

2010

Inventario y diagnóstico del conjunto escultórico “Tótem Mítico de la Selva”.

Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.



UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA
SEDE MEDELLÍN



Corporación Proyecto Patrimonio

NIT. 900220123-6

[septiembre de 2010]



Contenido

Presentación.....	3
I. PEDRO NEL GÓMEZ (1899-1984)	5
II. EL TÓTEM MÍTICO DE LA SELVA. ANTECEDENTES	9
2.1. Concepción y realización	9
2.2. Significado y valoración estética.....	15
2.2.1. La temática.....	15
2.2.2. Los valores estéticos.....	22
2.3. Técnica de elaboración.....	22
2.3.1 El material y las herramientas.....	24
2.3.2. El procedimiento.....	26
2.3.3. El trabajo en cada una de las esculturas.....	33
III. DIAGNÓSTICO DEL CONJUNTO ESCULTÓRICO	44
3.1. Ubicación, entorno y cobertizo	44
Sistema de protección- cobertizo.....	45
3.2. Análisis del estado de conservación	49
I. La Patasola. Ménade bacante del Trópico.....	49
II. El Gritón. Huracán- Mito de las tempestades del Trópico	52
III. La Llorona. Mito de la vegetación	56
IV. La Androginia. Retorno solemne del hombre y la mujer a la unidad	58
V. La Pata de Tarro. Euménide furia del trópico	60
Bloque de mármol. Proyecto del Pájaro Macuá.....	62
3.3. Diagnóstico general	62
IV. CONSIDERACIONES FINALES Y RECOMENDACIONES.....	60
VI. BIBLIOGRAFÍA	65
Anexos 1, 2 y 3	

Presentación

Este documento hace parte del proyecto titulado “Conservación integral del conjunto escultórico Tótem Mítico de la Selva” el cual fue dividido en dos etapas. La primera etapa, desarrollada aquí, hace referencia al inventario, análisis de la técnica de elaboración y diagnóstico de las seis piezas que conforman el conjunto escultórico. La segunda etapa, a desarrollar en el corto plazo, está encaminada a la conservación misma de las obras.

El informe se presenta estructurado en cuatro capítulos.

El primero realiza una reseña biográfica del maestro Pedro Nel Gómez para luego, en el segundo capítulo, centrarse en el análisis del conjunto escultórico del Tótem Mítico de la Selva. Para la conservación de un bien cultural es fundamental conocer a profundidad el objeto a intervenir, desde su concepción hasta la técnica de elaboración empleada con el fin de respetar y conservar de manera íntegra tanto la materia como los valores contenidos en ella. Por tanto, uno de los principales objetivos de esta etapa fue recolectar y organizar la información existente sobre la concepción y proceso de ejecución del conjunto escultórico.

En el tercer capítulo se detalla el estado de conservación de cada una de las obras que conforman el conjunto escultórico exponiendo los factores que han incidido en su deterioro, así como un análisis de los aspectos que deben ser tenidos en cuenta para lograr su conservación integral. Dentro de éstos se considera la existencia de apoyos museográficos que permitan la interpretación y valoración de las esculturas, el análisis general de la obra y del sistema de protección o cobertizo.

Finalmente, en el cuarto capítulo, se presentan las conclusiones y recomendaciones necesarias para lograr la conservación y el manejo adecuado de este importante patrimonio cultural de la Universidad Nacional.

Adicionalmente a la información descrita anteriormente este informe contiene tres anexos.

El anexo 1 contiene el registro e inventario del conjunto escultórico y cada una de las obras que lo conforman. El inventario presenta la información completa necesaria para que la Universidad Nacional pueda incluir las esculturas dentro de su patrimonio y

brinda las herramientas para hacia futuro se puedan registrar los cambios que se manifiestan en las esculturas así como documentar los procesos de conservación y mantenimiento que puedan desarrollarse. En el diseño de estas fichas de registro e inventario se tuvieron en cuenta las recomendaciones presentadas por el Ministerio de Cultura, particularmente en cuanto a los criterios de valoración (Ley 763 de 2009, Título II, Artículo 6) que deben ser utilizados en los bienes que se desee declarar como Bienes de Interés Cultural (BIC).

Los paneles expositivos o apoyos museográficos que se presentan en el Anexo 2 buscan dar a conocer la obra del maestro Pedro Nel Gómez así como el trabajo que implicó la realización del Tótem Mítico de la Selva. En ellos se presentan breves explicaciones de cada una de las esculturas donde se expone el mito correspondiente, datos e imágenes relacionadas con su proceso constructivo.

El anexo 3 contiene las fichas de solicitud de análisis y sus resultados. Los análisis permiten comprender el tipo de deterioro en las esculturas y fueron realizados en el laboratorio de la Facultad de Restauración de Bienes Muebles de la Universidad Externado de Colombia.

I. PEDRO NEL GÓMEZ (1899-1984)

Pedro Nel Gómez nació dentro de una familia de mineros el 4 de julio de 1899 en Anorí, Antioquia. Hijo de Jesús Gómez González y María Luisa Agudelo. Debido a la guerra de los 1000 días la familia tuvo que desplazarse a Medellín por lo que desde niño asistió a la Escuela de Bellas Artes.

Fue bachiller del Liceo de la Universidad de Antioquia, de donde se graduó en 1917 para continuar estudiando ingeniería en la Escuela Nacional de Minas de Medellín, carrera que finalizó en 1922. En su formación como ingeniero y por influencia de sus hermanos mayores, conoció la técnica de la acuarela, la cual empleó para colorear planos, pero también para la elaboración de bocetos y obras.

“La primera caja de acuarela que recibí, era la acuarela que mi hermano segundo, Marco Tulio, usaba en los planos de ingeniería, planos y proyectos acuarelados”

Pedro Nel Gómez, 1978: 15.

En 1924 viajó a Bogotá donde participó de las tertulias del café Windsor, compartiendo con importantes intelectuales de la época como Ricardo Rendón, Tomás Carrasquilla, José Restrepo Rivera, Antonio José Restrepo, con quienes aprendió y discutió sobre arte moderno y concepciones estéticas de vanguardia, que reemplazaron el ideal del arte académico. En esta época trabajó con el arquitecto Pablo de la Cruz, entre otras cosas, en la construcción del Ferrocarril del Norte, contrato que le permitió ahorrar para viajar a Europa. Así, en 1925 se embarcó hacia Holanda, luego Francia para radicarse en Florencia donde se inscribió en la Academia de Bellas Artes con un fuerte interés por aprender la técnica de la pintura mural al fresco.

En 1930 regresó a Colombia y se estableció en Medellín, donde se desempeñó como director y profesor de la Escuela de Bellas Artes, hasta 1933 y como docente en la Escuela Nacional de Minas, entre 1931 y 1947.

En 1933 ganó el concurso para el diseño arquitectónico del Cementerio Universal, el cual se construyó casi veinte años después. En 1934 inició la realización de once frescos en el Palacio Municipal, hoy Museo de Antioquia, encargo del Municipio de Medellín que ha sido considerado como el primer ciclo de la obra mural de Pedro Nel Gómez. En 1939 preparó el trazado urbanístico del barrio Laureles y en 1940 diseñó los edificios de la Escuela de Minas, y su propia casa, hoy convertida en Museo.

Como arquitecto y urbanista, Gómez continuó recibiendo encargos, y fue de ese modo como participó en el desarrollo del Plano Regulador de Medellín (1943), donde sugirió el diseño de las avenidas del Río Medellín y del puente de San Juan.

