

Vol. 5, No. 10 / julio - diciembre de 2013 / ISSN: 2145-132X

# HiSTOReLo

REVISTA DE HISTORIA REGIONAL Y LOCAL

En los muros del Palacio:  
Pedro Nel Gómez  
en el imaginario social en Medellín,  
1930-1950

*In the Palace Walls:  
Pedro Nel Gómez  
in the Social Imaginary of Medellín, 1930-1950*

**Juan Carlos Gómez**  
Universidad de Antioquia, Colombia

Recepción: 07 de febrero de 2013  
Aceptación: 30 de julio de 2013

Páginas: 53-91

i

# En los muros del Palacio: Pedro Nel Gómez en el imaginario social en Medellín, 1930-1950

*In the Palace Walls:  
Pedro Nel Gómez  
in the Social Imaginary of Medellín, 1930-1950*

**Juan Carlos Gómez\***

## Resumen

---

Durante la década de 1920 apareció en Latinoamérica una serie de vanguardias culturales que cuestionaron la realidad nacional de sus países buscando cambios en la estructura social y política. Los políticos liberales colombianos, en su intento

---

\* Historiador por la Universidad de Antioquia. Fue Guía y Coordinador de Programación en la Casa Museo Pedro Nel Gómez; Guía arqueológico del Museo Universitario de la Universidad de Antioquia; Compilador de información para la ruta “Camina al fresco por Medellín” de la Casa Museo Pedro Nel Gómez y Vigías del Patrimonio; Asistente de Investigación para el programa “Todos Somos Historia” de Canal U en 2010; Auxiliar de investigación para las Exposiciones Virtuales de Red de Bibliotecas con la Facultad de Comunicaciones de la Universidad de Antioquia en 2010; y Auxiliar de la Colección Historia del Museo Universitario Universidad de Antioquia. Correo electrónico: jucarpo@gmail.com

por llegar al poder, reconocieron en ellas diferentes ideas que influyeron en su desarrollo político. Con las reformas de Alfonso López Pumarejo se buscó un acercamiento con los artistas para que estos desarrollaran una tipología de arte en la que se involucrara a la sociedad y así ésta tomara conciencia de su historia e idiosincrasia. Bajo estos lineamientos Pedro Nel Gómez fue contratado para decorar el Palacio Municipal de Medellín con diferentes murales al fresco que cumplieran este propósito. El artista presentó nueve frescos que despertaron polémica debido al llamado de conciencia social que realizó al retratar los principales problemas de su país, situación que no solo le ganó el apelativo de socialista sino que años más tarde lo llevó a la censura. Con este texto se pretende interpretar esos murales como fuente de conocimiento histórico y ver en ellos los problemas sociales de la Colombia de los años treinta expresados por el artista desde su pensamiento socialista e influencia marxista.

**Palabras Clave:** Muralismo, denuncia social, Palacio Municipal de Medellín, socialismo, política colombiana.

## Abstract

---

*The 1920s was a decade that witnessed in Latin American the appearance of a number of cultural vanguards that questioned the reality of their countries seeking changes in the social and political structure of their nations. The Colombian Liberal politicians, in their desire for to govern to Colombia, recognized in them a number of ideas that influenced his political development. The reforms of Alfonso Lopez Pumarejo sought a rapprochement with the artists looking a series of artistic proposals that involved the society for to aware of its history and identity. Under these guidelines Pedro Nel Gómez was contracted to decorate the town hall of Medellin with a series of murals for to meet this purpose. The artist presented nine frescoes arousing controversy for of the call of social consciousness that did painting the main problems of the country. This not only earned him the nickna-*

*me socialist but that years later led to censorship. This text tries to interpret these murals as a source of historical knowledge and see in them the social problems of the thirties Colombian expressed by the artist from his Marxist socialist thought and influence.*

**Keywords:** *Muralism, social criticism, City Hall Medellín, socialism, Colombian politics.*

## Introducción

---

¿Cómo interpretar la política? Esta pregunta es un punto de partida para comprender las transformaciones intelectuales experimentadas en Latinoamérica luego de que estallara la Primera Guerra Mundial (1914-1918). Desde entonces surgieron diversas formas de expresión en la literatura y el arte, que cuestionaron la situación social del continente y propusieron cambios en la estructura político-social de los países. Manifestaciones que estuvieron contrapuestas a las tradicionales vanguardias europeas. El fenómeno dio origen a revistas como *Amaura* en Perú, *Voces*, *Los Nuevos* y *Universidad* en Colombia, y llegó a niveles estéticos que propiciaron la aparición de expresiones como el Movimiento Moderno de Brasil y el Muralismo Mexicano.

Esos “movimientos” buscaron rescatar la memoria como recuerdo de los errores del pasado, tratando de establecer nuevos rumbos políticos sobre los cuales se cimentaran cambios con respecto a un futuro cambiante e incluyente. Después de la Revolución Mexicana varios artistas fueron llamados por José Vasconcelos, Secretario de Educación Pública de México, para que a través del arte desarrollaran planteamientos políticos y sociales que realizaran una crítica social de su historia buscando así proponer cambios en el gobierno y la sociedad. A esta corriente se le conoció como “arte revolucionario” ya que su contenido buscó plantear una visión sobre un futuro construido a partir de las experiencias del pasado.

El anterior panorama se extendió en los siguientes años y durante la década

de 1930 presentó un marcado interés sobre la educación. Gobiernos latinoamericanos vieron en este aspecto un elemento de construcción del Estado, en parte, por los diversos debates intelectuales que en distintos países del continente se llevaron a cabo, que no solo entrevieron la desigualdad educativa, sino que además pusieron en evidencia problemáticas sociales como indígenas, campesinos y obreros (Lleras 2005, 25).

Los políticos liberales colombianos, en su búsqueda por poner fin a una hegemonía conservadora de cuatro décadas, se apoyaron en estos movimientos para desarrollar su política social, la cual cobró fuerza durante la llamada Revolución en Marcha entre 1934 y 1938. Alfonso López Pumarejo, al igual que Lázaro Cárdenas en México, trató de realizar diversas reformas sociales con el objetivo de resolver problemas agrarios, políticos, religiosos y educativos. En este último aspecto el gobierno hizo un llamado a los artistas nacionales para que plantearan nuevas propuestas estéticas, que al igual que el caso mexicano, sirvieran para educar y crear conciencia histórica; pero que contrario al país azteca, no sirviera de instrumento para derrocar regímenes (Bedoya y Estrada 2003, 16). Así, lo reafirma Cristina Lleras (2005, 25):

La República Liberal, etiqueta con la que se identifica el periodo entre 1930 y 1946, fue un intento, tal vez el más importante a lo largo del siglo XX, de organización de un sistema estable de instituciones culturales que incluían en libro, los museos, las escuelas ambulantes, la radio, el cine, lo mismo que un proyecto de vinculación de un nuevo grupo de intelectuales a las tareas de promoción cultural. [...] Irrumpieron nuevos temas y estéticas, como la que se conforma alrededor del grupo literario Bachué (1930) y que luego se identificó con expresiones artísticas, sobre todo en la escultura, en las que se hace una nueva definición de lo nacional a través de los tipos rurales.

El mismo Pedro Nel Gómez señaló la necesidad de crear un movimiento artístico nacional, pero desde su perspectiva, para que sucediera era “necesario transformar los sistemas actuales de la educación artística” (Gómez 1931). Para él, la “sociedad necesita algo mejor de lo que hay actualmente. Pero, más que todo, necesita la conciencia de esa necesidad” (Gómez 1930). Necesidad que nunca fue comprendida, pues mientras en México hubo respaldo al proyecto artístico nacio-

nal, en Colombia, tal como lo señala Lleras, se convivió con la paradoja existente, entre el impulso pero a la vez el desinterés del gobierno nacional de un proyecto mural al público (2005, 92).

En 1922, cuando se desarrolló la semana del arte moderno en Sao Pablo y se dio la exposición del mural *La creación* de Diego Rivera en el anfiteatro de la Escuela Nacional Preparatoria de México, se percibió a nivel latinoamericano cierta desconfianza hacia las nuevas manifestaciones artísticas por parte de los pintores más conservadores del continente. Este fue el caso de los reconocidos artistas del Instituto de Bellas Artes de Bogotá: Miguel Días, Coroliano Leudo y Roberto Pizano, quienes cuestionaron aquellas expresiones culturales señalando que éstas eran producto de la aberración (Medina 1995, 87).

