellantes en su dramático dolor y protesta.

Esta enunciación es innecesaria. Porque contraría por lo escueta y frívola. Un espectáculo



tan sugerente y con tanto poder de irradiación, que siempre al recorrer la ciudad se tiene la certidumbre de que no hay nada que le sea extraño. El arte, resplandece. Y a pesar de que las dimensiones de la ciudad no son extravagantes, tenemos la sensación de que todo está en la cercanía del ojo avizor, de la sensibilidad angustiada por la incapacidad de recibir todos los zumos que le están entregando. Ello no alienta el desespero. Porque como lo anota Harold Acton "lo florentino tiende a la sencillez y a la armonía".

Santa Croce

Entre los cuadros iniciales de Pedro Nel Gómez de su época florentina, lo persigue la iglesia de Santa Croce. Es natural que al visitarla guardan con su capacidad pictórica, el frontis de ese museo singular y panteón de las glorias de la ciudad. Su visita, conmueve. Fuera de la vigorosa presencia de las artes, es el establecer que reposan los nombres de los más singulares hombres de la humanidad: Miguel Angel Ghiberti, Machiavelli, Galileo, Alfieri, Fóscolo, Rellini... Sthendal decía: "... Me hallaba en una especie de éxtasis al pensar que estaba en Florencia, cer-

ca de los grandes cuyas tumbas había visto, perdido en la contemplación de lo bello y lo sublime. Me hallaba tan ensimismado que casi podría tocarlo".

El artista antioqueño acendró su creencia de que era indispensable completar su ansiedad artística, participando en la escultura, en la talla, en el grabado. Donatello le dio unas llamadas que fueron escuchadas. El "Profeta Jeremías" le hizo comprender cómo debía obedecer, como él, a "una fuerza realista". O como en el grabado de la "Resurrección y Ascensión", lo mismo que en su "Crucifixión y descendimiento de la Cruz" indicaba que se podía llevar al bronce un "dramático realismo". Sin desconocer que ya Baudelaire había dicho que "la escultura comienza con él". Y ya Pedro Nel Gómez no lo postergaría en su ambición.

Testimonios Florentinos

La inicial pintura de Pedro Nel, tiene el sello de lo florentino. Recrea la atmósfera de la ciudad. Y algunos de los sitios de referencia quedan aprisionados en su pincel. Hay un "Rincón Flo-



rentino", que fuera del sello impresionista que aún persiste, nos da la dimensión de un lugar entrañable que siempre nos sigue acompañando. Y el poder de la remembranza renacentista no lo ha perdido, ni ahora mismo, pues él da un sello de grandeza. Es algo que transmite valores para irradiar sobre el alcance y calidad de la pintura. Ese marco de grandeza no deja de reflejarse. Lo básico, es el mensaje que ayuda a proyectar. No es que se vaya hacia una copia servil y quiero que ello quede bien claro. No. Lo esencial es que de pronto anotamos que nuestra capacidad de sueños está en las categorías básicas de la cultura que nos penetra del sólo deambular por las callejuelas embrujadoras de la ciudad.

El Arno está aprisionado, por ejemplo, multitud de veces en estas pinturas de juventud: el Puente viejo al fondo y en la cercanía, las canoas para los paseos de los enamorados y el transporte de los productos. *El entierro Florentino*, en su bello contraste de blanco y negro, nos conduce al ritual que utiliza una secta para simbolizar su referencia mística a la muerte. Las teas van custodiando el paso del cortejo y el terciopelo le da una solemnidad dramática a la ceremonia. Y va aprisionando la Colina de Floren-

cia, con sus casas breves, las calles estrechas, los verdes de sus olivares. La Luz de Florencia la podemos establecer en el cuadro donde el Arno está en un verano agresivo, o cuando cae la tarde en el otoño: "Il bell Fiume". Y vuelve el Arno cerca del Puente de Hierro, con el espaldar de unas casas a las cuales le ha dado su pátina el vaho que se levanta de las aguas del río que custodia la ciudad y, a veces, la inunda con despiadado rigor.

Pedro Nel nos ha contado cómo planearon en 1926 una exposición en Roma para hacer una presencia de los pintores nuevos latinoamericanos. Fue una gran batalla. Defendió su obra; peleó para que ella se pudiera exhibir decorosamente; los vemos moverse entre Embajadores y Cónsules; entre compañeros de diferentes países de nuestro continente.

En su obra "Las Amazonomaquias", campea ya la idea monumental que va a ser el signo de su expresión. Al observar el cuadro de proporciones amplias no podemos menos que devolver la mirada hacia la pequeña acuarela que da noticia de cómo se concibió aquella. Esta es de una perfección muy sugerente por el color, la proporcionalidad de las figuras, la riqueza de la movilidad de los personajes populares que quedaron



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE MEDELLÍN
DEPTO. DE BUENOS AIRES
BIBLIOTECA "J. F."



aprisionados. Y esto se vuelve a repetir en todo lo que exhibió en Roma.