El período comprendido entre 1947 y 1963 fue en el que ejecutó la mayor parte de su producción mural con trabajos en instituciones como el Instituto de Crédito Territorial (1954) y el Banco de la República (1957) en Bogotá, y en Medellín la Clínica León XIII (1961), el SENA (1962) y la Universidad de Antioquia (1968-1969). Entre 1949 y 1953 Pedro Nel pintó gran parte de los frescos del Aula Máxima de la facultad de Minas de la Universidad Nacional. Allí ejecutó el Homenaje al Hombre (1949-1953) y el mural dedicado a La Patria (1952-1953). La geografía, la flora, los mineros y la ciencia, fueron los protagonistas de los murales laterales de este auditorio. Finalmente en 1970 pintó los últimos dos murales que decorarían este espacio: El Choque de las Dos Olas y El Hombre Vence la Gravedad.

Como escultor, Gómez realizó en este período y con la colaboración de José Horacio Betancur, el grupo escultórico llamado Homenaje a los Cafeteros, a los Mineros, a la Aviación y a la Paz, ubicado en la glorieta que une la avenida Guayabal y el "Campo de Aviación".

Pedro Nel Gómez fue un artista muy activo. Después de haberse destacado como pintor a partir de las exposiciones individuales llevadas a cabo en el Instituto de Bellas Artes de Medellín (1930) y en el Capitolio Nacional en Bogotá (1934), Pedro Nel Gómez

participó en el I Salón Anual de Artistas Colombianos (1940) y en la muestra llamada Salón de Artistas Independientes, conformado por aquellos que habían sido rechazados en 1944 por el IV Salón de Artistas Colombianos. Esta exposición reunió la obra de Gómez y de sus discípulos, entre ellos Rafael Sáenz, Maruja Uribe, Débora Arango, Gabriel Posada Zuloaga y Jesusita Vallejo de Mora Vásquez y fue el motivo para la elaboración de un Manifiesto en el que se expresaba la necesidad de un arte independiente en América, de una producción artística propia, alejada de los cánones europeos de vanguardia.

Su participación en exposiciones continuó en la Exposición Nacional de Pintura que organizó la Sociedad de Amigos del Arte en 1948. En este concurso ganó el Primer Premio con la obra Barequeras y Barequeros. Al año siguiente, en el Concurso de Pintura de Tejióndor, también recibió el máximo galardón por su obra Barequera Aérea, hoy en día en las colecciones del Museo de Antioquia.

Después de 1970 y hasta su muerte, la producción de Pedro Nel descendió en calidad, especialmente después de la terminación de los murales de la Biblioteca de la Universidad de Antioquia. En este periodo ejecutó un mural encargado por la Cámara de Comercio (1976) y dedicado a la historia económica de Antioquia. De igual modo, entre 1979 y 1980 ejecutó en la Biblioteca Pública Piloto un Homenaje a la Inteligencia del Pueblo Antioqueño. Finalmente, ejecuta otros murales en su Casa Museo, que complementan el proyecto que había diseñado décadas atrás.

Entre sus últimas obras como escultor, sobresale la serie dedicada a la mitología regional, llamada El Tótem de los Mitos de la Selva, donde representó a La Patasola (1972), El Gritón (1972), La Patetarro (1972-1973), La Llorona (1972-1973) y La Androginia (1973-1974). También talló en mármol y en madera, algunas barequeras y el Desnudo en Reposo (1984), que quedó inconclusa debido a la muerte del artista.

Aunque en 1967 se jubiló como docente de la Universidad Nacional, siguió dirigiendo algunos cursos, hasta 1981. En este período viajó por el país, para conocer la

riqueza natural y étnica que tanto había exaltado en sus murales; entre otros lugares visitó el Chocó, Santa Marta, Manizales y Anorí, su pueblo natal.

Pedro Nel, en su tarea docente, dinamizó la práctica de los artistas antioqueños, muchos de los cuales retomaron sus ideas, y entregan a la sociedad nuevas imágenes, en las que los obreros, las mujeres, los niños, los indígenas y otra serie de grupos marginados, tomaron protagonismo. Junto al llamado movimiento Bachué, Gómez y su escuela plantearon un arte nacionalista, acorde con la ideología política liberal.

En 1975 se constituyó la Fundación Casa Museo Maestro Pedro Nel Gómez, la cual se ha encargado de promover su vida y obra en el ámbito regional y nacional. Murió el 6 de Junio de 1984 en Medellín.

La obra de Pedro Nel Gómez es una de las más destacadas en el ámbito nacional y latinoamericano pues hizo parte de los primeros movimientos modernistas, que rompieron con la estética tradicional, tanto desde el punto de vista formal como temático. Su obra tuvo un fuerte contenido social y promovió la idea de un arte al servicio de la sociedad, medio para la educación del pueblo, para la exaltación de los valores nacionales y regionales y para la construcción de una identidad nacional.

II. EL TOTEM MITICO DE LA SELVA. ANTECEDENTES

2.1. Concepción y realización

En los años sesentas se estaba llevando a cabo la construcción de la ciudad universitaria, cuenta Pedro Nel Gómez en 1971 que: *“Los dos directores de la construcción, el arquitecto Arbeláez y otro arquitecto de la Nacional que fue mi discípulo, resolvieron por su cuenta de que alguna cosa de carácter artístico debía quedar dentro de la Universidad (..). Como ya en la Universidad Nacional en los edificios de Robledo, yo había ejecutado una extensa decoración al fresco, en la cúpula, pórtico, etc con un área de casi 500 metros cuadrados, aquí en la nueva Universidad ellos creyeron más del caso que hiciera unas esculturas (...) Coincide también con el hecho de que tiempo atrás, casi dos años, algunos industriales que visitaron la Casa me pidieron que hiciera un proyecto para un obelisco que querían donar a la ciudad y ese proyecto lo hice: buscaba el espíritu mítico como síntesis de algo que es nuestra característica, la selva americana.”* (Oberndorfer, 1991: 395)

El proyecto del obelisco denominado el Tótem Mítico de la Selva suponía la elaboración de cinco esculturas en mármol, a saber:

1. La Llorona de la Selva (Guardiana de las vorágines, mito de la vegetación).
2. El Gritón (mito de los vientos, tempestades y huracanes de los Andes)
3. La Patasola (Bacante del Trópico)
4. La Pata de Tarro (Euménide de América, mito de la venganza por los crímenes).
5. El Hombre Americano (Dominado por los mitos), que posteriormente sería la Androginia.

Resultaba por tanto apto para ser presentado a la Universidad. La obra consistía en un patio pentagonal con cinco esculturas representando los mitos de las selvas colombianas, rematado por un obelisco con techo translúcido y paredes de placas de mármol colombiano verdoso.

El obelisco buscaba no sólo proteger las esculturas de la intemperie sino también agregar el valor del contraste pictórico que deja resaltar el blanco de las esculturas. Pedro Nel Gómez sostenía en Julio de 1970 “La escultura no puede estar colocada contra el cielo, es decir, el fenómeno de rayos luminosos que cruzan sobre la escultura la hacen casi invisible, la vuelven una sombra.” (Oberndorfer, 1991: 388)

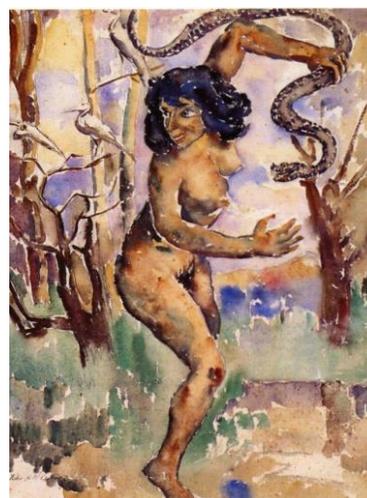
Para tener una idea clara de lo que debía ser la obra Pedro Nel Gómez elabora para septiembre de 1968 varias acuarelas de las esculturas, presenta los planos del obelisco y la maqueta a escala del Tótem.