La división prevaleció en el tiempo llevando a que en la década siguiente surgieran en Colombia dos corrientes artísticas que tuvieron como protagonistas a Eladio Vélez y al arquitecto Pedro Nel Gómez. Ambos presentaron dos teorías respecto al arte. Mientras que Eladio Vélez defendió los valores académicos de las vanguardias pictóricas considerando que toda aquella fidelidad respecto a lo natural era verdaderamente arte; Pedro Nel Gómez, de acuerdo al llamado del gobierno nacional, pensó una tipología en la que presentó a la sociedad en su dinámica social, buscando que el arte trascendiera más allá de las academias y se realizara en espacios públicos para pintar en ellos los principales problemas de la Nación, y de ese modo las personas pudieran tomar conciencia de la realidad.

Lo anterior permite ver en la escuela de Pedro Nel Gómez, de la que surgieron pintores como Débora Arango y Carlos Correa, una transición entre un arte académico y un arte público que tomó temáticas de fuerte contenido social para hacer de ellas una crítica a la realidad nacional y despertar con ello una polémica que terminó en la censura tras el regreso del Partido Conservador al gobierno. En un artículo publicado por *El Heraldo de Antioquia* en 1931, el artista señaló que:

La postración en que se encuentra el arte pictórico en Colombia es lamentable [...] en nuestro país no hay siquiera cincuenta pintores y somos una nación de [sic] cincuenta millones de habitantes. Entre nosotros no se ha tratado siquiera de empezar el estudio de la flora, que es el primero para la decoración; luego hay que copiar escenas del ambiente nacional, es decir costumbristas como ha hecho Carrasquilla en la literatura. Y no solamente esto, fuera de escena es necesario

copiar el color, la luz, etc., de los lugares. Así se forma el artista propio, el que interpreta la idiosincrasia del pueblo (Gómez, 1931).<sup>1</sup>

En este sentido, la pintura mural al fresco adquirió un significado propio: se trató de un medio para denunciar en sitios públicos las realidades sociales del país y que según Pedro Nel Gómez estuvo “dirigido a la multitud, a las grandes colectividades, a las masas humanas y sus terribles problemas colectivos”.<sup>2</sup>

La decoración del Palacio Municipal por Gómez, en los años de la Revolución en Marcha, representó no solo la aparición de la pintura mural en Colombia. Fue también una oportunidad aprovechada por el artista en la que materializó sus ideas y apoyo a los planteamientos de corte socialista. Poco antes de iniciar este contrato Gómez criticó la ausencia de idiosincrasia en el arte señalando que la vida nacional, en su crudeza y en su alegría, sería el tema de la pintura mural al fresco en Colombia (Gómez, 1934).

Así, este artículo busca interpretar los murales ubicados en la sede del actual Museo de Antioquia como fuente de conocimiento histórico, y analizar en ellos los problemas sociales expresados por el artista desde su pensamiento socialista e influencia marxista. Debido a la información que se puede extraer de esta obra, los contenidos desarrollados serán agrupados en tres categorías: economía, sociedad y política; estas, representan la temática principal de cada uno de ellos. Algunas de las imágenes expuestas en el presente artículo son fotografías tomadas por el autor.

---

1. La información demográfica que se tiene del periodo, de acuerdo a cifras publicadas por el Departamento Administrativo Nacional de Estadística (DANE), estiman que para 1938 la población colombiana fue de 8.701.816 habitantes; por lo tanto la cifra estimada por Gómez estuvo lejos de la realidad ya que según la información aportada por el último censo poblacional realizado en el año 2005, se calculó 42.888.592 habitantes, cifra que no logra superar la presentada por el artista. Ver: República de Colombia, Departamento Administrativo Nacional, DANE. 1939. “Ley 24 por la cual se aprueba el censo general de la república realizado en el año de 1938”, [http://www.dane.gov.co/files/acerca/Normatividad/Ley024\\_1939.pdf](http://www.dane.gov.co/files/acerca/Normatividad/Ley024_1939.pdf)

2. Biblioteca Giuliana Scalaberni, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Carpeta Vigías del Patrimonio, “Investigación sobre los murales de PNG”, Documento sin clasificar.



## Contexto socio-cultural y político

---

Cuando Pedro Nel Gómez regresó a Colombia de Italia en 1930 se encontró con un país en el que diversos grupos sociales reivindicaban sus derechos e igualdad social. En Medellín, consecuencia de la crisis económica que se generó en 1929, hubo un acelerado desempleo que se dio junto con un crecimiento demográfico. Esta situación propició el retorno de los hombres a las actividades agrícolas mientras las mujeres ingresaron a las fábricas ya que eran consideradas mano de obra barata (Bedoya y Estrada 2003, 6). Igualmente, con la llegada de los liberales al poder se dio inicio a una serie de programas de carácter social, que tuvieron no solo la intención de resolver los problemas sociales más importantes, sino apoyarse en sectores sindicales y agrarios para consolidar su proyecto político; pero dado el aumento demográfico y la crisis económica no se lograron desarrollar en su totalidad (Ocampo 2007, 255).

El aspecto social es el más amplio de las temáticas desarrolladas en los frescos del Palacio Municipal ya que está presente en cada uno de ellos. Desplazados, niños hambrientos, madres solitarias, mineros o empresarios son personajes que Pedro Nel Gómez pintó utilizando modelos provenientes del barrio Lovaina de Medellín. Reconocido por ser el mayor centro de prostitución de la ciudad, al que recurrían hombres de todas las esferas sociales en busca de mujeres que vendían sexo, el artista fue objeto de controversia frente a la forma de realizar su arte. Dado el estigma moral que existía sobre el cuerpo, una “mujer decente” no se prestaba para el tipo de desnudos utilizados por Gómez, por lo que la preferencia por modelos prostitutas fue la mejor alternativa para dar solución a este problema. En este sentido, vale la pena señalar, que además de aquellas mujeres que vivían de su cuerpo, su esposa Giuliana Scalaberni apoyó su trabajo sirviendo de inspiración en múltiples desnudos y facetas.

El primer mural *La mesa vacía del niño hambriento* causó críticas (Ver figura 1). Allí se expresó un sentimiento de abandono estatal frente a las personas de bajos ingresos. Los comedores comunitarios cobraron fuerza en el país en la década de 1930 y fueron retratados en este contexto por el artista, por lo que algu-

nos equívocamente han señalado que a partir de éste mural se empezaron a crear los primeros comedores populares de las escuelas públicas del país. (República de Colombia n.d, 79). No obstante, sabemos que esos sitios aparecieron en Europa desde el siglo XVIII y durante la Gran Depresión,<sup>3</sup> entre 1929 y 1933, se construyeron en diferentes países europeos, desde donde se importó a Norteamérica y de allí se extendió a la parte sur del continente.

**Figura 1. Pedro Nel Gómez. La mesa vacía del niño hambriento. 1935**



*Fuente:*

[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_mesa\\_vac%C3%ADa\\_del\\_ni%C3%B1o\\_hambriento.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_mesa_vac%C3%ADa_del_ni%C3%B1o_hambriento.jpg)

Durante la Revolución en Marcha se buscó un replanteamiento de la vida social tratando de hacerla más equitativa. Desde ese mural Gómez pensó en la protección infantil, pero el solo acto de ver a un niño hambriento, con un plato vacío en medio de un comedor comunitario, hizo que su estilo artístico fuera catalogado de socialista por el concejal José María Bernal.<sup>4</sup> Las elites locales estaban acostum-

3. La Gran Depresión se convirtió en una de las crisis económicas más recordadas en la historia de la humanidad. La caída de la bolsa de Nueva York en 1929 generó una profunda recesión a nivel global que llevó al quiebre de bancos y afectó considerablemente la industria y el comercio exterior.

