

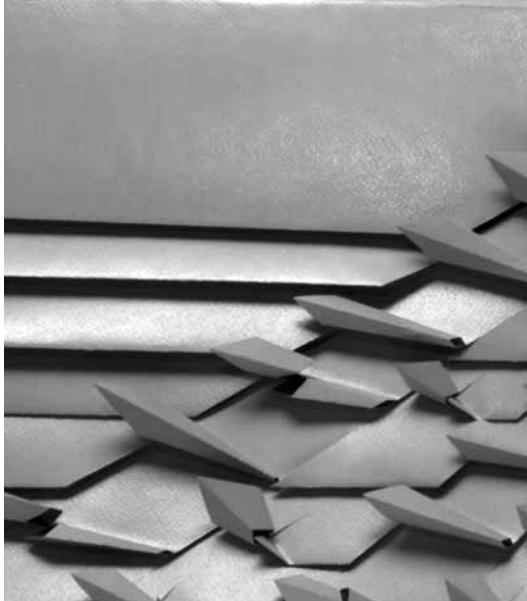
Patrimonio artístico plástico mueble de la

Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. 4

Juan David Chávez Giraldo

(Colombia, 1966-v.)

Arquitecto de la Universidad Pontificia Bolivariana, Magíster en Historia del Arte y Doctor en Artes de la Universidad de Antioquia. Diseñador en su estudio particular. Profesor Titular de la Universidad Nacional de Colombia y Asociado de la Universidad Pontificia Bolivariana. Autor de numerosos libros, capítulos y artículos. Acreedor de varios premios, menciones y reconocimientos y ganador de algunos concursos de arquitectura.



Resumen

En esta, la cuarta entrega de la écfrasis de las obras de arte que hacen parte del patrimonio plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, se exponen los valores más significativos de los aspectos estéticos, históricos y patrimoniales de nueve de las obras del maestro Pedro Nel Gómez que reposan en los campus El Volador y Robledo. Al igual que los anteriores fascículos de la serie, este pretende contribuir con el conocimiento, la valoración y la divulgación, en este caso, de un fragmento del rico legado que del polifacético anoriseño goza la institución. Como parte de los propósitos del estudio, también está la sistematización de los resultados entre las diferentes instancias administrativas; el proyecto se desarrolla de común acuerdo con la Vicerrectoría, la Secretaría, la Dirección de Servicios Compartidos y la Red Cultural de la Sede.

Palabras clave

Artes plásticas, patrimonio, Pedro Nel Gómez, Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

Introducción

Como se mencionó en el artículo inicial de este número de la Revista, que corresponde a la tercera parte de los resultados del proyecto del patrimonio artístico plástico mueble de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, en el número 72 se presentaron las generalidades del trabajo —objetivos, metodología y soporte conceptual— y se dieron a conocer los ensayos sobre *Simétrica* de Alberto Uribe, *El mundo que anhelamos* de Félix Ángel, *Tierra caliente* de Federico Londoño, *Playita blanca* de Óskar Riaño, *Autorretrato* de Pedro Nel Gómez, *Urbano* de Luis Fernando Escobar, *Puebla de los ángeles* de Gustavo Rendón y *60 años Facultad de Arquitectura 1954-2014* de Alejandro Castaño. De similar manera, en la edición 73 aparecen *Sin título* de este último, cuatro acrílicos de la serie *Moravia* de autoría de Natalia Echeverri, el óleo de *José María Villa* de Gabriel Montoya, los frescos del *Homenaje al hombre* de Pedro Nel Gómez de la Facultad de Minas y el grupo de ocho dibujos *Salvador de Bahía e Iglesia de Santa Efigênia y Plaza Tiradentes* de Gustavo Rendón. En ambos casos, como en la tercera y esta cuarta descripción analítica, los escritos se acompañan de los datos biográficos de los artistas y de imágenes fotográficas.

El tercer artículo del referido proyecto —véase inicio del actual número de la Revista— incluye un acrílico de la serie *Espacios de la casa* de Natalia Echeverri, las serigrafías *Nocturno de San Diego* de Edith Arbeláez, *Pinta el corazón* de Beatriz Jaramillo, *Geografía* de Eugenia Pérez, *Sin título* de Federico Londoño, *Sin título* de Luis Fernando Escobar y la plumilla *San Andrés* de Gustavo Rendón.

El presente documento, cuarto de la colección, se dedica a las siguientes obras del profesor Pedro Nel Gómez Agudelo: dos acuarelas de barequeras, los relieves *Los ingenieros de las minas*, *La familia de los mineros*, y las cinco esculturas de mármol de su *Tótem mítico de la selva* tituladas *La patasola*, *El gritón*,

La llorona, *La patetarro* y *La androginia*, así como un comentario sobre el bloque de mármol destinado a *El pájaro macuá*.

Como se ha manifestado en todos los mensajes del proyecto, se insiste en que el disfrute directo de las creaciones artísticas es incomparable con lo que un documento escrito y una imagen fotográfica pueden transmitir. Por ello, se invita a los leyentes a complementar la lectura con la visita a los lugares en los cuales reposan las maravillosas creaciones que el maestro Gómez realizó y que son ahora custodiadas o hacen parte de las instalaciones, espacios y edificios de la Universidad en Medellín.

Barequeras *Sin título*

Pedro Nel Gómez,¹ ¿1974?, acuarelas sobre papel, 75 × 56,5 cm cada una.

Ubicación actual: secretaría de la Vicerrectoría de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, segundo piso del bloque 41, campus El Volador



Figura 7.1 Pedro Nel Gómez, *Sin título*, ¿1974?, acuarela sobre papel, 75 × 56,5 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

¹ Pedro Nel Gómez Agudelo (Anorí, Colombia, 1899-Medellín, Colombia, 1984). Ingeniero Civil de la Escuela de Minas de Medellín, arquitecto, urbanista, escultor, grabador, pintor y muralista. Profesor Emérito de la Universidad Nacional de Colombia y fundador y decano de la Facultad de Arquitectura de dicha institución. Realizó estudios de pintura en Francia, Holanda e Italia. Fue director de la Escuela de Bellas Artes de Medellín.



Figura 7.2 Pedro Nel Gómez, Sin título, ¿1974?, acuarela sobre papel, 75 × 56,5 cm.
(Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

La Resolución 38 del 14 de febrero de 1974, acta 04 de la Comisión de Decanos de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, autoriza la compra de un cuadro del maestro Pedro Nel Gómez para la Vicerrectoría por un valor de veinte mil pesos. El mismo acto administrativo comisiona a los profesores Martha Luz Cardona de Osorio y Luis Fernando Mejía para elegir la pieza. En la Resolución 127 del 23 de abril del mismo año, acta 14 del mencionado cuerpo colegiado, se informa que los docentes comisionados

Expuso en múltiples espacios y ciudades, pero se destaca la del Salón Central del Capitolio en Bogotá. Realizó infinidad de frescos en edificios públicos, privados e institucionales, incluyendo el Palacio Municipal de Medellín, en su casa y en varios edificios en la Sede Medellín de la Universidad Nacional de Colombia, donde también se albergan obras escultóricas y pictóricas suyas. Fue cónsul de Colombia en Florencia, arquitecto del departamento de Antioquia, presidente de la Casa de la Cultura de Medellín y miembro de la junta de Empresas Públicas de Medellín, entre otros cargos públicos. Su hogar, en el barrio Aranjuez de Medellín, es la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, que exhibe numerosas obras pictóricas y escultóricas suyas, y posee un valioso archivo de sus dibujos, cartones, grabados y otros documentos. Recibió el Premio Instituto Colombiano de Cultura en Artes Plásticas, el Honor al Mérito de la Sociedad Colombiana de Arquitectos, la Medalla Juan de la Cruz Posada de la Sociedad Antioqueña de Ingenieros, la Estrella de Antioquia y el Hacha Simbólica, distinciones otorgadas por el municipio de Medellín, la Cruz de Boyacá por parte de la presidencia de la República, así como la Medalla del Consejo Mundial de la Paz en el Congreso Internacional de la Paz de Moscú, entre varias distinciones.