La Patetarro 1968.
Acuarela. 76x37cm



La Androginia. 1945- 1948.
Acuarela. 22x12cm



La Patasola 1945-1968.
Acuarela. 68x32cm



El Gritón 1968.
Acuarela. 62x51cm



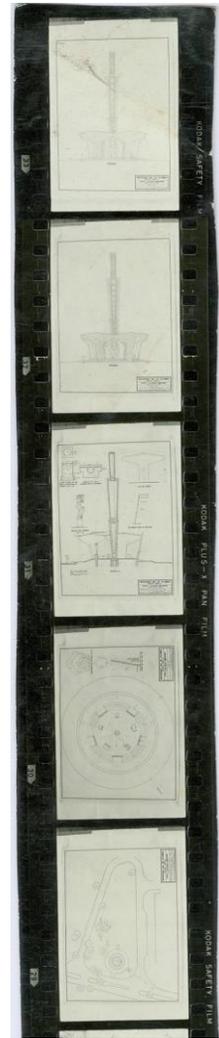
La Llorona 1968.
Acuarela. 39x61cm

Contactos fotográficos.
Planos para el Proyecto para
el Tótem Mítico. 1968.

Proyecto para el Tótem
Mítico. Vista diurna. 1968.
Acuarela. 57x43cm



Proyecto para el Tótem
Mítico. Vista nocturna.
1968. Acuarela. 70x45cm



Pedro Nel Gómez, entusiasta con poder dejar una obra de tal envergadura en la Universidad, solicita que se importen los bloques de mármol y las herramientas. Además que se le facilite a un trabajador que le ayude a desbastar los bloques, él a cambio se compromete a realizar la labor escultórica.

Los bloques de mármol deben ser importados de la cantera italiana de Carrara, Pedro Nel Gómez prepara entonces el presupuesto necesario para la importación. “*En total tendríamos más de 18 toneladas de mármol. Su valor, restándole un 3% por el pago al contado, de 1549.907 liras que equivale a US 3.581 dólares con 58 centavos. Es bueno*

anotar que el transporte hasta puerto colombiano tiene un costo de US1173 dólares. Costo de puerto a puerto en Colombia a razón de 63.42 por tonelada. El equivalente de un dólar es 18.50 pesos colombianos”. (Oberndorfer, 1991: 398)

Luego, enfrentando las dificultades que acarrea la importación de los bloques de mármol, ayuda a tramitar los permisos necesarios ante el Gobierno nacional y mientras espera la llegada de los bloques, se encarga de escoger y preparar el terreno en la Universidad y preparar los cartones preparatorios.



Pedro Nel Gómez junto a los bloques de mármol de Carrara
en los predios de la Universidad Nacional

En abril de 1971 llegan los bloques a Medellín y después de transponer los cartones a las caras de los bloques y montar los bloques sobre unas bases de ladrillo y cemento, inicia la talla de las esculturas.

Dado que sus colegas no encontraron del todo convincente la construcción del obelisco y resulta necesario construir una cubierta que proteja a las esculturas del sol y la lluvia, en agosto de 1971 se construye el cobertizo de tejas de asbesto que aun hoy protege las esculturas y el piso sobre el cual descansaran los andamios.

En septiembre de 1971 Pedro Nel Gómez da inicio a la talla de las esculturas del Tótem, primero con la ayuda del auxiliar de apellido Vasco quien desbasta la piedra de las partes posteriores y laterales siguiendo las indicaciones del artista y la guía de los dibujos preparatorios y luego trabajando una a una las formas de las cinco esculturas con la ayuda de los cinceles.

Entre finales de 1971 y principios de 1972 talla La patasola; entre mayo y septiembre de 1972 talla de El Gritón; entre septiembre de 1972 y abril de 1973 talla La Patetarro; entre mayo y septiembre de 1973 Pedro Nel Gómez talla la figura de la Llorona y por último entre octubre de 1973 y junio de 1974 talla La Androginia.

Vendrán unos cuantos eventos en los cuales se da a conocer el trabajo realizado por el maestro. En julio de 1974, con motivo de sus 75 años, en la Facultad de Minas de la Universidad Nacional se exponen fotografías del proceso de elaboración del Tótem. En agosto se muestran las fotografías de las esculturas y la maqueta del Tótem en la exposición de la Biblioteca Pública Piloto. En septiembre de 1974 hacen un cortometraje de 35mm sobre la vida de Pedro Nel Gómez y graban las esculturas del Tótem.

Para septiembre de 1974 Pedro Nel Gómez ve cómo se acerca el final del trabajo en las esculturas del Tótem Mítico que considera como *“el más duro esfuerzo artístico probablemente de toda mi vida”* y se siente un poco decepcionado:

“He permanecido durante estos últimos meses en una lucha en extremo dura, tratando de llevar lo más lejos posible estas terribles tallas en mármol., y creo que me acercino al momento de dejarlas, después de tres años de trabajo con los punteros, cinceles y gradinas (...) ésta es una realización excepcional, de muy difícil repetición

por su contenido, su inspiración, su técnica y dimensiones. (...) Y termino en un estado melancólico: Esta obra se ejecutó sin un contrato, ni al menos con un compromiso de valor. Lo que he logrado se me pague, figura como “aportes” de tres facultades de la Universidad Nacional. Es triste mi destino. No pagarán ni lo que vales uno solo de los bloques, en diez años no se sabrá quién fue el autor, ni qué pagaron” (Oberndorfer, 1991: 516)

En diciembre de 1974 Pedro Nel da por acabado su trabajo en las esculturas, durante todo ese último año realiza retoques sobre la superficie de las esculturas logrando el acabado expresionista que hoy en día se aprecia.

Iniciando 1975 la Universidad organiza la pre inauguración de las esculturas. Se traslada la maqueta del Obelisco y se ubica en medio del pentágono entre las esculturas.

Meses después se hace una reunión con personalidades de Planeación, la Andi, la Universidad Nacional y empresas constructoras particulares para suscribir un convenio que permitirá llevar a cabo la construcción del Obelisco.

En 1974 Pedro Nel Gómez trae al espacio pentagonal del Tótem una piedra nacional que no resulta adecuada para tallar. Tiene en mente tallar el mito del Pájaro Macuá, escultura que deberá ser ubicada en la biblioteca de la Universidad. Para 1976 la Universidad compra un sexto bloque de mármol importado que será ubicado junto a las esculturas del Tótem Mítico. En 1980 el maestro ha traspuesto sobre las cuatro caras del bloque de mármol los dibujos preparatorios para la talla del Pájaro Macuá, escultura que no se llevará a cabo. *“Faltaba la protección de un techo adicional sobre el nuevo bloque y el contrato de la Universidad Nacional” (Arango et al, 2007: 99)*

2.2. Significado y valoración estética

2.2.1 La temática

Hacia 1945 Pedro Nel Gómez empezó a incorporar en su obra el tema de los mitos americanos. Con el fin de indagar sobre la identidad colombiana representó en acuarelas, óleos y murales, personajes míticos como la Patasola, la Llorona, la Androginia o la Patetarro y luego sintió la necesidad de sintetizar en una sola obra su reflexión en torno a los mitos. Así surgió la propuesta de realizar el Tótem Mítico de la Selva.