4. Biblioteca Giuliana Scalaberni, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Carpeta Vigías del Patrimonio, "Investigación sobre los murales de PNG", Documento sin clasificar.

bradas a un estilo pictórico en el cual se representaban los episodios más sobresalientes de la historia; no uno en el que se realizara una representación de la miseria humana. Así, con Gómez los próceres perdieron relevancia y fueron los hijos de los obreros los que aparecieron pintados en un espacio donde “el dolor se ha tornado en algo profundo, silencioso, que ahoga y seca las fuentes de la vida”.<sup>5</sup>

La tragedia como forma de recordar la miseria reaparece en *El minero muerto* (ver figura 2). Durante la época colonial y en el transcurso de los siguientes años de vida republicana, la minería fue una de las principales fuentes económicas

Figura 2. Pedro Nel Gómez. El minero muerto. 1936



del Departamento de Antioquia. El oficio, desarrollado en la mayor parte de su territorio, motivó a muchos hombres a trabajar como mineros; profesión, que dada sus características llevó a que no pocos perdieran la vida. Una realidad representada en un mural que fue definido como “el tema más trágico y recurrente de la producción

5. Archivo Histórico de Medellín, *Fondo Concejo de Medellín*, t. 1051, f. 72.

artística de Pedro Nel Gómez” por Diego Arango y Álvaro Morales (2006, 23).

La muerte fue recurrente en la obra del artista como una amenaza a la que se enfrenta la vida. En ese fresco, el drama de los mineros de El Zancudo en Titiribí fue representado por una viuda, quien en medio de una tenue luz de una vela es acompañada en su lamento y a su “alrededor, los amigos e ingenieros comentan con inquietud el acontecimiento, mientras un grupo de mineros malbarata sus horas de ocio entre el alcohol y los juegos, que son la forma diaria de su tragedia” (Arango y Morales 2006, 23).

Todo este contenido social expresado en los muros del Palacio Municipal generó desde su aparición rechazo y polémica por parte de los sectores más conservadores de la sociedad y llevó a una discusión que años más tarde terminó en censura. Los políticos, amparados en el Concordato con la Iglesia luego de promulgada la Constitución de 1886 y las lecturas de la Regeneración,<sup>6</sup> criticaron esa manifestación artística. Personajes como Laureano Gómez lo denominaron como *expresionista*, argumentando su infidelidad con la naturaleza y comparándola con las obras exhibidas en la exposición de *arte degenerado* que en 1937 expuso el partido Nazi en Alemania como una burla a las obras de Picasso, Van Gogh y Cezanne catalogadas de vulgares y comunistas.<sup>7</sup>

La censura definitiva a Pedro Nel Gómez giró en torno al mural *Las fuerzas migratorias* (figura 3), localizado en el despacho del Alcalde. En ese mural el tema es el de los desplazados a las ciudades, quienes por conflictos sociales o por inicia-

6. Como señala Cristina Lleras (2005, 71) “el remedio que encontraron los conservadores para curar la sociedad de la *decadencia de la moralidad*, fue el pensamiento conservador del siglo XIX. Para Laureano Gómez, la recuperación cultural estaba basada en un estudio de ideologías decimonónicas [...] así la obra de Miguel Antonio Caro, se editó en ese momento y marcó un resurgir de los estudios clásicos, lo que permitiría desarrollar el criterio para orientar el arte”.

7. En 1937, Laureano Gómez, político conservador y futuro presidente de Colombia, publica en Revista Colombiana una de las críticas más fuertes en contra de las nuevas manifestaciones plásticas en Colombia. El político señala que Pedro Nel Gómez “ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano [Diego Rivera]”. El texto titulado *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte* criticó las manifestaciones estéticas de carácter social que surgieron en Latinoamérica aludiendo a que “ahora, estamos en la grande época del expresionismo y los artistas dicen que no quieren dar esas vejezes, sino una emoción nueva, una impresión desconocida e inédita.

tiva propia debieron abandonar sus lugares de origen y buscar suerte en otros lares. Las diferentes violencias que han surgido en el país han motivado el desplazamiento de los campesinos, pero fenómenos sociales como la colonización de tierras también generó el interés de ciertos hombres por partir hacia otros lugares. Sea por alguna de estas dos características, la historia de colonos y desplazados apareció en escena pública en 1936, y de manera particular en el Palacio Municipal de Medellín. Se trató de un fresco en el que se hizo un intento por contar la historia del desplazamiento en Colombia a través del arte en un edificio gubernamental y cuyo contenido llevó a un escándalo social que además de la oposición del concejal José María Bernal recibió críticas de Laureano Gómez y Miguel Ángel Builes, éste último refiriéndose a los frescos de Pedro Nel Gómez como “pegotes sin jota de arte, pero con abundancia de inmundicia” (Zapata 1973, 298).

Sabemos que la “colonización antioqueña” motivó el desplazamiento de colonos hacia nuevos sitios, en donde se fundaron poblaciones y extendieron su cultura. La vulgarización del café agudizó la migración hasta lograr una especialización

Figura 3. Pedro Nel Gómez. Las fuerzas migratorias. 1936



laboral agroexportadora en los actuales departamentos de Caldas, Tolima y Norte del Valle del Cauca (Pécaut 2001, 85). Es por esta razón que la colonización del departamento de Caldas fue el tema central de ese fresco, en el que además Gómez hace un llamado sobre Urabá, como una nueva zona motriz de colonización, que al igual que Caldas, podría aportar nuevos proyectos al desarrollo económico e industrial del departamento de Antioquia.

Respecto a lo social, las diferentes violencias que ha vivido el país a lo largo de la historia generaron desplazados. Así, su padre, Jesús Gómez González, según lo relata el artista, durante la Guerra de los Mil Días tuvo que huir de Anorí Antioquia escondido en una caja de carbón para evitar ser asesinado a manos del ejército conservador (Gómez, 1978). Por ende *Las fuerzas migratorias* corresponde también a su historia familiar ya que en el contexto de esta guerra ocurrió el nacimiento del artista. En un documento sin clasificar reza lo siguiente:

La composición de este fresco, es sugestiva, por su fuerte contenido. El éxodo hacia los Andes está representado por los más jóvenes que escalan la montaña en un ritmo plástico ascendente, con líneas geométricas de fugas cenitales. A la izquierda, abajo, las familias prontas al éxito. El perro leal acompaña siempre a sus dueños como un miembro familiar. Más arriba, las fuerzas psicológicas y el empuje, en ocasiones injustificado, hacia las nuevas tierras.<sup>8</sup>

Como se verá al final del presente artículo, las razones que llevaron a la censura de este mural estuvieron marcadas por la situación nacional de la década de 1950, cuando dada la problemática bipartidista del país se buscó frenar de manera radical no solo expresiones de corte socialista sino elementos que motivaran una nueva movilización social en Colombia (Lleras 2005, 33).

---

Proclaman que el arte estaba agotado y que con ellos empieza una nueva y venturosa edad. Que no se sabía expresar el sentimiento contemporáneo y ellos han descubierto el maravilloso sistema, sacado de la cantera de una capacidad rústica que pretenden poseer, que no les requiere estudio, ni trabajo, ni preparación, ni fatiga [...]. El más conocido de los expresionistas americanos, cuya obra no se cae de las bocas de los ergotistas y sofistas contemporáneos, es Diego Rivera, pintor de México [...] El arte del bajo imperio llegó a terrible sequedad y aniquilamiento porque los artistas sucesivos se copiaban entre sí, alejándose cada vez más de la naturaleza. Eso pasa con los expresionistas.” (Medina, 2010).

8. Gil, Pío. 1934. “Una entrevista con el pintor Pedro Nel Gómez”, Biblioteca Giuliana Scalaberni, Centro de documentación Pedro Nel Gómez, Casa Museo Pedro Nel Gómez, s.d.

## Dinámica económico-social

---

Los murales del Palacio Municipal abordan de forma directa la economía y se relacionan con los modos de producción a los que alude la teoría marxista. En los planteamientos de Marx y Engels el concepto *modo de producción* se refiere al proceso social, político e intelectual que se desarrolla a lo largo de la vida (Marx 1982, 66). También, siguiendo a Engels (1964, 264):

La concepción materialista de la historia parte del principio de que la producción y, junto con ella, el intercambio de sus productos, constituyen la base de todo el orden social; que en toda sociedad que se presenta en la historia de la distribución de los productos y, con ella, la articulación social en clases o estamentos, se orienta por lo que se produce y por cómo se produce, así como por el modo como se intercambia lo producido. Según esto, las causas últimas de todas las modificaciones sociales y las subversiones políticas no deben buscarse en las cabezas de los hombres, en su creciente comprensión de la verdad y de la justicia eterna, sino en las transformaciones de los modos de producción y de intercambio; no hay que buscarlas en la *filosofía*, sino en la *economía* de la época que se trate.