por la anterior resolución eligieron dos acuarelas con un costo de quince mil pesos cada una, que se aprueba la compra de esas dos obras y que se autoriza añadir los diez mil pesos faltantes al presupuesto. Las piezas a las que hacen referencia estos documentos son las dos acuarelas de las cuales trata este texto. Antes de iniciar el análisis de los dos cuadros, vale introducir la lectura con unas notas generales sobre la técnica y la relación del artista con ella, con el fin de aportar elementos para la apreciación y valoración de las obras.

Acuarela es un término derivado del italiano *acquerello*, y se refiere a una técnica que aplica pigmentos aglutinados con goma arábiga o miel y diluidos en agua sobre una superficie, generalmente papel, aunque, como bien se sabe, las limitantes técnicas son rotas de manera permanente por la creatividad de los artistas, lo cual permite que, de manera eventual, también se utilice sobre otros soportes. La pintura con este material se caracteriza por la transparencia de las capas, por la rapidez del secado y por la posibilidad de mezclar colores sobre pinceladas previas e incluso reactivar con agua las propiedades pictóricas de capas ya secas. La acuarela es muy versátil, crea efectos inesperados e infinidad de posibilidades luminosas al dejarse ver, en mayor o menor medida, el blanco del papel sobre el cual se pinta. Esta técnica exige mucha destreza, experiencia y dominio del artista para lograr los propósitos visuales deseados. El papel para la acuarela normalmente es rugoso y su nivel de absorción puede ser alterado de manera intencionada humedeciéndolo previamente con agua u otros elementos como alcohol y mezclas de agua con sal, vinagre o amoníaco, entre otros materiales.

Aunque los papiros egipcios iluminados con tintas desvanecidas pueden considerarse los antecedentes de la acuarela, muchos historiadores del arte coinciden en que la acuarela debió inventarse luego de la aparición del papel en China hacia el siglo II. Probablemente, la técnica se difundió en Japón y Corea, y en los tres países se ha usado ampliamente y con mucha tradición la tinta diluida en agua. Como se sabe, los árabes

llevaron el papel a Europa, primero a España y luego a Italia, en el siglo XIII, y con ello también se trabajó la acuarela artística; no obstante, en el Medioevo se usaron pigmentos solubles en agua para dar vida a los manuscritos.

La acuarela se usa para infinidad de expresiones, incluso de carácter científico, para fines publicitarios, editoriales o de ilustración, entre otros, y mantiene plena vigencia en el arte contemporáneo. La lista de artistas reconocidos en el ámbito mundial que han tomado la acuarela para su trabajo creativo es interminable, por lo que no es menester hacer un listado aquí, ya que se correría el riesgo de dejar por fuera a algunos muy importantes y prescindir de ello no reduce los conceptos significativos para contextualizar las obras de Pedro Nel Gómez, en cambio, sí es fundamental hacer un breve recuento local, que se incluye en los párrafos siguientes.

Desde el siglo XVIII se tienen acuarelas en el contexto colombiano. Para la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada² los ilustradores Salvador Rizo Blanco (1762-1816), nacido en Mompox, Francisco Javier Matiz (1744-1851), oriundo de Guaduas, y quien fuera su maestro, el santafereño Pablo Antonio García del Campo (1744-1814), además de José Joaquín Pérez, Manuel Martínez y Pedro Advíncula Almansa, realizaron dibujos y láminas, algunas con acuarela sobre papel.³ A principios del siglo XIX los siguientes viajeros: el alemán Alexander von Humboldt (1769-1859), los británicos Joseph Brown (1802-1874) y Jhon Potter Hamilton, y el francés François Désiré Roulin (1796-1874) visitaron la Nueva Granada y registraron sus impresiones en dibujos y acuarelas. Dentro de la Comisión Corográfica,⁴ el venezolano

² Adelantada por el sacerdote, médico y naturalista español José Celestino Mutis (1732-1808) bajo el virreinato de Antonio Caballero y Góngora (1723-1796) entre 1783-1808 y 1812-1816, con el propósito de clasificar el mayor número posible de especies animales y vegetales.

³ Se utilizaron las técnicas del miniado, la miniatura, la iluminación y la pintura al temple, precursoras de la acuarela moderna.

⁴ Proyecto científico ideado por el presidente Tomás Cipriano de Mosquera (1798-1878) y encomendado al ingeniero militar, geógrafo y cartógrafo italiano Agustín Codazzi (1793-1859), llevado a cabo entre 1850 y 1859, cuyo principal objetivo era conocer en detalle el territorio nacional para

Carmelo Fernández Páez (1809-1887), el inglés Henry Price (1819-1863) y el almaguereño Manuel María Paz (1820-1902) elaboraron numerosas acuarelas costumbristas de las diversas regiones del país, con un estilo neoclásico de características románticas. Después de estos importantes escenarios culturales, la acuarela la siguieron trabajando artistas de forma anónima para iluminar mapas, planos y estudios topográficos.

En el ámbito antioqueño, el distinguido pintor yarumaleño Francisco Antonio Cano Cardona (1865-1935) tomó la acuarela como medio de expresión para sus paisajes y escenas cotidianas. Algunos de sus alumnos, entre ellos Humberto Chaves Cuervo (1891-1971), Luis Eduardo Vieco Ortiz (1882-1954) y Gabriel Montoya (1872-1925) heredaron del maestro, entre otros aspectos, el trabajo artístico con acuarela; a su vez, Pedro Nel Gómez, como pupilo de Montoya, usó la acuarela de diferentes formas y para varias temáticas, pero con un sentido regionalista particular y un vívido colorido que lo diferencia de sus antecesores.

Otro alumno de Montoya y Chaves, y amigo íntimo de Pedro Nel, Eladio Vélez Singapur (1897-1967), usó la técnica, especialmente para el género del paisaje con elementos creativos propios. Vélez y Gómez se consideran los fundadores de la denominada Escuela Antioqueña de Acuarelistas, que encontró en los años treinta a Débora Arango Pérez (1907-2005) y Carlos Correa (1912-1985) como nuevos exponentes que se sumaron a la intención estética del maestro Pedro Nel de plasmar en sus obras la realidad con un marcado sentido social y trascender así la línea costumbrista y anecdótica anterior. Desde los tempranos años de la década de los treinta el maestro Gómez realizó acuarelas con el tema minero dentro de su prolífera creación en este género pictórico; en la Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez⁵ se conserva por ejemplo una acuarela de 1935 con el título *El barequeo*, lo que permite ver que ese universo de la realidad colombiana fue un asunto de interés del pintor desde los años de la

facilitar su administración.

⁵ La Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez fue creada por el artista con su familia en 1975 para preservar su legado y la edificación.

consolidación de su estética y que también hizo parte de algunos de sus frescos de la misma época.