Dicha obra resumía sus reflexiones en torno a los mitos y resultaba además una propuesta a nivel temático para la escultura colombiana. Según él mismo afirma en enero de 1972: “...yo estoy viviendo el nacimiento de una escultura en unas dimensiones que para Colombia son monumentales y que tratan de un problema eminentemente nuevo en América: la escultura de carácter mítico. Esto es bueno recalcar por la sencilla razón de que la escultura colombiana es en su mayoría de carácter histórico o de carácter decorativo.” (Oberndorfer, 1991: 448)

Como bien mencionan Arango y Fernández “De manera clara para Pedro Nel Gómez el mito es una especie de cordón umbilical que une el alma popular a la tierra y, por eso, es uno de los fundamentos a partir de los cuales puede constituirse el sentido mismo de la vida y la cultura.” (Arango et al, 2007: 75)

El trabajar sobre los mitos es indagar sobre los arquetipos que definen el inconsciente colectivo y es por tanto una expedición a las profundidades de la cultura. La labor del artista debe ser, según Pedro Nel Gómez, conocer y desentrañar esas profundidades, y los mitos serán una fuente creativa.

En mayo de 1972 el artista comenta al respecto: “es necesario realmente que el artista se dé cuenta de que es en su propio territorio o en su propio continente, en los

lugares de una naturaleza dominada por miles y miles de años, va a encontrar las raíces de las obras de arte". (Oberndorfer, 1991: 455) Así, "El tótem mítico de la selva pretende definir lo que el pueblo ha creado durante los cinco siglos posteriores al descubrimiento de América, siglos en donde se llevó a cabo en Colombia mestizaje que ha dado su aliento al campo creativo." (Universidad Nacional, 1997: 32)

Como se mencionó cada escultura del Tótem es en sí una búsqueda por ilustrar diferentes aspectos de la cultura colombiana, a continuación se describe el significado de cada mito y su presencia en la obra de Pedro Nel Gómez.

La patasola

"La patasola es quizás el primer mito local que el artista interpreta en sus bocetos acquarelísticos y en su pintura mural al fresco. Es un mito colombiano de gran incidencia en la región de Antioquia. Hace parte del mosaico de leyendas de las zonas mineras y de los pueblos a orillas de las selvas." (Arango et al, 2006: 98)

La Patasola es un personaje mítico femenino que anda con un solo pie errante en las selvas, bosques y llanuras colombianas. Encarna los temores del hombre puesto en un medio natural, los espejismos de su mente y su obsesión sexual. La Patasola es producto de su imaginación, capaz de transformar los ruidos de la naturaleza en gritos de terror.

"Cuentan los trabajadores mineros de la selva, que la Patasola suele hacerles un llamado sugestivo, y que aquellos hombres que acuden son encontrados luego por sus compañeros, destrozados en medio de la selva. Es interesante el mito porque allí se mezcla el paso solitario y silencioso de la selva con la música de la Patasola que se convierte en un aviso. Es también la imagen que deambula por la selva inhóspita, donde la mujer no puede llegar por la dureza de la vida sacrificada en los socavones, bosques y ríos palúdicos, de donde se extrae el anhelado oro." (Universidad Nacional, 1997: 33)



En la representación que Pedro Nel Gómez hace de la Patasola en el Tótem Mítico, la figura de cuerpo atractivo va acompañada de una garza y una serpiente que lleva en su mano. Ambos animales simbolizan la belleza y poder de las selvas.

El Gritón

Este personaje mítico corresponde a una alucinación que puede ser vista y oída, aparece entre los campesinos de los Andes como la voz del viento durante las tempestades y en el Caribe con el nombre de Huracán.

“El gritón es un mito vinculado al mundo de la arriería y de la minería. Una de las versiones de la leyenda dice que el gritón es el último minero perdido entre los peñascos y riscos, que asusta al ganado en las montañas y hace huir las mulas. El gritón se patentiza en los grandes peñascos, cuando las tormentas y los huracanes crean la ilusión de gigantescas figuras antropomórficas que rugen pavorosamente.” (Arango et al, 2006: 103)



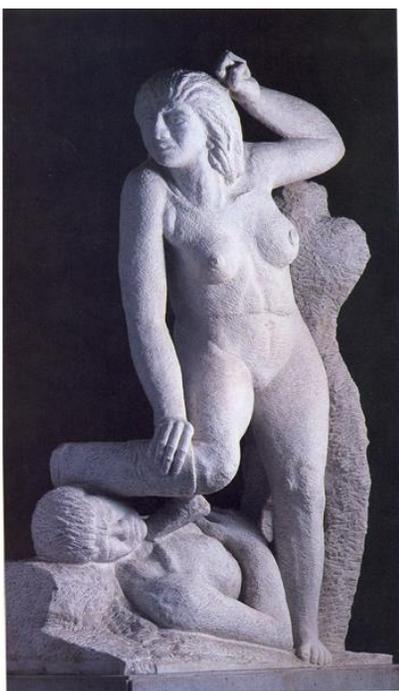
En la obra de Pedro Nel Gómez este personaje aparece cuando el artista concibe el Tótem Mítico de la Selva. *“Esta figura se diferencia de las obras del Tótem, porque es la única en la que deliberadamente no se esculpe la espalda, para mantener la impresión de percibir el penetrante grito del mito.”* (Oberndorfer, 1991: 456)

El personaje parece entonces emerger de la roca, como sucede cuando la tormenta viene de la montaña.

La Patetarro

“La Patetarro es un mito antioqueño vinculado a la violencia, a los conflictos y disputas por la posesión de bienes, tierras y personas. (...) Se trata de una figura terrorífica que aparece de noche en las cuencas de los ríos y las quebradas, causando espanto y terror entre los habitantes de las riberas y poblados, con sus gritos y carcajadas histéricas. Aparecerá para vengar el asesinato a traición de cualquier persona, cuyo cadáver haya sido arrojado al río. (...) La patetarro, deidad vengadora, tiene en la estructura mítica la función de garantizar el restablecimiento del orden, así sea simbólico, evitando que haya asesinatos impunes y a traición.” (Arango et al, 2006: 102)

Este personaje, responsable de castigar el crimen, se desplaza dando saltos en una sola pierna. Su otro pie está metido en un tarro o trozo de bambú y de allí emerge podredumbre, ruina y destrucción. En efecto la Patetarro va regando las supuraciones de este pie destrozado sobre aguas y sembrados causando pestes e inundaciones. Sus gritos anuncian entonces desastres y corresponden a alucinaciones del crimen.



E.

En la obra de Pedro Nel Gómez este mito aparece representado en acuarelas y dibujos desde 1948, y en el Tótem Mítico se identifica gracias a su pata de tarro bajo la cual yace un hombre muerto

La Llorona

Aunque Pedro Nel Gómez dice haber escuchado a los cadeneros del ferrocarril en la región del Carare hablar de éste personaje, éste es un mito nocturno que aparece no sólo en Colombia sino que tienen un carácter más universal y aparece en otros países de América Latina.