El retrato de Pietro Scalaberni tiene mucho carácter. El, siempre ha pintado tratando de penetrar, con mirada psicológica, en el interior de su modelo. El de la "Dama", de colores blancos y negros, tiene lo que le dieron los florentinos a su pintura: "dignidad". Es lo que prevalece en esa mirada, en la postura y reciedumbre del gesto especialmente de una de sus manos, en la boca serena y en los ojos profundos que penetran. Es consecuencia de la larga y paciente educación del artista. Pero está esa obra inicial, que ya responde de su conducta en el futuro. Lo que distinguimos en el boceto, en el trazo del lápiz, especialmente sus dibujos de 1927, nos está indicando cómo se desenvolverán al óleo. Y éste se presenta al juicio de sus contemporáneos para que se vea cómo es de ordenado ese laborar con responsabilidad crítica en el arte.

Santa María Novella

Lo aquí reseñado no es sino una preparación para estudiar al Maestro florentino que le dará fortaleza y seguridad en la ruta escogida. Cuando Pedro Nel Gómez se asoma a Santa María Novella, con su plaza donde unos pocos transeúntes despabilan sus asombros, descubre la fachada donde según los eruditos está "la policromía de la tradición medieval florentina".

Y, dentro aparece lo esencial de Masaccio, calificado como el "Maestro del primer Renacimiento florentino". Y se halla, por cierto, bien acompañado: están las pinturas de Doménico Ghirlandai, de Filippino Lippi, del minucioso en detalles Andrea Buonaiuti. En "El Tributo" quedó en claro según los más altos críticos, que Masaccio, es el fundador de la pintura renacentista por "la calidad de su arte vigoroso y solemne". Los mantos rojos y sus capas, caen desde los hombros de sus personajes, con un aire imperial. Y las escenas bíblicas van completando su ciclo: San Pedro y San Juan distribuyen los bienes de la comunidad.

La Expulsión del Paraíso, tiene unos blancos, que se relievan más con la luz, y que, por cierto, Pedro Nel Gómez asimiló bien como técnica para sus futuros murales.

Ha debido éste pasar mucho tiempo contemplando el fresco "San Pedro bautizando a los Neófitos" porque como todos sus personajes, ellos tienen una "dignidad" romana. Masaccio pintó la

realidad humana e histórica de su tiempo. Luciano Berti, quien escribe un libro de valiosos datos sobre Florencia, nos indica que "una visita a Masaccio en Oltrarno, significa efectivamente superar el museo y el mausoleo para llegar enseguida al corazón de una humanidad florentina fundamental, severa e incluso a veces amarga, sobria pero orgullosa, cualquiera sea el grado social al que pertenezca, incluso al más humilde".

En esa frase hallamos la clave de la influencia del pintor en el joven estudiante colombiano. Desde ese momento, ya quedó grabada la lección: ahora es llevar a los murales nuestro abigarrado escenario tropical, con su furor desatado. Los oficios entre humildes y heroicos, nuestros personajes entre rústicos y poderosos en su manera de resistir la duras demandas del ambiente y permanecer con una actitud vigilante intelectualmente. Era como un mandato: revelar lo nuestro, el trémulo ambiente de la patria, con sus luchas, sus avatares, sus riquezas y sus angustias colectivas. Pedro Nel Gómez quedó marcado de por vida y por ello acepta que Masaccio le dio la pedagogía y el impulso para sus realizaciones del futuro.

Lo esencial estaba aquí

Toda esta riqueza de adoctrinamientos, le abrían al artista antioqueño mil perspectivas creadoras. Le entregaban técnicas, le suministraban recursos en nuevas posibilidades pictóricas. Su paleta, se llenaba de matices antes desconocidos en el manejo del color; la escultura se sentía vibrante y renovada en el dramático poder que se comenzaba a heredar de Donatello. Lo fundamental de su vida de hombre de arte, lo llevaba de aquí, de su Colombia entrañable. El, por cierto, no quiere pintar mejor o igual que sus modelos. A lo que aspira, con sabiduría crítica, es a aprisionar lo que le sugieren; lo que le provocan como choque interior; lo que le inquietó de la cercanía al mensaje de ellos. Lo preocupante sería quedar extasiado y perplejo. No. Pedro Nel Gómez lo que deseaba era avanzar sobre el límite de sus vidas y sus elaboraciones pictóricas. Porque, Pedro Nel Gómez se veía obligado a otras demandas, las que tuvieron que soportar las gentes de su generación y que sintetizaron diciendo: "han tenido que atender a las proezas de la mente y la imaginación científica y a la espantosa brutalidad de la guerra y el terror".