Pues bien, las dos acuarelas que ocupan este comentario y que representan sendas barequeras son una muestra fehaciente de la necesidad que sentía Gómez de encontrar en el arte un medio de difusión ideológico de los valores propios de una realidad geográfica y humana para manifestar las condiciones identitarias de una cultura en particular. Por eso, entre los temas que ocupan la obra pedronelesca aparecen con notable frecuencia los mitos y las barequeras, aquellas mujeres que se internan en los ríos y quebradas del país para extraer el oro de sus lechos. El término barequera, propio de Colombia, hace referencia al plato circular y cóncavo, de poca profundidad y generalmente hecho de madera, con el cual se lava el material del fondo de las fuentes de agua para eliminar la tierra y las piedrecitas y conservar el codiciado metal precioso.

Ambas obras están compuestas por mujeres desnudas recostadas sobre el piso con las respectivas bateas a su lado; ocupan prácticamente la totalidad de la superficie de papel para constituirse en el único elemento focal. No se trata de retratos, sino de cuerpos desnudos que remiten a un biotipo y a un oficio, por ello no hay detalles singulares sino volúmenes y masas que describen las cualidades raciales de mujeres fornidas, voluptuosas y aguerridas; no obstante, están en reposo, tras la ardua faena laboral tal vez, o en un momento de descanso. Adoptan la postura yacente propia de la espera y la regeneración. El azul que cubre parte de la superficie sobre la cual descansan remite al agua de la fuente natural que constituye el escenario del trabajo minero. Se puede ver que ambas barequeras están en el borde del líquido, donde el agua besa la tierra y surge la magia de lo eternamente cambiante, del movimiento y lo dinámico.

Dentro de la producción artística pedronelesca hay una buena cantidad de obras en las cuales aparecen mujeres desnudas en posición horizontal. Por ejemplo, en *El barequeo* y en *Las fuerzas migratorias*, frescos pintados en 1935 y 1936, respectivamente, en el Palacio

Municipal de Medellín —actual Museo de Antioquia—, así mismo, en *El hombre vence la gravedad*, fresco de 1970 ubicado en el Aula Máxima de la Facultad de Minas de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, y en *Choque de dos olas*, otro de los frescos del mismo recinto y de ese año. También hay varias acuarelas de temática mitológica en las cuales aparecen como protagonistas encarnaciones antropomórficas de divinidades clásicas, representadas con mujeres yacentes de características raciales propias del mundo tropical; es el caso de *El genio de las aguas* realizada entre 1945 y 1955, *La Bachué y la serpiente*, pintada en 1948, *Leda y el cisne*, de 1968, *Zeus se transforma en nube*, fechada en 1969, *Sémele*, elaborada entre 1968 y 1970, *La Bachué y la serpiente blanca*, de 1970, *Rapto en el Casanare*, realizada en 1970, del mismo año *Rapto de Europa en el Magdalena*, *Descenso cósmico de la vida a la tierra*, creada en 1972, *Anhelos cósmicos* y *Zeus*, con idéntica fecha, y *Descenso cósmico-mariposa* del año 1975.

Algunas pinturas en acuarela del maestro Gómez portan la misma temática de las barequeras que se revisan aquí, y al menos tres tienen como protagonista única una mujer del trópico recostada sobre el piso: *Barequera cansada*, de 1966, *Barequera rubia del Samaná*, del mismo año, y *Barequera que reza a la batea*, de 1970. Estas se suman a las dos acuarelas que hacen parte del patrimonio artístico de la Universidad Nacional, motivo central de esta sección del texto. Aunque no son propiamente una serie, sí constituyen un conjunto con temática análoga y similar composición. Estas cinco piezas manifiestan el estudio de un personaje arquetípico que adopta la postura receptiva, dulce, amable, erótica, seductora e intuitiva del *ánima* junguiana,⁶ que no es otra cosa que el alma, traducida del latín; desde esta perspectiva, las barequeras de este grupo de acuarelas, que no son retratos —como se dijo— y por lo tanto no representan mujeres reales, pasan a ser símbolos

⁶El término hace alusión al médico y psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), quien ocupó un lugar muy importante en las lecturas de Pedro Nel Gómez por su interés en la antropología, la psicología profunda, la mitología, la filosofía y la religión, temas ampliamente desarrollados por el suizo.

fantásticos de naturaleza emocional, tal como son las diosas, las hadas, las madonas, las brujas o, en otro contexto, las estrellas de la cultura pop y de los medios de comunicación.

Las piezas de estas mineras, por su composición, la postura de los cuerpos y el manejo de la perspectiva, recuerdan obras del arte universal como el óleo del italiano Tiziano Vecellio (c. 1488-1576) *Venus de Urbino*, de 1538, la *Ninfa dormida* del francés Teodoro Chassériau (1819-1856), realizado en la misma técnica en 1850, la *Maja desnuda* del pintor español Francisco de Goya (1746-1828), elaborada también al óleo entre 1790 y 1800, y el *Nacimiento de Venus* del francés Alexandre Cabanel (1823-1889), pintado en 1863 con el mismo material, para citar solo unas pocas referencias. Y en el ámbito local también evocan algunos de los desnudos de Débora Arango. Todas estas piezas se emparentan con el mencionado concepto femenino universal, eterno, ancestral e inconsciente.

Volviendo a las acuarelas específicas que se abordan en este escrito, el dibujo de las dos obras se complementa con las veladuras de la acuarela y se obtiene la ilusión del espacio real gracias al dominio técnico y de la perspectiva que tenía el autor. Los colores ocres, cafés y grises usados recuerdan el origen tectónico de todo lo vivo, incluyendo al ser humano. La paleta utilizada por el artista recurre a los tonos oscuros para el suelo, el agua y el fondo, lo que permite destacar las figuras por contraste al utilizar el crema y el amarillo muy rebajado y transparente en la piel de las mujeres y en las bateas. Las negras cabelleras de las damas hacen contrapunto cromático y enfatizan el valor antropológico de la cultura a la que pertenecen las barequeras.

En estas obras no hay un entorno reconocible, sino una abstracción general de las condiciones geográficas donde se lleva a cabo la tarea de extracción del oro. Pero el metal no se muestra, como una señal humanista de elevar la cualidad del ser por encima del limitado interés en lo material. El conocimiento detallado de la

anatomía recuerda la influencia clasicista de las piezas, que se ve transmutado por la distancia que el artista toma de la concepción ideal de la belleza para ubicarse en un universo realista que refleja las condiciones particulares de un entorno determinado. De tal manera, estas acuarelas emiten un mensaje en clave cultural vinculado directamente con un grupo social y con un oficio tradicional que se soporta en la riqueza natural de su territorio.

Para finalizar el aparte, es de especial interés observar que, en estas creaciones, como en otras del mismo autor, se supera el pintoresquismo convencional para acometer una expresión realista de corte espontáneo y con connotaciones modernas indudables al elegir una temática, una composición y un estilo expresionista distante de los preceptos clasicistas y academicistas.

Los ingenieros de las minas y La familia de los mineros

Pedro Nel Gómez, 1947, relieves en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm cada uno.

Ubicación actual: fachada principal del pórtico del bloque M3 de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, campus Robledo

El denominado bloque M3 del campus de Robledo de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín, diseñado por Pedro Nel Gómez, posee un pórtico como marco del inicio de un eje central ascendente que a su vez organiza la distribución de los dos edificios que conforman el plan urbanístico inicial del maestro Gómez, trazado para dar cabida a los espacios académicos del centro educativo y que fueron construidos entre 1941 y 1944. Todo el conjunto fue pensado como un sistema que integra arquitectura, paisaje y arte; en consecuencia, los edificios albergan varios frescos, trabajos de piso en granito y dos relieves, de autoría del mismo Gómez, que se ubican en la parte baja del frente del mencionado pórtico.