“La llorona es la guardiana de la selva y de los montes y tiene la forma de un búho o de una mujer con facciones indias, viaja y de gran volumen, apostada en un árbol, próxima a los campamentos o en los límites de las selvas. Sus quejidos lastimeros, similares a los de un mutilado de la lengua, causan horror en quienes la escuchan”. (Arango et al, 2006: 101)



Este producto de la alucinación auditiva aparece representado desde 1945 en las obras del artista, quien usualmente pinta a la Llorona sobre un árbol. Así como en el Tótem Mítico, el personaje aparece también acompañado de una lechuza o búho, su animal familiar y símbolo de la noche. En el Tótem la escultura aparece enmarcada por vegetación y ramas de piedra, que permiten ubicar al personaje en el contexto selvático.

La Androginia

Pedro Nel Gómez dice de éste mito que es universal, no tiene límites, ni está localizado en un determinado continente y se refiere a los orígenes del hombre.

“Hay varias versiones de este mito y en un caso aparece como la personificación del hombre y de la mujer coronados por el ave de la selva, cuyo vuelo significa el dominio sobre las regiones salvajes de la América tropical. La androginia simboliza la coexistencia de los principios femenino y masculino.” (Arango et al, 2006: 103)

En este mito no se representa una alucinación espantosa sino a la mujer en su condición vital, en su capacidad de unirse al hombre para engendrar, protegida por las fuerzas de la naturaleza



En el Tótem Mítico las figuras del hombre y la mujer aparecen rematadas por un ave que representa el cóndor. Esta representación evoca la escultura de San Agustín del “doble yo” y aparece como el espíritu del ave protegiendo a la pareja.

El Pájaro Macuá

Esta leyenda del pacífico colombiano, cercana al mito de Eros, es uno de los últimos mitos que se incorpora a la obra de Pedro Nel Gómez.

“El pájaro macuá es considerado como el rey de los demonios de las leyendas y relatos tradicionales del litoral costeño. Es parecido al gavilán y posee poderes increíbles. Cuando canta todas las aves del monte se reúnen para escucharlo, del mismo modo como los niños escuchan a su maestro en la escuela. Si quien lo capture desea realizar sus deseos en la vida, deberá expresarlos antes de darle muerte. Entonces encontrará éxito en el amor y tendrá el dinero que solicita. Los niños que beben el zumo de su frágil envoltura tendrá siempre dicha y fortuna.” (Arango et al, 2006:105)

En su representación de este personaje Pedro Nel Gómez presenta un enorme pájaro que envuelve en sus alas las figuras de un hombre y una mujer que representan la fuerza del amor y de la naturaleza. Bajo ellas aparece la figura de un pequeño Cupido.

2.2.2 Los valores estéticos

El estudio del Tótem Mítico de la Selva resulta particularmente interesante por cuanto existe la documentación que permite conocer los pensamientos que rondaban a Pedro Nel Gómez cuando se enfrentó con la talla de las esculturas.

Para Pedro Nel Gómez el problema de la escultura debía no sólo resolver el problema del volumen geométrico y por tanto físico sino también suponía el pensar en el espacio, la plasticidad y la luz. En mayo de 1972 el escultor sostiene que *“El volumen colocado en el campo espacial creado que, a la vez, debe poseer una luminosidad para que la plasticidad de la estatua adquiera su verdadero sentido, su verdadera finalidad, esa construcción total a través de todos los elementos ha hecho de la verdadera escultura uno de los fenómenos más bellos de la humanidad.”* (Oberndorfer, 1991: 454)

Así, el espacio de las esculturas estaría dado no sólo por el juego que había entre espacios vacíos y espacios llenos, por la relación existente entre las dimensiones de la escultura misma y de su peana, y entre las dimensiones de la escultura y la escala humana. Estaría dado también por la relación existente entre una escultura y otra.

Con relación a lo cual Pedro Nel Gómez comenta en diciembre de 1972.

“Otra de las sorpresas que he tenido este fin de año en el Tótem, es el hecho para mi desconocido de la relación estatuaria que existe al colocar bloques tallados, unos vecinos a otros y no en orden lineal como se conoce en la mayoría de la escultura en varias obras aisladas. Aquí están dispuesto estos bloques sobre puntos de un pentágono

en la planta y bien sabemos que estas relaciones entre el lado del pentágono y sus diagonales son relaciones áureas, es decir un campo armónico.

He encontrado que ya con tres estatuas bastante talladas, avanzadas, visibles, esas relaciones hacen agitar las figuras, unas en presencia de las otras. Es un aspecto sinfónico del campo escultórico, sin que sea muy pretenciosa la palabra, porque en realidad cada bloque está actuando sobre el otro, no solamente por el contenido sino por las actitudes especiales de las figuras, su posición relativa y sus distancias en forma armónicas.”(Oberndorfer, 1991: 465)

En cuanto a la luminosidad de las esculturas Pedro Nel aseguraba que el asunto de la luz debía ser pensado desde la realidad fotométrica de Colombia que es muy intensa pues hace que todo lo que está a la luz sea visible desde la forma pero no cuente con los matices para que la estructura plástica se entienda.

Con relación a este tema el autor frecuentemente reiteraba la importancia de construir el obelisco que permitiría enmarcar plásticamente las esculturas pues además de enmarcarlas, el color verde de la estructura le otorgaría contraste cromático al blanco del mármol de las esculturas.

En la luminosidad de las esculturas también interviene el acabado y las texturas de superficie pues los diferentes tipos de acabados, logrados con herramientas diferentes, permitían que el juego luminoso se complejizara.

2.3 Técnica de elaboración

2.3.1 El material y las herramientas

La talla del Tótem Mítico de la Selva suponía el uso de materiales representativos de Colombia. Así, la piedra, presente en los Andes, debía ser utilizada en las paredes de mármol verde del obelisco mientras que para las esculturas debía utilizarse un material de cualidades nobles, grano fino y compacto, y por tanto el mármol importado era el más adecuado. Los mármoles son importados de la casa Saime quien extrae el material de las canteras italianas de Carrara.

Dentro de las herramientas de trabajo utilizadas para tallar las esculturas se encontraban los cinceles de punta, planos y curvos y gradinas utilizados para trabajar sobre piedra, igualmente el martillo neumático, el compresor y los andamios.

En cuanto al martillo neumático Pedro Nel Gómez comenta en abril de 1971:

“Hoy ya hay otros sistemas de ejecución distintos del compás espacial que trabaja mecánicamente, donde el artista sí trabaja, pero ya no emplea el cincel y maceta, sino el taladro neumático, es decir, un martillo que permite el montaje de los distintos tipos de cinceles; la gradina, el puntero, el cincel corriente, en fin los siete tipos cuyos nombres los indicaré en otra grabación” (Oberndorfer, 1991:401)

Para trabajar con los diferentes cinceles se usan martillos que se gradúan por peso, los hay de 1.7kg, 1.5kg, 1k, 700gr y 400gr. Estos son producidos por la casa Gino Cuturi e importados desde Europa.