Las representaciones sobre el desarrollo de la economía por parte del artista en los frescos reflejan su conocimiento sobre las teorías marxistas. Su biblioteca personal alberga una colección de las obras de Marx y Engels, que se fueron complementando con otras que el artista trajo de la Unión Soviética. En la teoría marxista las clases se constituyen como espacios en los que están distribuidos los actores y la relación de estos con las formas de producción. Esto implica una posición social, pero cada una de las posiciones que allí se definen determina relaciones adversas con las demás. Por lo tanto cada clase representa un conjunto diferente, contrapuesto al resto de las demás. En esta teoría las clases logran existir gracias a la relación que establecen con las demás a través de los medios de producción, lo que en otras palabras se traduce en la famosa frase de que “la lucha de clases permite su existencia” (Duek e Inda 2009, 39).

Hay conceptos que los marxistas utilizan para explicar relaciones socio-económicas y cambios en la historia de la humanidad como proceso de producción, fuerzas productivas, relaciones de producción, infraestructura, superestructura, estructura ideológica, estructura jurídico-política, modo de producción, formación

social, coyuntura política, revolución, clases sociales o lucha de clases (Marx, 1995). Para Marta Harnecker, estos conceptos forman un cuerpo “que posee una organización interna, es decir, que está estructurado de una manera sistemática”. En este sentido se observa cómo los murales del Palacio Municipal, además de evidenciar la realidad nacional desde la perspectiva del artista, reflejan una sociedad dividida, en la cual las clases asalariadas buscan una revolución con la que puedan transformar la coyuntura política y garantizar una equidad social.

En estos murales aparece la explotación laboral, la cual es combatida con una serie de protestas con las que se busca la reivindicación del trabajo, pero no para romper los lazos de producción sino adecuarlos a las nuevas circunstancias y encontrar así un cambio social equitativo. Los sindicatos de la década de 1930 fueron centro de tensión a nivel nacional. La presión que estos ejercieron sobre el gobierno y las empresas para que se reconocieran sus derechos como empleados desembocaron en la regulación del trabajo que promulgó el gobierno nacional a finales de la administración del presidente Olaya Herrera (Ocampo 2007, 175). Esta situación se observa en el *Tríptico del trabajo* (figura 4) en donde aparecen un grupo de obreros que protestan y tratan de romper una gran cadena que circunda la industrialización.

La industrialización no solo llevó el desarrollo económico de la antigua villa de Medellín. Trajo consigo una transformación de la estructura urbana y de esta forma surgieron diversos proyectos urbanísticos y arquitectónicos en los que Pedro Nel Gómez tuvo protagonismo.<sup>9</sup> El crecimiento de la industria privada, el desarrollo de nuevas propuestas urbanas y la inversión proyectos sociales hicieron que Medellín fuera uno de los principales centros de migración de campesinos, que llegaron con

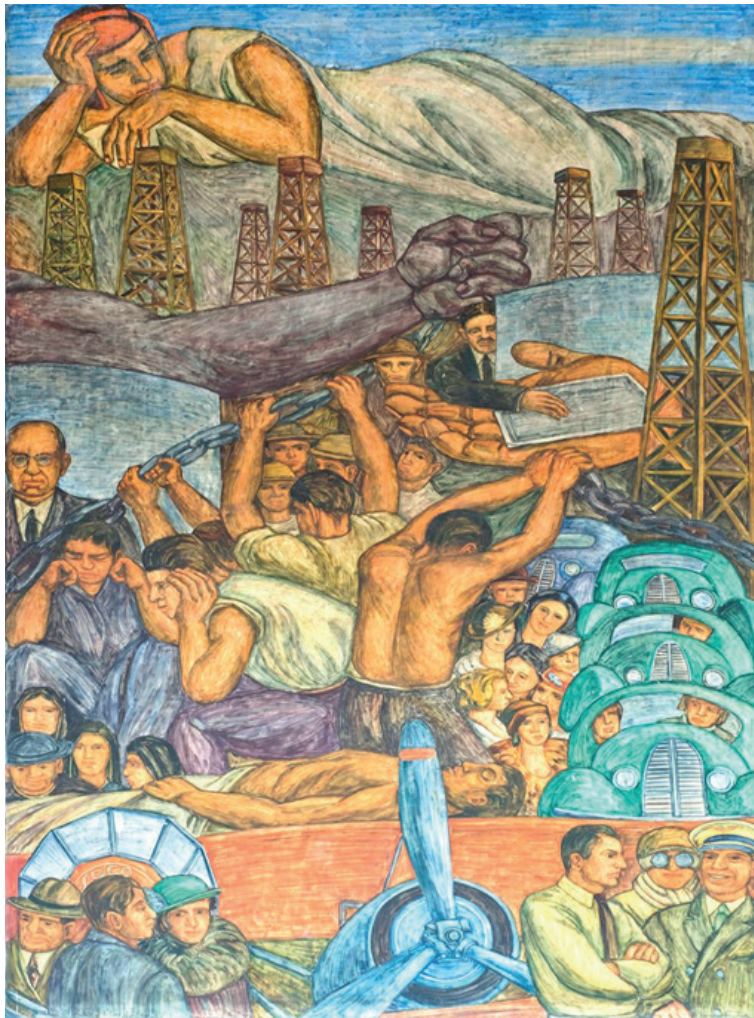
---

9. Estudios sobre Medellín hacen alusión a la participación de Pedro Nel Gómez en estos proyectos urbanos, pero su perfil tanto como urbanista como la de artista, en el ámbito histórico, son temáticas que requieren de más estudios. Al respecto ver: Diego León Arango y Carlos Arturo Fernández (2007); Mercedes Lucía Vélez (2003). A su vez, la exposición *Pedro Nel Gómez en el pensamiento urbano 1928-1938*, producto de la investigación de Luís Fernando González y presentada en el Cerro Nutibara de Medellín entre 2012 y 2013, presenta la participación del artista en el plano urbanístico de Medellín durante la República Liberal. Ver: Luís Fernando González (2012).



la esperanza de beneficiarse de las dinámicas del desarrollo urbano y económico señalado.

Figura 4. Pedro Nel Gómez. El Tríptico del trabajo. 1938



El crecimiento industrial permitió, a diferencia de otros países latinoamericanos, que Colombia tuviera una rápida recuperación de la crisis y una abundancia de industrias tabacaleras y alimenticias que presenciaron a su vez el crecimiento de otras como las metalúrgicas y mecánicas, estas últimas representadas por el artista como muestra de un proceso industrial emergente, que en el transcurso de los siguientes años cobraría fuerza e importancia (Arango 2006, 28). *El Tríptico del trabajo*, alusivo a la industrialización, no solo representa este proceso: realiza

una crítica a la explotación obrera y la exclusión de aquellos desempleados que no alcanzaron a ser contratados.

Los frescos presentaron, de manera explícita, la explotación obrera en las fábricas. Las reivindicaciones salariales por parte de los sindicatos de la década de 1930, que buscaron una reforma laboral en la que se reconociera un salario justo con el cual se dignificara su trabajo y un horario adecuado que regulara las extensas jornadas laborales a la que estaban sujetos los obreros. Esto se hizo manifiesto con el Decreto 895 de 1934 en el cual se estableció un horario de trabajo de ocho horas al día (Ocampo 2007, 175), acontecimiento que, como se verá más adelante, está presente en la obra mural de Pedro Nel Gómez.

La industrialización es representada como una forma de desarrollo alcanzado por una República, que agobiada por sus problemas internos supo reconstruirse y desarrollar nuevas técnicas para mejorar la condición de la vida humana. El trabajo de la mujer en el fresco, en una época en que ésta apenas comenzaba a ingresar al ámbito laboral, revivió la polémica en torno a la pérdida de su feminidad. Esta situación había llevado al surgimiento de instituciones como el Patronato de Obreras, que proponía que las mujeres cuando fueran a las fábricas no olvidaran ser mujeres, es decir, planchar, cocinar, tejer y todo lo relacionado con los oficios domésticos (Garcés 2004, 66).