Figura 7.3 Pedro Nel Gómez, *Los ingenieros de las minas*, 1947, relieve en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El relieve ubicado en la pilastra izquierda del pórtico se intitula *Los ingenieros de las minas*. Como lo indica su nombre, está dedicado a aquellos profesionales que hacen posible el trabajo minero de manera intelectual planeando, diseñando, coordinando y dando las instrucciones a los mineros para la actividad física de extracción de los preciados minerales.

La pieza está compuesta por seis personajes masculinos sentados. El primero, de izquierda a derecha, de quien solo se observa la cabeza, la dirige hacia la izquierda con la mirada puesta en el horizonte alto, hacia las montañas tal vez, con un gesto nostálgico que remite al entorno lejano. El segundo de ellos, del cual se representa todo el cuerpo, dirigido hacia la derecha y cubierto por una bata larga, está concentrado en los documentos que reposan sobre sus rodillas y que el tercero, ubicado detrás, aprisiona con la mano abierta, aunque no los mira, sino que orienta la cabeza hacia la diestra para encontrarse con el cuarto personaje, quien, enfocado en sentido contrario, se acerca a su compañero reposando la cabeza sobre la mano derecha, cuyo codo está apoyado en la rodilla; la inclinación sutil de la cabeza de este hombre y el descanso en la mano remiten a la conocida escultura *El pensador* del distinguido artista francés Auguste Rodin (1840-1917); cubierto solo con un pantalón, deja el torso desnudo para exponer la fuerte musculatura que lo emparenta con el esfuerzo físico. El cuarto hombre también está cubierto por una bata larga, propia de los académicos, los científicos y

laboratoristas; al igual que su compañero anterior, tiene el cuerpo en dirección a la izquierda, pero la cabeza está girada hacia el frente de la obra con la mirada lejana y recostada en la mano derecha; en cambio, el brazo izquierdo se descuelga sobre la pierna de ese costado con la mano extendida hacia abajo. Al parecer, el último personaje es un autorretrato (Oberndorfer, 1991, pp. 21 y 787) que mira a la izquierda y porta los amplios y redondos lentes que usaba el artista, además, sostiene un microscopio cercano a la cara y expone la espalda vestida con otra bata de laboratorio sujeta con un cinturón delgado.

Aunque el conjunto no es completamente simétrico, los tres personajes de la derecha están orientados hacia la izquierda y viceversa, aunque el primero, del cual solo se observa la cabeza, rompe la simetría. La curva de la espalda del segundo y del sexto hombre cierra la composición de manera contenida para albergar a todo el grupo hacia el centro de la obra, y la sutil inclinación de las figuras, también con cierta simetría, subraya la búsqueda de equilibrio en la pieza. La atmósfera general y el espíritu del relieve son de carácter intelectual, reposado, meditativo y pausado. En el acabado técnico resalta la textura rugosa lograda por la talla con punteros. La obra está armada con cuatro bloques rectangulares de piedra, dos puestos encima de sus duplos, y la disposición apaisada de la creación le otorga un carácter narrativo.



Figura 7.4 Pedro Nel Gómez, *La familia de los mineros*, 1947, relieve en piedra arenisca de Boyacá, 200 × 160 cm. (Fotografía de Juan David Chávez Giraldo).

El otro relieve representa *La familia de los mineros*, y al igual que el anterior, está conformado por seis personajes principales esculpidos sobre cuatro bloques rectangulares dispuestos de manera horizontal, por parejas; se localiza en la parte baja de la pilastra derecha del monumental pórtico. La composición de la obra es bastante similar a la de su equivalente. En esta, el personaje central es una madre que amamanta a su hijo sosteniéndolo en brazos; su figura recuerda la extensa línea iconográfica occidental inaugurada con la *Isis Lactans* egipcia dando pecho a su hijo Harpócrates, continuada por la griega *Juno amamantando a Hércules* y retomada por las numerosas representaciones cristianas de la Virgen María alimentando al niño Jesús. La madre del relieve tiene la cabeza hacia la izquierda y de tal manera dispone la orientación de los dos mineros que están a su derecha; los de la izquierda en cambio se giran hacia el costado opuesto; de tal forma, se equilibra la composición a partir del centro con tres figuras orientadas hacia un lado y otras tres hacia el opuesto. Todos están sentados, como en la pieza de los ingenieros. En el extremo izquierdo aparece primero un cóndor que junta su cabeza con la de un primer minero ubicado en la esquina superior. El segundo minero, con los pies descalzos, muestra las piernas de frente, que soportan una batea —símbolo clave del lenguaje pedronelesco—. La figura que aparece a la derecha de la madre, de la cual solo se observa la cabeza, tiene cubierta la cabellera con una tela anudada a la usanza de los trabajadores del campo y de las minas; sus rasgos faciales y la fisonomía de su rostro es la más indígena del grupo. El quinto hombre, que muestra desnuda la totalidad de su fornida corporalidad, está esculpido de lado, sentado sobre un cajón rectangular, tiene un cinturón grueso, una botella recostada sobre la cadera y en el cuello se enreda una serpiente cuya testa se apoya en la mano izquierda. El personaje que cierra la composición desde la esquina superior derecha tiene una guacamaya sobre el hombro derecho; a diferencia del resto del grupo, tiene la cara de frente y un collar de connotaciones indígenas.

El cóndor, la guacamaya y la serpiente contextualizan la obra para ubicarla en las selvas y montañas de la

geografía tropical andina —símbolos del agreste paisaje minero y de la riqueza natural de sus animales—, lo cual le brinda una identidad local indiscutible al relieve, que se hace íntimo por la escena del lactante y por la textura más suave del acabado y, al mismo tiempo, monumentaliza el tema por la dimensión y la fuerza expresiva. El homenaje que la obra hace a los ancestros populares de la región minera los eterniza hacia el futuro, como un ancla que se aferra al pasado.

Tótem mítico de la selva

Pedro Nel Gómez, 1971-1974, esculturas en mármol de Carrara, dimensiones varias.

Ubicación actual: sector sur del campus El Volador de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín

La mitología y el arte han sido compañeros desde tiempos inmemoriales. La mitología es consustancial a la condición histórica y simbólica del ser humano, ella le da soporte a su existencia al otorgarle sentido trascendente y le permite habitar el mundo terrenal con una perspectiva amplia del tiempo y del espacio. La mitología está en el origen de las cosas, las humaniza, es una suerte de impresión o de hálito poético que le otorga al universo la vida, lo activa, lo explica y lo proyecta como parte de un plan cósmico de seres que pueblan los confines de la imaginación y permiten una comprensión profunda de las realidades. La mitología genera arquetipos ancestrales que se han grabado en las capas recónditas del cerebro de la especie; de tal manera, condicionan gran parte de los comportamientos y las conductas de los seres humanos aún hoy y en los lugares más civilizados del planeta, a pesar de la aparente irreligiosidad del hombre contemporáneo.