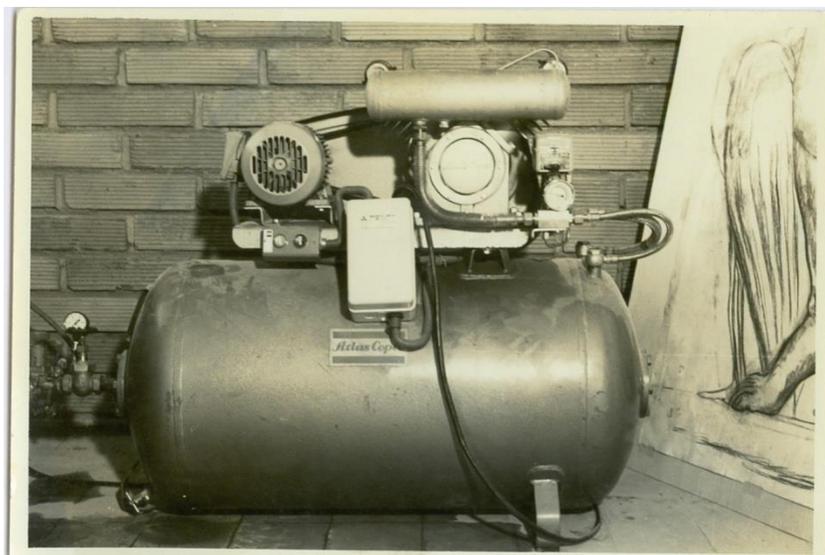


Cinceles de punta, dientes y planos, limas y gradinas usadas para tallar



Guantes, tapabocas, gafas y tapones utilizados por Pedro Nel Gómez durante la talla de las esculturas

El uso del martillo neumático supone el uso de un compresor, por lo cual éste debía conseguirse: *“El problema que se me presentó inmediatamente después, fue hallar el compresor. Se ensayaron compresores de 1/4 de caballo, de un caballo. El volumen de aire que tiene el tanque no permitía sino trabajar muy pocos minutos, porque inmediatamente tenía que cargarse de nuevo para obtener las presiones necesarias. Entonces después de ensayar dos en el estudio, resolvimos que el compresor debía ser movido por corriente trifásica, de tres caballos, para poder poner conexiones, una para el ayudante desbastador y detrás de él ya directamente la otra para el escultor.”* (Oberndorfer, 1991:401)



Compresor que permite el funcionamiento del martillo neumático

2.3.2 El procedimiento

El procedimiento escultórico empleado por Pedro Nel Gómez en la elaboración de las esculturas del Tótem constó de los siguientes pasos:

- Elaboración de bocetos y cartones preparatorios.
- Transposición de los cuatro cartones sobre cada una de las caras del bloque de mármol.
- Ubicación del bloque de mármol sobre la peana.
- Desbaste inicial del bloque.
- Conformación de las formas.
- Acabado de superficie.

- Elaboración de bocetos y cartones preparatorios.

Como fue mencionado más arriba, Pedro Nel Gómez venía indagando desde 1945 a través de sus acuarelas, pinturas murales y dibujos la manera de representar los personajes míticos en cuestión. *“Sin ninguna duda puede afirmarse que a partir del*

relieve en mármol para la tumba de su esposa, Pedro Nel Gómez comienza una etapa de preparación técnica y física, complementaria de reflexiones conceptuales que lo ocupaban desde los años cuarenta, en un proceso que tendrá como resultado el conjunto de esculturas de la Universidad Nacional.” (Arango et al, 2007; 69)

En 1967 cuando la ejecución del Tótem empieza a concretarse, Pedro Nel se prepara realizando una serie de dibujos en carboncillo que le permiten estudiar cada una de las figuras míticas y preparar los cartones preparatorios que utilizará después.

El utilizar cartones preparatorios y bocetos en la etapa inicial del proceso escultórico es una práctica que heredó de su labor como muralista. Pedro Nel Gómez anota al respecto: *“He sido pintor al fresco, he tenido que ejecutar cartones, es decir, ejecutar dibujos de dimensiones a veces colosales. Me habitué durante más de treinta años a definir el carácter plástico en el dibujo, lo mismo en las acuarelas (...) esas acuarelas se sacaban en transparencias y se lanzaban con proyectores para obtener los cartones en dimensiones adecuadas. (...) Esos dibujos se estudian en las cuatro caras de los bloques. A veces basta con dos caras, anterior y posterior o laterales. (...) Sobre los cinco bloques se han estudiado unos 16 aspectos distintos, tres y hasta cuatro para algunos de los bloques, dos para otros según el caso.”*(Oberndorfer, 1991: 401 y 402)

Cabe resaltar de las palabras anteriores que para pasar de los bocetos a los cartones preparatorios el maestro Gómez hacía uso del proyector de diapositivas que le permitía ampliar las formas y trabajar en grandes dimensiones con mayor facilidad.

- Transposición de los cuatro cartones sobre cada una de las caras del bloque de mármol.

Para llevar a cabo la transposición de los cartones preparatorios Pedro Nel Gómez en abril de 1974 trabajó primero sobre los bloques cuando aún éstos se encontraban en el suelo, dibujando en las tres caras a las cuales podía acceder. Al respecto el artista dice: *“Estos dibujos, como no está todavía construido el obelisco los hago al sol. Cuando las grúas levantan los bloques sobre los pedestales, ya tengo dibujadas en las caras de las gigantes piedras las figuras en sus dimensiones reales.* (Oberndorfer, 1991: 402)



Bloques de mármol con las tres caras dibujadas



Pedro Nel Gómez dibujando la cuarta cara del bloque para La Patetarro

Una vez los bloques de mármol son montados en la base de ladrillo y cemento, Pedro Nel Gómez, subido en una escalera, dibujará la cuarta cara de cada uno de ellos.

El artista añade en relación al uso de los cartones: *“Sigo exactamente mis métodos usados en los frescos. Primero es lógico que la figura ocupe el total del bloque, es decir que no haya desperdicio demasiado grande de un material tan costoso donde la figura debe ocupar en su concepción el bloque tal como se entregó. Esto se previó desde los cartones. Sigo la teoría que el cartón es siempre la guía de las obras de carácter plástico porque permite meditar, cambiar, acomodarse a lo que se busca, sea en el bloque, sea a sus dimensiones. (...) Se que muchos escultores buscan la escultura directamente sobre la piedra y creen sea eso más efectivo para la expresión de sus ideas. Con mi hábito de pintar frescos, me he convencido que los cartones acumulan fuerzas para poder lanzar las concepciones constructivas plásticas directamente sobre el material que se va a trabajar. No hay dudas, no hay ningún tropiezo de concepción sino que se va directamente al fondo de la cuestión.”* (Oberndorfer, 1991: 425, 426)

- Ubicación de los bloques de mármol sobre las peanas de cemento y ladrillo.

En julio de 1971, con el fin de dar inicio a la talla de las esculturas, los bloques de mármol son montados en las bases de ladrillo y cemento construidas por los trabajadores de la Universidad y emplazadas de acuerdo a las indicaciones del maestro Gómez.

Para dicha labor y considerando el peso de cada bloque de mármol (entre 2 y 4 toneladas) es necesario que intervengan varios trabajadores con la ayuda de una grúa.