El auge industrial, la recuperación en las ventas del café y las protestas por la explotación minera por parte de compañías extranjeras fueron hechos que estuvieron presentes en el contexto económico del período e influyó en los murales de temática económica del Palacio Municipal como en el mural *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas* (ver figura 5). Recordemos que en las primeras décadas del siglo XX llegaron al país compañías extranjeras, que con el permiso del gobierno nacional del general Rafael Reyes, explotaron los recursos naturales, buscando la apertura económica minera nacional. La minería, el carbón o incluso los bananos son ejemplo de ello. La situación produjo malestar entre los trabajadores y propietarios de pequeñas y medianas propiedades, inconformes con la aparición de esas compañías, que no solo se apropiaron de los recursos naturales sino que a su vez desplazaron a barequeros y campesinos de sus labores económicas (Leal 2009, 151).

La crisis minera en el Chocó, originada luego de la aparición de compañías de dragas, que llegaron a explotar sus recursos sin dejar ningún tipo de ganancias

para la Nación, llevó a que diferentes congresistas presentaran discusiones en el Congreso de la República. Es el caso de Jesús Gómez González, representante a la Cámara, padre de Pedro Nel Gómez y propietario de minas en Anorí Antioquia, quien presentó debates alrededor de los proyectos de ley “Sobre depósitos de petróleo e hidrocarburos en general y minas de carbón”, y “Sobre exploración y explotación de petróleos e hidrocarburos en general”. Su crítica respecto a las multinacionales dio origen al mural *Intranquilidad por el enajenamiento de*

Figura 5. Pedro Nel Gómez. *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*. 1936



*las minas*, donde el artista presentó su inconformidad por la explotación de los recursos naturales del país por parte de extranjeros. Lo cierto es que,

Desde 1916, cuando los precios del platino tuvieron un gran aumento debido a la caída en la producción rusa, esta compañía estadounidense [Chocó Pacífico] había extraído cerca de la mitad del platino exportado por Colombia. Pequeños mineros locales habían extraído el resto. [...] la Chocó Pacífico tenía títulos de propiedad de los últimos 10 kilómetros del lecho del río Condoto. Como trabajaba en terrenos propios, la compañía no pagaba regalías y sus empleados consideraban que el interventor no tenía por qué visitar sus oficinas. Por lo tanto, en la época en que los precios del platino estaban excepcionalmente altos y Colombia se convirtió en el principal productor mundial de este metal, el

estado colombiano no recibió regalías por el platino extraído de su subsuelo por una compañía extranjera” (Leal 2009, 151).

Era el cuestionamiento que los mineros realizaban al gobierno nacional y el temor a ver expropiadas y vendidas sus propiedades a compañías extranjeras. La minería había propiciado el desarrollo económico de Antioquia hasta la vulgarización del café. Fue su principal fuente económica y la explotación en las zonas del bajo Cauca, el Zancudo en Titiribí y el nordeste Antioquia (Molina 2003, 672). En esta última región fueron constantes los barequeros, reconocidos por asentarse en las orillas de los ríos a hacer el lavado del oro. Los relatos que desde niño escuchó sobre barequeros ahogados, de madres con sus hijos recién nacidos en la orilla del río lavando oro o de ancianos laborando en la mina motivaron los trabajos artísticos que recrearon el contexto de estos hombres y que en el Palacio Municipal aparecen en frescos como *El Barequeo* (figura 6). En ese mural el artista no presenta el crecimiento económico que dio la minería al departamento. Presenta una forma de minería artesanal, a veces ilícita, que se conoció popularmente como mazamorreo a la cual recurrieron pequeños mineros que trabajaban por su propia cuenta en busca de oro en las orillas de los ríos.<sup>10</sup>

El tema económico finaliza con la Danza del café (figura 7). La explotación del café permitió, desde finales del siglo XIX, la expansión del mercado interno debido a la constitución de su comercio y transporte, lo cual generó una red de consumidores en sitios urbanos y un impulso al desarrollo de las industrias transportistas como la ferrocarrilera, que originaron efectos sobre la ampliación y diversificación del mercado (Kalmanovitz 1988, 185-186).<sup>11</sup>

La expansión del café permitió en cierta medida la estabilidad política colombiana debido al interés que depositaron en el grano los diferentes grupos

10. Los mazamorreros fueron populares en Antioquia y se conocieron por intercambiar y comprar mercancías con el producto de su trabajo, otras veces iban a los bares y prostíbulos para dejar allí las ganancias de su labor. Sobre difusión en el departamento de Antioquia y las mujeres trilladoras léase a Renzo Ramírez.

11. Sobre difusión en el departamento de Antioquia y las mujeres trilladoras léase a Renzo Ramírez Bacca (2010 y 2011).

Figura 6. Pedro Nel Gómez. El barequeo. 1936



sociales y políticos del país; por esta razón, el cuerpo político colombiano permitió el desarrollo de políticas económicas que aumentaron el interés en la importación y exportación luego de 1910 (Bejarano 1988, 182).

Bajo la premisa anterior, se puede afirmar que, dada la crítica social de Pedro Nel Gómez respecto al arte, el café no solo fue un elemento que valía la pena retratar por su importancia económica sino por su incidencia en el plano político gracias a las formas de producción en él expresadas. Este vínculo fue desarrollado no solo aludiendo a la principal fuente económica de Antioquia, que fomentó la modernización del agro colombiano dando paso a nuevas formas de organización social y productiva, sino que además realiza una valoración del trabajo femenino. A lo largo de su trayectoria artística, Gómez fue reconocido por su constante énfasis representar el papel de la mujer en la sociedad, presentándola como lo hizo en el fresco *El matriarcado* (figura 8) como fuerza motriz y creadora de vida.

**Figura 7. Pedro Nel Gómez. Danza del café. 1936**



*Fuente:* Pintores latinoamericanos-Juan Carlos Boveri, "Pintores colombianos. Pedro Nel Gómez. La danza del café-mural", <http://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/08/pintores-colombianos-pedro-nel-gomez.htm>

**Figura 8. Pedro Nel Gómez. El matriarcado. 1935**



## En la sala del Concejo: *La República* de Pedro Nel

En 1934 Alfonso López Pumarejo fue elegido presidente de Colombia. El país cumplía 115 años del triunfo de los ejércitos comandados por Simón Bolívar y Francisco de Paula Santander en Boyacá. Colombia había experimentado diferentes transformaciones y constituciones, batalló a muerte en distintas guerras civiles y se gobernó por sistemas políticos como federalismo y centralismo. Todos estos acontecimientos dejaron en vilo a la sociedad por lo que los gobiernos de la República Liberal propusieron cambios hacía una mayor equidad social.

Miguel Ángel Urrego (2002, 84-85) señala que en los años previos al estallido de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945) se desarrolló en el continente un marcado pacto entre los planteamientos comunistas y liberales. Los gobiernos dieron inicio a una serie de cambios políticos enfocados al populismo y nacionalismo. En México, Lázaro Cárdenas logró el apoyo de estos movimientos, lo mismo que Alfonso López Pumarejo en Colombia, quien contó con grupos sindicales y agrarios sobre la base de una reforma social que garantizara la Revolución en Marcha (Ocampo 2007, 255), pero la alianza “fue muy frágil y no logró sobrevivir mucho tiempo”, advierte Lleras (2005, 48).

Figura 9. Pedro Nel Gómez. *La República*. 1937



Marco Palacio explica que esa fragilidad se entiende debido a que “las fuerzas populares” que intentaron apresurar un cambio político desde la consolidación

de los sindicatos en la década de 1920 hasta 1940 fueron un movimiento que no logró madurar al acontecer político. Esos sindicatos estuvieron conformados por diversas esferas sociales, representantes de las clases medias y bajas, entre los que se encontraron abogados y campesinos, obreros e intelectuales, todo un sincretismo social que pronto condujo a diferencias y a la división y “simultáneamente, el embate de la derecha contribuyó a reforzar la politización partidista del sindicalismo porque veían en él una fuerza proclive al clientelismo liberal” (Palacio 1997, 95).

En el gobierno de Miguel Abadía Méndez (1926-1930) hubo un marcado interés por defender al Estado de la presencia comunista, evidentes en los esfuerzos del ministro de guerra Ignacio Rengifo por eximir a Colombia de las luchas y movimientos sociales, en especial “contra las formas embrionarias de organización socialista” (Colmenares 1989, 258). El temor por lo comunista llevó al desarrollo de una política represiva que se manifestó en dos acontecimientos que recuerdan al gobierno de Abadía Méndez: la masacre de las bananeras en Ciénaga en 1928 y la represión estudiantil de 1929. Esos acontecimientos fueron decisivos en la historia de Colombia ya que no sólo llevaron a la división del Partido Conservador, sino que favorecieron la posterior llegada de los liberales al poder.