Las culturas de los pueblos nativos, indígenas y premodernos son especialmente ricas y complejas en sus estructuras mitológicas. Ese es el caso de los grupos humanos americanos, especialmente los prehispánicos y los que aún en la actualidad habitan la geografía virgen, o casi, de las selvas, los montes, las llanuras y las costas. Para Pedro Nel Gómez, nacido precisamente en las exuberantes selvas tropicales antioqueñas, la

mitología, tanto la universal como la regional, es tema central de numerosas de sus expresiones plásticas. El sentido nacionalista del arte pedronelesco, que no es exclusivo de su trabajo, sino que obedece a una corriente americanista del arte, de la cual hizo parte al lado de otros creadores nacionales y extranjeros, toma la mitología como una de sus temáticas de defensa de los valores particulares para un arte propio con proyección global.

El carácter metafórico de la mitología potencia su mensaje, le permite abrir horizontes mentales y conceptuales sin límites. Esta cualidad de los mitos se suma a las posibilidades estéticas del arte y en particular a las expresiones pictóricas, escultóricas y literarias para producir obras de gran contenido y establecer lenguajes creativos de enormes condiciones poéticas, hermenéuticas e interpretativas. En la historia universal del arte son infinitos los casos en los que la mitología hace presencia. Las creaciones rupestres prehistóricas, por ejemplo, han sido explicadas en numerosas ocasiones desde una concepción mítica en la que seres humanos, animales e híbridos danzan, disputan o se cruzan en rituales febriles producidos por trances chamánicos y alteraciones de la conciencia inducidas por el consumo de sustancias psicotrópicas que conducen a estados en los que las distintas realidades se superponen sin distingo; deidades tribales, hechiceros, magos, brujos, cazadores y un largo etcétera de creaturas inundan los muros de cavernas y recintos rocosos. En el arte neolítico también es posible hallar vestigios míticos de hombres con características o poderes de animales materializados en vasijas, estatuillas y otras piezas; estos seres evolucionaron con el tiempo en los pueblos más avanzados de los antiguos imperios ubicados en el Oriente próximo y en África, dando lugar a ricas expresiones plásticas de todos los tipos y dimensiones, desde pequeños amuletos hasta esculturas y esfinges gigantescas, dragones, toros alados, monstruos con cabeza de águila y cuerpo de león, felinos y chacales con cabeza humana, genios guardianes mitad bestia mitad humanos, hombres con cabeza de halcón, para citar los más recurrentes, que se encuentran en obras

hititas, acadias, persas, babilonias, sumerias y egipcias, entre otras.

En los antecesores y los orígenes de la cultura occidental, micénicos, minoicos, cretenses, griegos, etruscos y romanos, la aproximación al mundo se racionaliza superando el organicismo anímico de la Antigüedad, pero la mitología se conserva y sigue siendo objeto del arte; el minotauro, los centauros, los dioses y semidioses, los héroes, la loba capitolina y otros mitos se plasmaron bellamente en frescos, pinturas, decorados, cerámicas, orfebrerías, grabados y esculturas que perviven para el futuro a partir de la concreción plástica clásica con el ideal de la belleza armónica, equilibrada y proporcionada. En el Renacimiento, las pinturas y esculturas inspiradas en los mitos clásicos y destinadas a la decoración palaciega solían basarse en las *Metamorfosis* de Ovidio, que describen las transformaciones de los dioses en seres humanos o en animales para seducir o procrear con los mortales. Esta línea artística que continua en el Barroco se retoma en el Neoclasicismo y llega hasta hoy con miles de historias míticas interpretadas sin límites por artistas de todos los rincones del planeta, y de todas las tendencias estilísticas, en diversos movimientos y corrientes que no es del caso detallar aquí. Para cerrar esta introducción a manera de contextualización para la obra que ocupa esta éfrasis, basta decir que la imaginación y el espíritu artístico se han alimentado por miles de años con el poder evocador de los mitos, y que así fue en la inmensa obra de Pedro Nel Gómez.

Pues bien, uno de los trabajos del maestro que mejor ilustra su admiración, aprecio, respeto y valoración de la mitología americana es el denominado *Tótem mítico de la selva*, al cual se dedica este texto corto de carácter analítico. La mitología a la que se refiere el conjunto escultórico es la americana, que, aunque como muchos aspectos de la cultura comparte elementos y conceptos de carácter universal —tal vez por una disposición natural del hombre para concebir y crear cosas similares—, puede considerarse singular del territorio que se extiende desde Centroamérica hasta el sur del

continente, con algunas particularidades para Colombia y específicamente para la cultura antioqueña.

La aproximación de Pedro Nel a la mitología se da a partir de varias fuentes: el contacto directo con las leyendas regionales en su infancia y en el ámbito familiar con las narraciones de su tía Rosenda; la visita que realiza en 1941 a los campos arqueológicos de San Agustín, Huila, junto a su esposa y al filósofo envigadeño Fernando González (1895-1964), al poeta antioqueño León de Greiff (1895-1976) y al antropólogo colombo-ucraniano Juan Friede Alter (1901-1991); el estudio de la mitología griega con las lecturas de las *Tragedias* de Esquilo en *Los siete contra Tebas* (Correa, 1998, p. 195); el conocimiento y la apreciación de los mitos clásicos en el arte renacentista, y el estudio teórico del filósofo e historiador rumano Mircea Eliade (1907-1986), del mencionado psicólogo y psiquiatra Carl Gustav Jung y del antropólogo austrohúngaro y británico Bronisław Malinowski (1884-1942). De este enorme bagaje se nutre la visión mítica pedronelesca que le permite plantear un universo espiritual y sociológico de amplios significados con presencia dinámica y activa en la cotidianidad del pueblo americano.

El conjunto escultórico no está finalizado, y las cinco piezas de las que consta hacen parte de un proyecto de mayor envergadura al cual el artista se refería como un campo estatuario que se ubicaría en el extremo sur de un parque lineal que atravesaría el plan urbanístico de la Facultad de Agronomía, proyectado por Pedro Nel en 1947 para lo que actualmente es el campus El Volador de la Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín. En el extremo norte del mencionado eje debía ubicarse otro conjunto de obras escultóricas, pero de él solo se tiene esa intención. La idea del conjunto escultórico sur la combinó con una propuesta que les hizo a algunos industriales de la ciudad plasmada en un borrador de 1968 en el que habla de un obelisco americano:

Realmente, la construcción de un obelisco que sintetice un poco a América presenta bastantes

dificultades, ya que no se trata de repetir los famosos obeliscos egipcios que se ven en toda Europa, sino de hallar un conjunto que exprese en forma plástica nuestras fuerzas primitivas arcaicas, que como americanos llevamos en nuestro espíritu, asociadas a nuestra naturaleza de los Andes, de las selvas y del hombre realmente americano (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 8).

El monumental proyecto, que no se llevó a cabo y que Pedro Nel presentó en su casa en septiembre de 1968 con dos acuarelas generales,⁷ cuatro de los mitos —la patasola, la patetarro, la llorona y el gritón— y un óleo de la androginia, consiste en tres componentes: las cinco esculturas en mármol blanco de los mitos americanos mencionados, un obelisco con relieves de inspiración precolombina y una estructura arquitectónica pentagonal como contenedor de las esculturas y del tótem.

La estructura está proyectada con cinco planos quebrados que conforman un pentágono; cada plano es a su vez un pentágono irregular con un lado puesto a manera de base, dos que se dirigen hacia arriba de forma inclinada hacia el perímetro y otros dos que cierran la parte superior del plano, conformando entre sí un amplio ángulo obtuso. En las aristas diagonales que se lanzan hacia arriba y unen los planos aparecen cinco portales, también pentagonales, que abren la masa para dejar ver las esculturas en el interior; estos vanos sí son pentágonos regulares y uno de sus lados coincide con la horizontal del piso. El ángulo de quiebre de los cinco planos se hace a mitad de su altura, lo que produce un efecto de abombamiento del delimitante y remite a una imagen metafórica de manos protectoras que envuelven y resguardan un objeto preciado. En términos generales, la estructura conforma una figura de características esféricas.