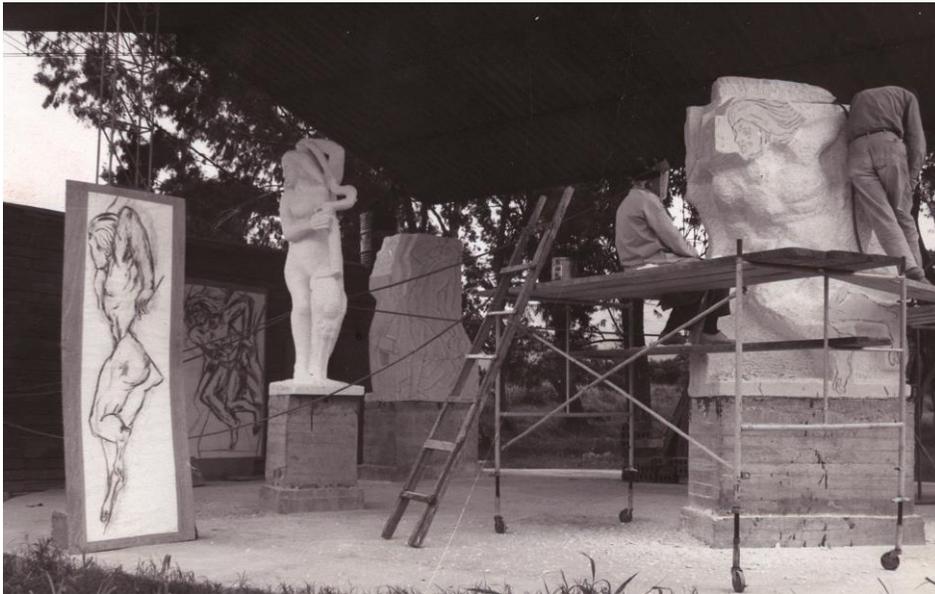
Pedro Nel Gómez comenta al respecto: *“Toda esa serie de acciones que corresponden a distintas personas, desde los almacenistas que entregan los materiales hasta los obreros que colocan los bloques en su lugar y el resto del trabajo que corresponde a otras personas en la ejecución de un conjunto como éste, será, lo repito, una cosa excepcional.”* (Oberndorfer, 1991: 403)



Proceso de montaje de los bloques de mármol sobre las bases de ladrillo y cemento en el lugar escogido por Pedro Nel Gómez para el Tótem Mítico

- Desbaste inicial del bloque.

El mismo Pedro Nel Gómez comenta al respecto: *“Entonces el trabajo es comenzado con los punteros con la ayuda del obrero que nos hemos visto obligados a emplear, y creo que en todas las épocas ha sido así; el obrero sirve para desbastar, a él se le indican las zonas que puede tumbar, mientras yo voy adelante tratando ya de penetrar en un primer acercamiento a las formas.”* (Oberndorfer, 1991:447)



Proceso de elaboración del Gritón. El auxiliar (a la izquierda) desbasta el bloque siguiendo las indicaciones de Pedro Nel Gómez (a la derecha)

El desbaste inicial del bloque era realizado por un trabajador de apellido Vasco quien trabajaba particularmente en las partes posteriores y laterales siguiendo las indicaciones del artista y la referencia dejada por el dibujo de cada una de las caras.

“Los desechos y el ripio del mármol se guardaron cuidadosamente en grandes talegos, para poderlos utilizar posteriormente” (Oberndorfer, 1991: 403)

- Conformación de la figura

Para lograr las formas y volúmenes de las esculturas Pedro Nel Gómez acostumbraba seguir la siguiente metodología: después de desbastar las partes posteriores y laterales atacaba el centro, trabajando desde el frente hacia adentro y desde los laterales hacia adentro y hacia la parte posterior, dejando para el final las extremidades y la cabeza.

Al respecto menciona: *“A mí me parece que es más lógico batallar por los bloques centrales, donde es profundamente difícil y que definen los movimientos de los distintos miembros del cuerpo. Además es allí donde recibe el equilibrio la escultura y finalmente uno puede avanzar a la cabeza y a las extremidades o dejarlas, como se acostumbró en el renacimiento porque ya lo que quería decir el escultor, estaba dicho, es decir la creación plástica en el mármol.”* (Oberndorfer, 1991: 448)

Comentaba en 1972: *“A veces se recorre con el puntero desde la cabeza a los pies con unas dificultades increíbles, porque a cada momento aparecen todos los aspectos a la vez de toda la estatua, tanto los laterales como en las partes posteriores, las inferiores, en fin, aparece a la vez la necesidad de jugar espacialmente de adelante para atrás, de atrás hacia adelante, para que todos esos movimientos como igualmente los laterales de izquierda a derecha y de derecha a izquierda buscando el espacio, coincidan en un momento dado en la escultura no es el volumen físico, -ya lo dijimos-, sino el volumen artístico de la escultura.”* (Oberndorfer, 1991: 454)



Pedro Nel Gómez talla la parte central de la escultura del Gritón



La Patetarro en proceso de elaboración, la zona central de la figura ha sido tallada mientras la cabeza, las manos y la parte inferior esperan por ser esculpidos

Los dibujos laterales permitían controlar y desbastar la parte posterior y, mientras la talla ocurría, el escultor usaba como referencia los cartones preparatorios y varios dibujos de diversos ángulos de la escultura que ubicaba cerca de tal manera que podía observarlos mientras trabajaba.

- Acabado de superficie

En enero de 1972 Pedro Nel Gómez dice: *“Realmente yo sí he tallado algunos mármoles y maderas y me agrada más dejar esa primera o segunda etapa de la talla, y si se quiere, se puede acabar en algunas partes para mostrar que se puede avanzar un poco, pero también puede que avance a la escultura definitiva. No se que decir.”* (Oberndorfer, 1991: 449)

Una vez avanza en la talla finalmente decide dejar las huellas de los diferentes cinceles a la vista y aprovechar ese acabado para darle expresividad a las esculturas. Los últimos seis meses de 1974 el artista se dedica a dar en las esculturas esos últimos *cincelazos* que agregan valores estéticos, de contrastes y luces a la superficie pétreo. La superficie irregular aparece en estas esculturas como un acabado intencional que deja ver el trabajo escultórico.

2.3.3 El trabajo en cada una de las esculturas

LA PATASOLA

En la obra de Pedro Nel Gómez el mito de la Patasola aparece desde los años cincuenta representado en diversas acuarelas. Para el Tótem Mítico, Pedro Nel Gómez realiza varios bocetos y finaliza los dibujos preparatorios en enero de 1971 (ver anexo 2).

La escultura fue tallada en un bloque de mármol de Carrara de muy buena calidad que medía 2,20 m x 0,80m x 0,60m y pesaba 3 toneladas más 168 kilos. El artista trabajó desbastando material para lograr los volúmenes durante 130 días iniciando a finales de 1971.

“El trabajo se inició lógicamente como todo tipo de escultura del Renacimiento y creo que aún en la época moderna, usando lo que llaman punteros para emplear a continuación las gradinas, y en fin unos tipos especiales de cinceles, alguno curvo que vino de los Estados Unidos y algún cincel no realmente curvo, sino más bien lo que se llama en instrumentos para la madera, las media cañas, que yo no conocía que existieran para la escultura en mármol.” (Oberndorfer, 1991: 446-447)

Durante la talla de la escultura el artista se enfrenta al siguiente problema que debe resolver: *“Hay un problema importante que es bueno que quede históricamente definido: El brazo derecho que juega con la cabeza de la serpiente que lleva la Patasola con el brazo izquierdo y la mano izquierda. Eso está en los estudios libre, fuera del*

bloque y sin sostén. Pero aquí hay un peligro y yo avisé de que una cosa tan sumamente delicada como la cabeza de la garza, la cabeza de la serpiente y el brazo que sobresale del bloque, pueden ser destruidos fácilmente. Entonces yo puse un tronco de árbol que le da un poco de resistencia a esas partes y que me evita una tragedia por cualquier estupidez.” (Oberndorfer, 1991: 449)



Vista lateral de la escultura que muestra el tronco de árbol que le da estabilidad a la figura de la serpiente

La figura es estática, lo que “*es coherente con las búsquedas de arcaísmo del artista, se intensifica por la presencia del cilindro de piedra y presenta gracias a la presencia del cilindro de piedra*” (Arango y Uribe, 2007: 88)

En lugar de buscar un acabado parejo el artista utilizó las diferentes huellas de herramientas para lograr diferentes texturas, que permitieran diferenciar formas y apariencias de superficie. Así, las huellas del cincel de punta dejadas en el plumaje de la garza tienen una trama diferente a la del acabado en la piel de la mujer donde las huellas están más cercanas. De igual manera el acabado de las patas y el pecho de la garza realizado con cincel de dientes permiten diferenciar esta superficie de la del plumaje.