Repetimos que lo vital lo llevaba en el fuego interior de su vida. Estaban Anorí, sus selvas, los ríos, las mujeres en los duros oficios. Las tradi-



ciones míticas alimentando diálogos, leyendas y dando valor al hombre para soportar su soledad. La historia que cada vez la estudiaba Pedro Nel Gómez con mayor ahínco de comprensión para entender cuáles son “los momentos críticos” en donde vuelve a surgir el auténtico espectáculo popular, que inventa, recrea y convierte en heroísmo sus sueños. Y el pueblo siempre, inundando de figuras humanas sus ambiciosos murales.

En los cuadros iniciales de Pedro Nel Gómez, podemos hallar quiénes ejercieron influencia en él. Es fácil identificarlos porque él lo proclama en sus relatos.

Les podemos seguir su filiación. Pedro Nel Gómez, como todo auténtico valor, anda con su propia carga en el interior de su existencia. Los viajes, el comprometerse en el estudio de los grandes pintores, los libros, no hacen sino despertar lo que tenemos sumergido en el subconsciente; lo que está más implícito en el fondo del alma. La pintura y la escultura de Rembrandt, de Cezanne, de Donatello, de Masaccio, le pusieron en evidencia cómo era de segura y fiel la vida que lo atraía y subyugaba.

Pedro Nel Gómez observando lo que ha alcanzado con sus manos de pintor y de escultor, se estremece de ver cómo por los cuadros cruzan sus sueños de grandeza en el devenir nacional. En cada rostro va hallando el poder, el carácter interior, la energía íntima que se expande y va estableciendo, a la vez, cómo hay una serie de realizaciones que, como en las de todo escultor o de todo pintor, llevan el sello de lo inexplicable, de lo que anda entre ese sonambulismo que tiene toda obra artística.

Esta extraña paradoja, es lo que le permitía afirmar a Braque: “Nadie puede explicar qué es lo único esencial de un cuadro; ni siquiera el pintor... Tal vez dependa del conjunto... Fíjese: los buenos cuadros adquieren poesía como los broncees adquieren su pátina...”.

El hecho es que las personas, los rostros amados, los paisajes de nuestro tiempo, pasan. En cambio, el cuadro o el mural que lo aprisionó, allí queda. El vive por sí. Precisamente lo que el pintor le dio en gracia espiritual, es lo que lo hace permanecer. Pedro Nel Gómez vive entusiasmado por lo que espera hacer. Su anhelo de futuro es lo que lo mantiene vibrante. Lo que ya hizo, allí está para la contemplación. Lo que lo hace vivir en vilo, es el nuevo proyecto: el sueño del arte aún no realizado.

Mirando estos cuadros y apuntes de Pedro Nel Gómez, de su época inicial —para llamarla de alguna manera— nos damos cuenta de que no hay balbuceos, ni rasgos vagos, ni dudas en el empleo de la técnica. Desde esos días, vienen sus colores cálidos; sus entonaciones vibrantes en la disposición de sus rojos y en el aprovechamiento de los blancos. A pesar de ello, qué dura lucha debió arrostrar para alcanzar el reconocimiento. Para muchas de sus obras ha tenido que formar su público. Ellas han esperado éste y lo han hallado. Han tenido sus cuadros, sus murales —hoy mismo estamos rescatando las obras de la juventud— que aguardar a que la sensibilidad y la inteligencia colombianas se acercaran a su mundo creativo. En la medida que ello ha sucedido, hemos descubierto al Maestro Pedro Nel en su función: con su pincel y su buril, descubriendo el cosmos subterráneo de sus compatriotas, a quienes ama y juzga con estremecida esperanza: “el artista conoce lo desconocido que él descubre”.

André Malraux dijo cómo operaba el entrelazamiento entre el arte y la vigilia. Escuchémosle: “La multitud de las vanas imágenes es la de una humanidad confundida tanto en el trabajo como en la muerte; pueblos que reemplazan aquí a sus dioses y a sus sueños, llevando la carga de lo efímero donde teje sus telas, fiel a través de los siglos, la araña de las pesadillas de Babilonia. Pero si bien cada loco pertenece a su civilización, pertenece también a la locura; si bien cada pesadilla pertenece al durmiente, pertenece también al sueño y a la ensoñación. Pese a un realismo intermitente, poco frecuente aquí, ¿cómo no ver a la humanidad atravesada tanto por su cortejo de creación como por la permanencia de sus sueños? Tanto bajo las máscaras de las tinieblas como bajo los cuadros informales, y a través de lo imaginario que se llamó a sí mismo fabuloso cuando resucitó a Venus, ¿cómo no entrever la metamorfosis que juega como una divinidad de la India con los reflejos de lo que los hombres han visto sobre el río de lo que nunca han podido ver?”.

Ese avanzar por entre realidades, vaguedades y durezas se ha cumplido en la estética de Pedro Nel Gómez. Al volver sobre la época de su juventud y mirar el intenso tramo recorrido con su arte, puede repetir él lo que dijo un día Barba Jacob: “Yo soy el tigre y ésta es mi montaña”.