El recinto está diseñado con un enchape de piedra esteatita —verde, según una acuarela, y negra, según otra ilustración— y la cubierta es transparente para

⁷ Reposan en la Casa Museo, ambas fechadas en 1968, una diurna de 43 × 57 cm y una nocturna de 45 × 70 cm.

dejar pasar la luz tropical como iluminación natural de los cinco mitos esculpidos, pero protegiéndolos de la lluvia y otros agentes atmosféricos.

En el centro de la estructura aparece el obelisco de tres cuerpos, cada uno dispuesto a manera de tronco piramidal invertido sobre el inferior. El primero hace de base de soporte física y visual, es lleno y también recubierto con lajas de esteatita; en uno de los bocetos tiene una altura similar a la de la estructura pentagonal contenedora, en otro, la supera casi en un 50 % de su altura. El segundo posee ocho perforaciones, que en un dibujo son cilíndricas horizontales, una sobre la otra, y en otro esquema tienen forma estrellada, y por los dibujos originales y las notas del maestro sería construido en concreto armado. Y el tercero, de menores dimensiones en altura y ancho, tiene tres rombos alargados grabados sobre el volumen. Según una de las dos acuarelas realizadas por el artista y una maqueta que no se conserva, la altura total del obelisco es cercana a los veinticinco metros y se posa sobre un pódium escalonado circular que dignifica el monumento y lo separa del plano base del suelo. Para Pedro Nel, el obelisco tripartito era una “vertical en bloques ascendentes que en cierta forma nos recuerda, por sus líneas, los inmensos picachos de los Andes” (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexo 4-117).

De acuerdo con los textos escritos por el artista, “las cinco esculturas irán al fondo de cada portal y serán móviles sobre sus ejes para variarlas de posición y poderlas mirar bajo diversos ángulos” (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 9). Los mitos elegidos por el artista para este conjunto fueron la patasola, el gritón, la llorona, la androginia y la patetarro. Antes de entrar en la descripción detallada de cada escultura, es conveniente hacer algunos comentarios generales sobre el material y la técnica.

Desde 1968 el artista concibió las figuras en mármol por ser un noble material pétreo que asociaba con los Andes y cuya memoria histórica se deriva de la tradición monumental occidental (Casa Museo Pedro Nel Gómez,

1994, p. 13). Los bloques fueron importados de Carrara, Italia, y su consecución significó una extenuante labor de gestión por el costo y los trámites aduaneros, que en buena medida afrontó el propio escultor. El artista tocó diversas puertas en instituciones gubernamentales, nacionales y regionales, industriales y bancarias,⁸ no solo para adquirir los mármoles y buscar la exención tributaria, sino también para la realización de todo el tótem; no obstante, las respuestas a sus peticiones no fueron exitosas y solo la Universidad Nacional de Colombia se encargó de traer el material para las esculturas desde Europa, que tuvo un valor de \$ 70 000 de la época, puestos en Barranquilla por la empresa Società Anónima Industrial e Marmi D'Italia S. p. A. (SAIMI).⁹

En 1971, al inicio de los trabajos, el maestro Gómez contempló la posibilidad de dejar las obras en los jardines de su casa si la Universidad no le pagaba por su trabajo una vez finalizada la serie (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 17). En una conversación con su amigo, el artista Carlos Correa, el 24 de septiembre de 1971, le decía:

Un buen día me comunicaron que la Universidad Nacional estaba dispuesta a costear los mármoles, libres de derechos aduaneros, por ser importación oficial. ¿No te parece asombroso, Carlos? Yo le propuse a la Facultad de Agronomía tallar las cinco esculturas sin recibir ni un centavo... Si concluida la obra la Universidad, en vista del trabajo realizado y de las dificultades vencidas, accede a pagar alguna suma, santo y bueno (Correa, 1998, p. 193).

Pero, finalmente por disposición del mismo artista, en vista de un pequeño reconocimiento económico, las obras se quedaron desde entonces en el sitio que hoy ocupan. En junio de 1974 el profesor Gómez culminó las esculturas y la Universidad importó otro bloque de

⁸ Banco Popular, Coltejer, Instituto Colombiano de Cultura, Dirección General de Aduanas, Ministerio de Hacienda Nacional, entre otras.

⁹ Las dimensiones fueron: 220 × 80 × 60, 220 × 80 × 60, 200 × 1300 × 60, 140 × 130 × 50 y 200 × 130 × 60 cm (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexos 8-29).

mármol en el que el maestro tenía previsto elaborar el pájaro macuá, que infortunadamente no se realizó. En 1975 se inauguró el conjunto escultórico con la presencia del rector de la Universidad, Luis Carlos Pérez.

El proceso de elaboración de los mitos los basó Pedro Nel empíricamente en la técnica fresquista. Es decir, realizó primero bocetos en acuarela, luego hizo los dibujos en escala natural sobre cartones, que luego trasladó a los bloques de mármol —labor realizada en 1971— y, finalmente, procedió con la talla. Unos años después, en un viaje a Europa, el maestro se dio cuenta de que usó intuitivamente los procedimientos ideados por artistas europeos desde el Renacimiento. Para el proceso también elaboró en 1969 una maqueta en madera y a escala, que no se conserva —como se dijo—, y figuras de treinta centímetros en mármol como modelos de cada pieza escultórica, que se conservaron y hacen parte de los archivos de la Casa Museo.

Sobre la técnica, vale decir que la talla del mármol es especialmente ardua, ya que exige un enorme trabajo físico, incluso con el uso de las herramientas modernas —cinceles, martillos, taladros y limas—, pues la dureza del material se debe a un proceso de recristalización de la caliza. La suave frialdad del mármol y su superficie pulida blanca y satinada es una cualidad que los artistas suelen perseguir para acercarse al concepto de la belleza ideal clásica; no obstante, Pedro Nel gustaba de una apariencia tosca en el final de sus obras escultóricas, por lo que les imprimió una textura rugosa que exalta la materialidad y la fuerza expresiva y, al mismo tiempo, hace que los personajes míticos adquieran un carácter agreste consistente con el altivo ambiente tropical de la vorágine.

También cabe anotar que las esculturas están sobre pedestales de adobe y concreto, enchapados con lajas de mármol, cuya altura promedio es de 95 centímetros. A continuación, se hace una descripción analítica de los cinco mitos esculpidos.

La patasola

Pedro Nel Gómez, 1971-1972, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm.