Los cambios políticos sufridos respondieron no sólo al inicio de los gobiernos liberales, correspondieron a su vez a una nueva generación de políticos en el poder. Enrique Olaya Herrera, y los presidentes que le sucedieron, influenciados por las ideas sociales que se extendieron después de la Primera Guerra Mundial, buscaron replantear los principales problemas sociales del país. Ello llevó a que políticos como Olaya fueran catalogados por el obispo Miguel Ángel Builes de estar comprometidos “con los protestantes norteamericanos y amistado con la masonería: tolerante con socialistas y comunistas y dispuesto a fabricar una hegemonía liberal destruyendo a cualquier costo las auténticas mayorías” (Zapata 1973, 149).

Respecto al arte, como ya se mencionó, el gobierno lopista hizo un llamado a los artistas para que a través de éste se crearan manifestaciones pictóricas con las cuales se pudiera educar, sensibilizar y crear conciencia histórica, también idiosincrasia y cultura nacional, pero que no sirviera como estrategia política para derrocar regímenes (Bedoya y Estrada 2003, 16). Este último lineamiento corresponde a *La*



*República* (figura 9). Luego del primer mural *La mesa vacía del niño hambriento* se generó un aire de malestar entre los más conservadores de los ediles, entre ellos, el empresario José María Bernal, quien no estuvo de acuerdo con su contenido y después de observar el mural *Las fuerzas migratorias* comenzó a intervenir con la intención de evitar la continuación del contrato —avalado con el Consejo Municipal según Acuerdo 09 de 1935—,<sup>12</sup> que tenía Pedro Nel Gómez en el Palacio Municipal.<sup>13</sup> El argumento principal era la escasez de dinero.

La República no fue una simple iniciativa personal de Gómez. Allí se observa por un lado su conocimiento de la historia, pero por el otro los lineamientos dados por el gobierno liberal. Surgió luego de una polémica en la que se murmuró que el contrato de Pedro Nel Gómez sería cancelado a raíz de los primeros murales que había realizado.<sup>14</sup>

*La República* se puede analizar con un énfasis hacia lo político. Las razones son diversas. Pintado para la Sala del Concejo Municipal es el único de los murales de la alcaldía de Medellín, y el resto de su producción muralista, en el que el artista hizo un enfrentamiento directo con los entes políticos de su época, que sin entender su significado, llevaron a la salvación del contrato de Pedro Nel Gómez.

En esa época llegaron diversas ideas sobre la historia. Nuevas formas de conocimiento histórico se alejaron de la tradicional historia de las gestas libertadoras o a los próceres de la Independencia. La concepción marxista y su teoría de la historia basada en el concepto “lucha de clases” cobraron fuerza. Con el concepto se buscó explicar el papel de cada individuo en la sociedad y el acontecer histórico en el cual estaban vinculadas las distintas fuerzas sociales.

La “masacre de las bananeras” en Ciénaga fue un acontecimiento que puso en entredicho la política nacional y que llevó al fortalecimiento de los grupos sindicales. Luego de este suceso defendieron con mayor fuerza la dignidad de su tra-

12. República de Colombia, Concejo de Medellín. 1935. “Acuerdo N° 9 de 1935”. *Crónica Municipal*, 24, 7093.

13. Biblioteca Giuliana Scalaberni, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Documento sin clasificar, Carpeta Vigías del Patrimonio, “Investigación sobre los murales de PNG”.

14. Biblioteca Giuliana Scalaberni, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Documento sin clasificar, Carpeta Vigías del Patrimonio, “Investigación sobre los murales de PNG”.

bajo. Además de ello, el gobierno nacional debió hacer frente al problema agrario ya que éste también fue un elemento que llevó a la movilización de campesinos en defensa de la tierra pidiendo una reforma; y a su vez a los movimientos mineros, que cuestionaron las políticas nacionales. Estas situaciones son retratadas por el artista en *La República* como referentes de una historia que sería recordada en el futuro. Así, en medio de esas protestas aparecen personas que portan pancartas con frases como “La conquista del subsuelo, la obra para este siglo”, “2500 capas de subsuelo minero ya no pertenecen a la república” y “Defendamos la república”. Hombres que como María Cano buscaron equidad social en un establecimiento republicano que no los involucró en su sistema.

Todas estas situaciones desembocan en un segmento que Gómez denomina El combate sin armas. Haciendo alusión a la violencia a la que entraría el país si los problemas existentes en la República no eran resueltos de manera eficaz. Lo reafirma del siguiente modo:

Entre muchos hechos, descritos en mis murales aparece uno, que sólo mi amigo Otto Morales Benítez, con el doctor Alfonso López Pumarejo, han interpretado: El combate sin armas del mural del Concejo Municipal, como un aviso doloroso y anticipado de la Violencia, que entristeció profundamente a nuestra patria (Citado en Bedoya 2003, 73).

En efecto, el combate que se observa sobre los próceres de la Independencia, Bolívar, Santander y Nariño representa la unión de los distintos coros sociales, que al agrupar sus fuerzas llevarían a una movilización en busca de un cambio político. Fue así, como los protagonistas de la gesta libertadora a pesar de su tamaño y aparente importancia en el fresco recibieron menos importancia que el conjunto de problemáticas sociales (Ver figura 9). En palabras del artista, la representación de los sectores sociales tiene un significado propio:

Hay que ir a la tierra, hay que saber ver nuestras cosas. Hay que entenderlas ópticamente. Y todo tiene un color o línea nuestra. Estos obreros, estos mineros, estos campesinos, esta gleba de donde ha de brotar la revolución que termine con los directorios políticos, con esa escuela de declaración que es el congreso, con esa academia anémica que nos está fosilizando. Hay que trabajar, hay que trabajar a todo trance (Citado en Arango, 2007, 8).

La historiografía reciente enfatiza en la participación que los sectores subalternos tuvieron en las guerras de liberación nacional sobre la base de que sin éstos los revolucionarios hispanos no hubieran alcanzado su Independencia.<sup>15</sup> Esa visión sobre las clases populares se contrapone a la historiografía tradicional que los políticos, literarios e historiadores decimonónicos impusieron sobre los llamados héroes de la emancipación neogranadina y en la cual personajes como Simón Bolívar, Francisco de Paula Santander, Antonio Nariño, entre muchos otros, fueron presentados como hombres destinados desde el momento de su nacimiento a la salvación de su patria (Moreno 1970, 47).

En *La República* aparece también López Pumarejo con un mapa de Colombia en sus manos que con ciertas partes negras señala los territorios que alguna vez los próceres liberaron de la presencia española pero que el país perdió a lo largo de su historia. Al lado izquierdo, Enrique Olaya Herrera y a su derecha los expresidentes conservadores Pedro Nel Ospina, Marco Fidel Suárez y Carlos E. Restrepo.<sup>16</sup>

Abajo de ellos, está la representación de John Bull y el Tío Sam, personajes emblemáticos de la historia del Reino Unido y los Estados Unidos. Desde la década de 1910 las políticas nacionales se caracterizaron por intentar el restablecimiento de las relaciones entre Colombia y Estados Unidos, las cuales habían quedado debilitadas luego de la quinta y definitiva separación del departamento de Panamá en 1903. El objetivo de estos acercamientos fue la creación de vínculos económicos que terminaron en la concesión a multinacionales extranjeras para que explotaran los recursos del país y en la indemnización por la pérdida de Panamá a comienzos del gobierno del general y empresario Pedro Nel Ospina (Bermúdez 2010, 199).

En la parte inferior aparecen representado un grupo de periodistas entre los que se encuentra Fidel Cano y el político Eduardo Santos Montejó, sucesor de López Pumarejo en el poder y a su vez es descendiente de la prócer María Anto-

15. Al respecto, ver Cháves Maldonado (2010).

16. De éste último personaje se ha señalado que se trata del profesor y político Luís López de Mesa (Morales 2009). Sin embargo debido a la división sectorial del fresco, a la época en que fue pintado y al análisis fotográfico, la conclusión a la que se llega es que se trata del ex presidente conservador Carlos E. Restrepo.

nia Santos y tío abuelo de Juan Manuel Santos. Tras la figura de Santos Montejó aparecen discutiendo los ediles de Medellín, porque para ellos fue pintada La República, recordándoles que toda aquella decisión que tomaran en aquel sitio repercutiría en la sociedad que tenían retratada frente a ellos. Luego de los ediles, el artista concluye el mural con un grupo de intelectuales como Ricardo Rendón, el poeta Guillermo Valencia, León de Greiff, y hasta el mismo Pedro Nel Gómez.