Figura 7.5 Pedro Nel Gómez, *La patasola*, 1971-1972, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm.
(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Esta es una figura femenina conocida en la mitología americana por tener una sola pierna, que vaga por las selvas como una bacante (adoradoras del dios Baco, participantes en las orgías y bacanales, de conductas disolutas) acompañada de animales —la serpiente, la garza, el búho y el sapo—, engaña a los niños, bebe su sangre como alimento y seduce a los mineros para copular con ellos, quienes aparecen después muertos entre la manigua. El maestro Pedro Nel la concebía como una ménade del trópico. Una acuarela preparatoria y un óleo previo fechado entre 1945 y 1948 se conservan en la Casa Museo, donde también hay una representación suya en el fresco del estudio. Fue la primera figura que el artista emprendió del conjunto en noviembre de 1971 y la finalizó en 1972, y representa a una diosa selvática desnuda, de cabellera hirsuta que cae sobre los hombros, con nariz ganchuda y ojos desorbitados, acompañada de una rígida garza en su base y una serpiente que se descuelga desde el brazo izquierdo que la sostiene por la cola a la altura de la melena. La joven mujer, de rasgos evidentemente indígenas, está de pie mirando a la derecha con un giro de la cabeza hacia el hombro de ese lado; tiene la pierna ligeramente flexionada y el brazo del mismo costado doblado en un ángulo de noventa grados con la mano que hace de soporte de la cabeza de la serpiente. El reptil muestra sus colmillos y se retuerce siguiendo la curvatura del seno y el frondoso cabello de la bruja; de esta manera, se trata de subrayar la composición dinámica de la pieza que alcanza cierto movimiento visual. La pierna faltante se sustituye por un tronco que sirve de soporte al bulto y otra representación vegetal de una rama se hace con un cilindro que une las cabezas de los animales y sirve de apoyo a la mano derecha.

El gritón

Pedro Nel Gómez, 1972, mármol de Carrara, 125 × 214 × 60 cm.

Esta especie de fauno americano es el dios de los vientos, los huracanes y las tormentas tropicales, cuyo alarido retumba por entre los cerros, los valles, las



Figura 7.6 Pedro Nel Gómez, *El gritón*, 1972, mármol de Carrara, 125 × 214 × 60 cm.

(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

laderas y las simas andinas, y aparece periódicamente convertido en huracán en el mar Caribe. Una versión de la leyenda dice que es el último minero perdido que espanta al ganado y a las mulas con sus pavorosos gemidos y que, según Gómez, “nuestras gentes dicen haberlo oído en los Farallones del Citará” (Carli, 1978, s. p.). Una acuarela titulada con el mismo nombre, fechada en 1968, de 51 × 62 cm, de la colección de la Casa Museo, es un trabajo preparatorio de esta escultura. El personaje está tallado a manera de alto relieve con un respaldo plano del bloque original de mármol en la parte posterior, como si estuviera a punto de desprenderse, como en un intento de liberación del material que lo contiene, enfatizado por la

inclinación corporal con las rodillas dobladas; el fondo del cual trata de separarse es irregular en su geometría y en su acabado, cuya rugosa textura contrasta con la superficie menos burda del cuerpo desnudo. El brazo derecho está apoyado en el muslo del mismo lado, y en la mano izquierda se observa un fragmento material que aparenta apalancar el movimiento del dios hacia el frente; puede percibirse una sensación de dinámica transmitida por el impulso de la actividad que está a punto de realizar el personaje. El cabello ondulado cae hasta los hombros, y las facciones del rostro, también de características indígenas, exponen un esfuerzo físico que se puntualiza en la boca semiabierta. Los rasgos expresivos emparentan esta escultura con obras como las de Ossip Zadkine o Käthe Kollwitz, y también se pueden hallar similitudes con los seis esclavos esculpidos por Miguel Ángel, cuyo carácter inacabado tanto atraía a Pedro Nel. Cabe anotar que el artista cinceló su firma en el respaldo de esta obra, donde aparece además el listado de las esculturas del tótem. La talla la hace entre mayo y septiembre de 1972.

La llorona

Pedro Nel Gómez, 1973, mármol de Carrara, 141 × 133 × 50 cm.

Para el artista, esta mujer es una Euménide (cada una de las tres divinidades infernales que atormentaban con remordimientos a los malos y criminales, también denominadas Furias) guardiana de la selva. Ella deambula por entre los árboles llorando arrepentida por la pérdida de sus hijos a quienes ahogó en los ríos. La llorona es un mito ampliamente difundido en América con diferentes versiones, que atiende el origen vegetal de la vida, el principio materno de la tierra; para Pedro Nel, “la Llorona es un mito universal del árbol, de la vegetación, de la selva, es una terrible figura plástica” (Carli, 1978, s. p.). La acuarela del mismo nombre, elaborada en 1945 con 61 × 39 cm y que hace parte de la colección de la Casa Museo, es un antecedente fundamental para esta pieza iniciada en mayo y terminada en septiembre de 1973. A diferencia



Figura 7.7 Pedro Nel Gómez, *La llorona*, 1973, mármol de Carrara, 141 × 133 × 50 cm.

(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

de las restantes esculturas del conjunto, esta posee un marco rectangular irregular tallado en el mismo bloque de mármol representando troncos de madera del monte; el formato final de la obra se achata y se horizontaliza para reforzar la idea del desplazamiento arbóreo. La posición en cuclillas de la mujer desnuda advierte una actitud vigilante de acecho; aferrada a una rama vegetal con la mano izquierda, con el cabello largo que se estira sobre los hombros, ondulado y amarrado con una cinta, está inclinada para esconderse presta al ataque o lo huida. La dinámica proyectada por la pieza, sin embargo, queda contenida, suspendida, controlada en una tensa composición por el marco vegetal de geometría rígida. La dama lleva consigo un gran búho, símbolo ineludible de la nocturnidad, aferrado con sus garras sobre la muñeca derecha, que se recoge hacia atrás brindando respaldo a la cabeza del ave sobre el brazo femenino. La sensualidad del personaje se resalta con los senos firmes y se destaca en la fortaleza rolliza del cuerpo campesino sometido a los embates agrestes de la naturaleza.

La patetarro

Pedro Nel Gómez, 1972-1973, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm.



Figura 7.8 Pedro Nel Gómez, *La patetarro*, 1973, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm. (Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Aunque también existe la versión masculina de esta historia, aquí el personaje de esta mítica leyenda es femenino y tiene una pierna gangrenada encabada en un fragmento de guadua o en un tarro en el que guarda

las supuraciones de su herida, que derrama en los sitios sobre los que produce calamidades y catástrofes. Es una deidad perversa y vengativa que siembra ruina y persigue a los profanadores de la naturaleza virgen o a los criminales para quitarles la vida. Según el maestro Gómez, es un mito originario de la zona aurífera del nordeste antioqueño, es una Furia de la selva que encarna la violencia atávica de los montes colombianos y que aún hoy atormenta al país:

En ese mármol que ya comienzo a tallar pondré un letrero de sentido mitológico: la Euménide de Colombia dice al muerto que se halla debajo de ella: “Y te excavarán los ojos los gallinazos y las hormigas, pero ya llega mi venganza” (Carli, 1978, s. p.).

La escultura, iniciada en septiembre de 1972 y concluida en abril del siguiente año, además de la mujer amputada tiene el cuerpo parcial de un hombre muerto bocarriba, desnudo y con la cabeza girada hacia el frente y presionada por el muñón del engendro femenino, que corresponde a la extremidad inferior derecha. Está con los ojos cerrados y el mentón apoyado en el pecho, sobre el que también se posa el brazo derecho doblado con la mano abierta; el otro brazo está extendido al lado del torso. Es pues el hombre asesinado por la aguerrida mujer en venganza de sus actos bárbaros. La Patetarro está de pie con el cuerpo levemente girado a su derecha, recostado sobre una rama vertical que le sirve de soporte a la figura; con la mano derecha empuña la pierna afectada contra el cilindro vegetal en la que se incrusta; el brazo contrario se eleva doblado por el codo hacia la cabeza. El cabello es largo y se extiende hasta los hombros tirado hacia atrás; los rasgos faciales y la voluminosa figura corporal delatan el tipo indígena. Esta talla es la obra con más movimiento y dinámica del conjunto, en ella se captura un instante de tiempo, el momento justo después del crimen, luego del triunfo de la diosa sobre el mal humano. La pieza recuerda las innumerables creaciones plásticas del arte occidental que registran la conquista gloriosa del bien y el sometimiento del mal.

La androginia

Pedro Nel Gómez, 1973-1974, mármol de Carrara, 80 × 220 × 60 cm.



Figura 7.9 Pedro Nel Gómez, *La androginia*, 1973-1974, mármol de Carrara, 131 × 196 × 61 cm.
(Fotografía de Alejandro Velásquez Vásquez).

Este es un personaje mítico creado por el maestro a partir del relato universal del origen del ser humano, y que cuenta el predominio de la mujer sobre el hombre en épocas remotas. Es un ser que integra la polaridad femenina y su complementario masculino arropados por un cóndor andino que se posa sobre los hombros de la mujer, quien a su vez se ubica en la espalda del hombre y lo abraza por debajo del pecho para darle sostén ante la debilidad de sus miembros inferiores que parecen desarticularse. Se destaca la proporción y la rudeza de los manos y las falanges de la mujer; se trata de alguien que ha trabajado físicamente de manera evidente. La altura de la fémica es mayor que la del hombre casi una cabeza, ya que está erguida y sobre un nivel de piso ligeramente más alto, para jerarquizarla y otorgarle un halo espiritual protector; el ser masculino, apoyado más abajo, disminuye además su porte por la flexión de las rodillas. Ambos poseen rasgos nativos aborígenes y su desnudez expone la condición universal del humano; están de pie mirando en la misma dirección hacia el frente, el mentón de la señora se posa sobre la cabeza del varón como en actitud maternal. El hombre, que para algunos es una referencia del autor a sí mismo (Arango Gómez, 2014, p. 187), es un barequero que porta la batea de su trabajo con el brazo derecho y apoyada en el suelo, elemento que ayuda a estabilizar el volumen del grupo escultórico.

El ave descansa sobre los hombros femeninos y el extenso plumaje de sus alas cubre a la dama hasta la cintura; la libertad que representa encarna la unión de los complementarios cósmicos. La escultura puede verse como una interpretación simbólica del ánima, que, como se dijo, según los conceptos junguianos, corresponde a la imagen arquetípica de lo femenino como principio eterno del inconsciente masculino; también puede relacionarse con las esculturas del doble yo o figuras dobles agustinianas y de Tierradentro. Una acuarela del mismo nombre, fechada entre 1945 y 1948, que reposa en la Casa Museo y tiene una dimensión de 12 × 22 cm es un antecedente clave para esta escultura, lo mismo que un óleo que inicialmente tenía por título *El hombre americano dominado por los mitos*

y que hizo parte de los documentos para el evento de lanzamiento del proyecto en 1968. La obra fue iniciada por su autor en octubre de 1973 y culminada en junio de 1974, finalizando así las cinco esculturas míticas.

Bloque para *El pájaro macuá*

Mármol de Carrara, 127 × 141 × 280 cm.

Aunque esta obra no fue esculpida ni formaba parte del *Tótem mítico de la selva*, conviene hacer un breve comentario sobre ella, ya que el bloque de mármol que se destinaría para su elaboración se conserva en el mismo sitio en el que se encuentran las cinco esculturas descritas. Junto con la Sosandra (Afrodita, la diosa mujer), el pájaro macuá complementaría el trabajo sobre los mitos que el profesor Pedro Nel venía realizando. No hay registro sobre el sitio exacto en el cual estarían estas dos piezas adicionales, aunque se sabe que el pájaro sería para la Facultad de Arquitectura. De la Sosandra no se tienen dibujos ni modelos preparatorios, mientras que para la primera obra se conservan los cartones en la Casa Museo. Los dibujos, realizados en 1977, se trasladaron al bloque de mármol en 1980 y fueron lavados el día de su muerte, el 6 de junio de 1986 (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, p. 28), aunque en 1993 todavía se podían ver rastros del dibujo (Casa Museo Pedro Nel Gómez, 1994, anexo 8-77). En la actualidad, una de las caras aún tiene la huella gráfica. A pesar de que la Universidad le había aprobado una licencia al maestro para elaborar la escultura, al parecer, la talla no se realizó por recomendación de la Casa Museo debido a la falta de claridad contractual.

Este es un mito propio de la región chocoana que Pedro Nel conoció en un viaje a Bahía Solano;¹⁰ para Gómez, el huevo como contenido del caos toma forma mítica en el pájaro macuá (Oberndorfer, 1991, p. 527). Según el cuento, el ave posee poderes para el amor y la fortuna. Los cartones y el dibujo que hay sobre el mármol muestran un ave gigante que arroja una pareja

¹⁰ Municipio del departamento del Chocó, ubicado en la costa del océano Pacífico, al noroccidente colombiano.

desnuda en el interior oval de sus alas y un niño a los pies, representando así el mito del amor, que en otras latitudes se asocia con Eros.

A manera de colofón

El *Tótem mítico de la selva* recoge la extensa tradición del tema mitológico en el arte y la larga historia técnica de la escultura clásica renacentista en una obra que potencia el sentido nacionalista con un espíritu de respeto nacional para proyectar la cultura de manera global y una clara identidad territorializada. El monumento hubiera sido un poderoso artefacto cargado de un mensaje humanista afincado en la cosmogonía de un pueblo aguerrido que se enfrentó a la indomable geografía de los andes selváticos. Hoy quedan las cinco estatuas, dispuestas de manera concéntrica, bajo una rudimentaria cubierta que espera ser consolidada como lo amerita el monumento. Para finalizar, vale anotar que para el historiador del arte y crítico italiano Enzo Carli¹¹ (1910-1999) estas esculturas “son consideradas singularmente cinco auténticas grandes obras maestras, tanto por la novedad de la invención (es decir, del tema concebido y claramente caracterizado) como por la audacia y la coherencia en su realización formal” (1978, s. p.).

¹¹ Autor del libro *Pedro Nel Gómez escultor*, impreso en Italia. Conoció a Pedro Nel Gómez en Italia y lo visitó en Medellín en 1955-1956.

Referencias

- Arango Gómez, D. L. (2014). *Pedro Nel Gómez. Ideas estéticas, realismo, nacionalismo, modernidad y mitología*. Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez y Secretaría de Cultura de Medellín.
- Carli, E. (1978). *Pedro Nel Gómez escultor*. Centrooffset.
- Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez (1994). *Informe, Tótem mítico de la selva* (documento inédito).
- Correa, C. (1998). *Conversaciones con Pedro Nel*. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Oberndorfer, L. (1991). *Pedro Nel Gómez pintor, escultor y amante*. Tomos I y II. Secretaría de Educación y Cultura de Antioquia.
- Vicerrectoría Universidad Nacional – Medellín (1997). *Maestro Pedro Nel Gómez. Pensamiento y obra en la Universidad Nacional*. Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.



Diego Agudelo, *Sin título*, de la serie *Paisajes de la palma de la mano*, 2022, papel 60 g doblado por contacto y aplanado, tinta de grabado, 100 × 28 × 1 cm. (Fuente: imagen suministrada por el autor)

La vida verdadera no depende del tiempo

*No existe el tiempo, sólo existe el instante. Y en él, en el instante,
está toda nuestra vida*