Respecto a la mujer, las representaciones que Gómez hizo de ella corresponden a la influencia que tuvo sobre él el movimiento Bachué que cogió fuerza en la década de 1930. En *La República*, la maternidad fue representada con una indígena cargando a su hijo porque fueron precisamente los indígenas los que dieron origen al mito de la diosa Bachué. La corriente bachueísta fue un movimiento crítico que abogó por el retorno de las raíces indígenas y que hizo un homenaje a la fertilidad de femenina (Lleras 2005, 40), de ahí que en *El matriarcado* Gómez aludiera a esta fertilidad y la capacidad femenina para criar a sus hijos a un en medio de la miseria.

Finalmente, existe en el fresco la ausencia de un elemento que no pasó desapercibido: la religión. Ello coincide con los planteamientos marxistas respecto al culto. El mismo Marx hizo pocas referencias a la religión porque para él, dentro de las formas de producción no era una categoría que estableciera un vínculo económico entre trabajador y asalariado: “Para Marx lo que restaba de la religión y, en particular, del Cristianismo, eran las prácticas socialmente muertas y metáforas y comparaciones ligadas a la tradición de la cultura literaria de Occidente” (Fonseca y Da Silva 2010, 16); ya que como el mismo Marx señala en *Introducción general a la crítica de la economía* “no es la conciencia de los hombres lo que determina el ser, sino, por el contrario, es su existencia social lo que determina su conciencia” (Marx 1989, 66-67).

## Consideraciones finales

---

Este artículo constituye un acercamiento, desde el punto de vista histórico, a la visión crítica que Pedro Nel Gómez tuvo sobre la política y bajo la cual desarrolló la denuncia social en su obra mural. Estos frescos están inscritos en un contexto en el que diferentes artistas latinoamericanos como Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco realizaron múltiples murales en el continente en los que expresaron su pensamiento y crítica social.

Si bien la obra mural Gómez no tuvo las mismas connotaciones que la obra de Rivera y Siqueiros, ésta fue el primer intento en Colombia de cuestionar la realidad nacional a través del arte en los mismos lugares en que se desarrollaba la política. De esta manera la escuela de Pedro Nel Gómez puso en escena pintores como Débora Arango y Carlos Correa, quienes siguiendo los lineamientos de su maestro realizaron una crítica aguda y mordaz a la sociedad colombiana de la segunda mitad del siglo XX.

La crítica coincidió en un momento en que la sociedad se encontraba dividida debido a la violencia que estaba viviendo el país. Por esta razón, además de los contenidos de corte socialista, estas manifestaciones se convirtieron en centro de atención por parte de las autoridades que decidieron utilizar una nueva estrategia para hacerles frente: la censura. Así, mientras Débora Arango era amenaza de excomunión por monseñor Joaquín García Benítez debido a su temática social, el presidente Laureano Gómez censuró con cortinas los frescos de Ignacio Gómez Jaramillo en el Capitolio Nacional, y el alcalde de Medellín, José María Bernal hizo lo mismo con aquellos que Pedro Nel Gómez pintó al interior del Palacio Municipal.

El mural *Las fuerzas migratorias*, en el que Gómez hace alusión a los desplazados de Colombia, generó temor en la política local de Medellín ya que la Alcaldía, al ser el lugar en el cual se pagaban los impuestos y servicios públicos, podía ser escenario de problemas si las personas que allí acudían entendían el mensaje social que expresaba el artista. Además, el temor mundial frente al comunismo luego de la Segunda Guerra Mundial llevó a una persecución de toda manifestación comunista en las distintas esferas de la sociedad. Tanto la Iglesia Católica como el gobierno

de Estados Unidos fueron fuertes críticos del socialismo como medio de llegar al comunismo por lo que se trató a toda costa frenar aquellas ideas que provenían de la Unión Soviética, país que Gómez visitó y por lo cual trajo diversos tratados que hoy se conservan en su archivo personal como *Socialismo y comunismo, de informes y discursos* de Jruschov Nikita, *Comunismo* de Fetscher Iring o el *Manifiesto del partido comunista* de Marx y Engels. El gobierno de Laureano Gómez buscó una regeneración de la moral y la defensa de la religión católica y luego de los conflictos europeos y asiáticos que se desataron para hacer frente a la expansión soviética, Colombia fue partícipe de la “defensa de la civilización” que desde el Congreso de la República emprendió Gilberto Álzate Avendaño en contra de todos aquellos matices de corte socialista.

En la década de 1950 se revivió la discordia que llevó a la enemistad de Eladio Vélez y Pedro Nel Gómez, en la cual se enfrentaron dos postulados artísticos que defendieron la similitud con la naturaleza, y la representación de la realidad y desigualdad social respectivamente. José María Bernal, simpatizante de la propuesta eladista consideró impuros los cuerpos desnudos presentes en los frescos de Gómez dada su infidelidad con lo natural. Bajo este panorama fue poco lo que Pedro Nel Gómez pudo hacer a su favor y comprendió que bajo este argumento de carácter artístico Bernal tenía una excusa para vetar sus murales sin necesidad de explicar que la verdadera razón que había tras ello era el contenido social allí abarcado.

Como se señaló anteriormente, la intención del gobierno nacional de los años treinta, al permitir el desarrollo de propuestas artísticas en sitios públicos, tuvo el interés de involucrar a los individuos para que estos tomaran conciencia de su pasado e idiosincrasia pero dada las circunstancias nacionales y la constante presión extranjera frente a la persecución de manifestaciones comunistas José María Bernal encontró no solo en los planteamientos de Eladio Vélez sino también en este desprecio hacia lo socialista los mejores argumentos para evitar el surgimiento de nuevas conciencias sociales en un momento de difícil coyuntura social.<sup>17</sup>

Los frescos de Pedro Nel Gómez pintados en los muros del Palacio Municipal de Medellín, además de describir el panorama social de la Colombia de los años treinta se convierten un intento a través del arte por mostrar la participación de los individuos en la sociedad y cómo los grupos sociales, a pesar de sus diferencias y

desigualdades han aportado al desarrollo económico y político colombiano. En este sentido, el arte representa no solo una forma de expresión estética sino que además se convierte en instrumento de conocimiento histórico que describe los principales problemas sociales de la nación en una época en que las ideas de carácter socialista eran sinónimo de degradación social. Más allá de una manifestación estética, la denuncia social, expresada en un edificio de carácter oficial, buscó que las personas tomaran conciencia de su realidad y con esta conciencia, buscar un cambio que garantizara su inclusión en las decisiones del Estado.

---

17. Efectivamente, la respuesta que dio el alcalde Rafael Betancur Vélez ocho años después al destapar los frescos censurados correspondió a la aparición de un nuevo cambio en la política colombiana llamado Frente Nacional, el cual al terminar representó para Gómez la condecoración de la Cruz de Boyacá por parte de Alfonso López Michelsen por la misma razón por la que fue censurado.

## Referencias

---

Alzate Avendaño, Gilberto 1984. *Obras selectas. Pensamiento político*. Bogotá: Banco de la República.

Arango Gómez, Diego León y Álvaro Morales Ríos. 2006. *Pedro Nel Gómez y su época*. Medellín: Museo de Antioquia.

Arango Gómez, Diego León. 2007. "Textos y notas sobre arte escritos por Pedro Nel Gómez". *Artes, la revista*. 13.7: 57-78.

Arango, Diego León y Carlos Arturo Fernández. 2007. *Pedro Nel Gomez, escultor*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Archivo Histórico de Medellín, *Fondo Concejo de Medellín*, t. 1051.

Bedoya Flores, Fabiola. 2003. *Cartones y acuarelas de la obra mural del maestro Pedro Nel Gómez*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.

Bedoya, Fabiola y David Fernando Estrada. 2003. *Pedro Nel Gómez muralista*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.

Bejarano, Jesús Antonio. 1988. "Despegue cafetero", 1900-1928. En *Historia económica de Colombia*, comp., José Antonio Ocampo, 173-207. Bogotá: Editores Siglo XXI.

Bermúdez Torres, César Augusto. 2010. "La doctrina *respice polum* ("Mirar hacia el norte") en la práctica de las relaciones internacionales de Colombia durante el siglo XX". *Memorias, revista digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*. 7.12: 189-122.



Biblioteca Giuliana Scalaberni, Casa Museo Pedro Nel Gómez, Medellín, Carpeta Vigías del Patrimonio, “Investigación sobre los murales de PNG”, Documento sin clasificar.

Cháves Maldonado, María Eugenia. 2010. Memorias del Seminario Internacional las otras voces de la independencia. Sectores populares, afrodescendientes e indígenas en la independencia de Colombia, mayo 19-21, Medellín, Colombia.

Colmenares, Germán. 1989. “Ospina y Abadía: la política en el decenio de los veinte”. *Nueva Historia de Colombia. Tomo 1*, dir. Álvaro Tirado Mejía, 243-268. Bogotá: Planeta.

Duek, María Celia y Graciela Inda. 2009. “¿Desembarazarse de Marx? Avatares del concepto de las clases sociales”. *Conflicto Social*. 2, 1: 26-55.

Engels, Frederick. 1964. *Anti-Dühring*. México: Grijalbo.

Fonseca André Dione y Diogo Da Silva Roiz. 2010. “Religión e imperialismo: representaciones del marxismo en la revista *Lições Bíblicas* de la Iglesia Asamblea de Dios de Brasil (1980-1990)”. *Revista Cultura y religión*. 4, 1: 55-70.

Garcés Montoya, Ángela Piedad. 2004. *Devenir hombre...mujer: paso de la Villa de la Candelaria a la ciudad de Medellín, 1900-1940*. Medellín: Editorial Universidad de Medellín.

Gil, Pío. 1934. “Una entrevista con el pintor Pedro Nel Gómez”, Biblioteca Giuliana Scalaberni, Centro de documentación Pedro Nel Gómez, Casa Museo Pedro Nel Gómez, s.d.

Gómez, Pedro Nel. 1930. “Hablando con Pedro Nel Gómez”. *El Colombiano*, [Medellín], Septiembre 8.

Gómez, Pedro Nel. 1931. “Una hora”. *El Herald de Antioquia*, [Medellín], Septiembre 14.

Gómez, Pedro Nel. 1978. “Autobiografía”. En *Pedro Nel Gómez*, escultor. Enzo Carli. Siena: Centrooffset.

González, Luís Fernando. 2012. Exposición proyectos urbanos. Pedro Nel Gómez y la planeación de Medellín en los años 1940. Informe presentado por a la Casa Museo Pedro Nel Gómez, Octubre 28, Medellín, Colombia.

Harnecker, Marta. 1985. *Los conceptos elementales del materialismo histórico*. Madrid: Siglo XXI.

Kalmanovitz, Salomón, 1988. *Economía y nación*. Bogotá: Editores Siglo XXI.

Leal León, Claudia. 2009. “La compañía Minera Chocó Pacífico y el auge del platino en Colombia, 1897–1930”. *Historia Crítica*. Ed. Especial. Noviembre: 150-164.

Lleras, Cristina. 2005. *Arte, política y crítica*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Marx, Carl. 1982. Prólogo a la “Contribución a la crítica de la economía política”. *Cuadernos de pasado y presente*. 1: 65-69.

Marx, Carl. 1989. *Introducción general a la crítica de la economía*. México: Siglo XXI Editores.

Medina, Álvaro. 1995. *El arte colombiano de los años XX y XXX*. Bogotá: Tercer Mundo Editores.

Medina, Álvaro. 2010. *Procesos del Arte en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/todaslasartes/procesos/cap29.htm>

Molina Londoño, Luis Fernando. 2003. “La empresa minera del zancudo, 1848-1920”. En *Empresas y empresarios en la historia de Colombia. Siglos XIX-XX*, comp., Carlos Dávila, 633-676. Bogotá: Norma.

Morales, Álvaro. 2009. “Acerca de la república”. *El Mundo*, [Medellín], noviembre 27.

Moreno Belalcázar, Manuel. 1970. “El Bautizo de Bolívar”. *Repertorio Histórico*. 25, 208: 47.

Ocampo Gaviria, José Antonio. 2007. “La crisis mundial y el cambio estructural, 1929-1945”. En *Historia económica de Colombia*, comp., José Antonio Ocampo, 233-265. Bogotá: Planeta.

Ocampo, José Antonio y Santiago Montenegro 2007. *Crisis mundial, protección e industrialización*. Bogotá: Norma.

Palacio, Marco. 1997. Parábola del liberalismo colombiano. *Credencial Historia*. <http://www.banrepcultural.org/blaavirtual/revistas/credencial/julio1997/9101.htm>

Pécaut, Daniel. 1999. “Configuraciones del espacio, el tiempo y la subjetividad en un espacio de terror: el caso colombiano”. *Revista colombiana de antropología*. 35: 8-35.

Pintores latinoamericanos-Juan Carlos Boveri, “Pintores colombianos. Pedro Nel Gómez. La danza del café-mural”, <http://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/08/pintores-colombianos-pedro-nel-gomez.htm>

Poveda Ramos, Rafael. 1996. *La industria en Medellín. 1890-1945*. En *Historia de Medellín. Tomo 2*, ed., Jorge Orlando Melo, 307-325. Bogotá: Suramericana de Seguros.

Ramírez Bacca, Renzo. 2010. "Trabajo y agro en Colombia. Historia de la consolidación socio-laboral y productiva del café". En *Todos somos historia. Tomo 2: Vida del diario acontecer*, dir., Eduardo Domínguez Gómez, 303-320. Medellín: Canal Universitario de Antioquia-Universidad de Antioquia.

Ramírez Bacca, Renzo. 2011. "Clase obrera urbana en la industria del café. Escogedoras, trilladoras y régimen laboral en Antioquia, 1910-1942". *Desarrollo y Sociedad*. 66: 43-69.

República de Colombia, Concejo de Medellín, n.d., *El Palacio Municipal 1937-1987*. Medellín: Servigráficas Ltda.

República de Colombia, Concejo de Medellín. 1935. "Acuerdo N° 9 de 1935". *Crónica Municipal*, 24, 7093.

República de Colombia, Departamento Administrativo Nacional, DANE. 1939, "Ley 24 por la cual se aprueba el censo general de la república realizado en el año de 1938", [http://www.dane.gov.co/files/acerca/Normatividad/Ley024\\_1939.pdf](http://www.dane.gov.co/files/acerca/Normatividad/Ley024_1939.pdf)

Urrego, Miguel Ángel 2002. *Intelectuales, Estado y nación*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.

Vélez, Mercedes Lucia. 2003. *Arquitectura contemporánea de Medellín. Volumen 5*. Medellín: Editorial Instituto Tecnológico Metropolitano.

Zapata Restrepo, Miguel. 1973. *La mitra azul: Miguel Ángel Builes, el hombre, el obispo, el caudillo*. Medellín: Editora Beta.

## Fotografías

---

Pedro Nel Gómez. *El matriarcado*. 1935. Despacho del alcalde, Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1935. *La mesa vacía del niño hambriento*. [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_mesa\\_vac%C3%ADa\\_del\\_ni%C3%B1o\\_hambriento.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_mesa_vac%C3%ADa_del_ni%C3%B1o_hambriento.jpg)

Pedro Nel Gómez. 1936. *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*. Despacho del alcalde, Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1936. *El minero muerto*. Despacho del alcalde, antiguo Palacio Municipal de Medellín, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1936. *Las fuerzas migratorias*. Despacho del alcalde, antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1936. *Intranquilidad por el enajenamiento de las minas*. Despacho del alcalde, Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1936. *El barequeo*. Despacho del alcalde, Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. 1936. *Danza del café*. En Pintores latinoamericanos-Juan Carlos Boveri, "Pintores colombianos. Pedro Nel Gómez. La danza del

café-mural”, <http://www.pintoreslatinoamericanos.com/2012/08/pintores-colombianos-pedro-nel-gomez.htm>

Pedro Nel Gómez. *La República*. 1937. Sala del Concejo Municipal de Medellín, Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

Pedro Nel Gómez. *El tríptico del trabajo*. 1938. Corredor segundo piso del Antiguo Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia. Fotografía de Juan Carlos Gómez, 3 noviembre 2011.