Huellas de herramientas propias del acabado de superficie.

EL GRITÓN

Este personaje aparece representado por primera vez en la obra de Pedro Nel en el Tótem Mítico, de él se encuentra una acuarela del año 1968 y los cartones preparatorios que se finalizan en marzo de 1971 (anexo 2).

La escultura fue tallada en bloque de mármol de Carrara de muy buena calidad que medía 2 m x 1,30m x 0,60m y pesaba 4 toneladas y 660 kilos.

El artista trabajó en esta talla entre mayo y septiembre de 1972 logrando un gesto dinámico y expresivo. *“Esta expresividad se intensifica a través de la rudeza de los miembros, el carácter forzado de las actitudes y las desproporciones del conjunto; puede afirmarse que estos elementos, característicos de las distintas manifestaciones pictóricas*

de Pedro Nel Gómez, se presentan también en su escultura y la ubican en la misma dirección antiacadémica y expresionista del resto de su obra.” (Arango, 2007, p 89)

La figura emerge del fondo, es decir, que más que una escultura tridimensional, resulta ser un relieve.

Al igual que las demás esculturas, en ésta, las huellas dejadas por las herramientas de trabajo sobre la superficie de la piedra dan cuenta de la labor escultórica y permite lograr superficies diferenciadas donde se suman valores estéticos. *“El gritón es una obra terminada, aún teniendo en cuenta su no-acabado, como se desprende del intenso tratamiento del mármol que logra aquí efectos de mucha luminosidad y movimiento, gracias a la acción de los punteros sobre la piedra.”* (Arango, 2007: 89)

El mismo Pedro Nel habla en mayo de 1975 del acabado de superficie de esta escultura *“Que sensación de vida me dio el Gritón al observar su vientre en esa talla gigantesca, en ese acabado no pulido, sino excavada con el puntero y con ese bloque de mármol tras de la talla que hace recordar aquellas gigantes rocas de los farallones del Citará, de los Andes Centrales de Colombia, donde el pueblo de esa región oye el grito del mítico Gritón!”* (Oberndorfer, 1991: 526)



Huellas de herramientas propias del acabado de superficie

En la parte posterior de la escultura la superficie fue pulida y sobre esta superficie lisa se tallaron para finalmente pintar las letras que hablan de los cinco mitos que componen este conjunto escultórico.

LA LLORONA

Desde 1954 éste personaje aparece en las obras de Pedro Nel Gómez en diversas acuarelas y en el fresco del Banco Popular de Medellín. Para la talla en piedra Pedro Nel Gómez realiza varios bocetos y finaliza los dibujos preparatorios en febrero de 1971 (anexo 2).

Esta escultura fue tallada en un bloque de mármol de Carrara de muy buena calidad que medía 1,40m x 1,30m x 0,50m y pesaba 2 toneladas y 730 kilos.

En julio de 1972 el auxiliar Vasco desbasta el bloque siguiendo las indicaciones del artista. En mayo de 1973 se destaca la gruesa silueta del mármol con los dibujos conservados en las cuatro superficies y el maestro inicia la talla de las formas de la escultura. Los cartones se ubican estratégicamente cerca de la escultura para usarlos como referencia durante el proceso de talla. Primero inicia tallando la zona central de la escultura que abarca el torso de la mujer y las dos piernas dobladas (ver detalles de este procesos en el anexo 2). Durante el mes de junio trabaja la cara de la escultura y la cabellera y en el mes de julio talla la parte lateral y posterior de la escultura. Para el mes de agosto ya están muy avanzadas las formas de la mujer y el búho y en septiembre de 1973 finaliza la escultura.

La disposición horizontal de la escultura le agrega valores estéticos a la obra:

“La composición de la escultura de La llorona expresa, precisamente, la forma del remolino de la vorágine que es la selva. A diferencia de los restantes en posición vertical, el bloque de La llorona fue tallado horizontalmente, de tal manera que queda encerrada dentro de un marco de piedra que representa la trama de los árboles donde

habita; y dentro de él, el cuerpo se comprime como una especie de resorte a punto de saltar; de nuevo, el dinamismo se ve forzado por las contorsiones de la figura y las posiciones extremas de sus miembros.”(Arango et al, 2007: 92)

Enzo Carli comenta también de ésta escultura: *“La energía encerrada entre las potentes formas recogidas aparece al punto de estallar por partes, destruyendo las ramas que la encierran como dentro de una jaula; es de extraordinaria eficacia la relación entre la solidez, la no vitalidad del marco geométrico de esta forma y el poderoso vigor de las carnes frescas de la figura femenina, así como los vacíos creados entre las curvas: los torneados perfiles y la rigidez de esta prisión, resultan galvanizantes: no son espacios inertes, sino vehemente participantes de la tensión plástica de los miembros femeninos.”* (Carli, 1978)

En lugar de buscar un acabado parejo, el artista utilizó las diferentes huellas de herramientas para lograr diferentes texturas, que permitieran diferenciar formas y apariencias de superficie. Así, las huellas del cincel de punta dejadas en el cabello del personaje o en las plumas del búho son diferentes a las usadas en la piel correspondientes al cincel de dientes, diferentes a su vez de las dejadas por el cincel plano en las garras del animal.



Huellas de herramientas propias del acabado de superficie

LA PATETARRO

Este personaje aparece en la obra de Pedro Nel Gómez en 1948 en un dibujo acuarelado. Luego el artista realiza varios bocetos y dibujos que permiten que para enero de 1971 pueda hacer los cartones preparatorios. La representación final tendrá un cambio respecto a los bocetos, la ubicación de la pierna con el tarro se hará del otro lado al que estaba previamente previsto.

El bloque utilizado para tallar la escultura es de mármol de Carrara de muy buena calidad, medía 2m x 1,30m x 0,60m y pesaba 4 toneladas y 680 kilos.

Pedro Nel inició la talla de la obra en septiembre de 1972 y la finalizó en abril de 1973.

Es de rescatar en esta figura el gran dinamismo logrado con la talla. “...si se le compara con *La Patasola* y la manera mucho más convincente de solucionar la mutilación de la pierna, como si la reflexión sobre los resultados obtenidos en la primera hubiesen sido útiles al formular el nuevo mito.” (Arango et al, 2007: 92)

Aquí como en las otras figuras el acabado de superficie no es parejo, por el contrario, las diferentes huellas de herramientas permiten apreciar diferentes texturas y apariencias de superficie. Así, las zonas donde se apoyan las esculturas presentan huellas de puntero y la distancia entre los surcos resulta mayor que la de las huellas dejadas por los cincelos utilizados en las figuras. En los brazos de la mujer y el tarro se alcanzan a distinguir zonas en donde el cincel de dientes fue utilizado, seguramente con el fin de redondear las formas.



Huellas de herramientas propias del acabado de superficie

LA ANDROGINIA

La Androginia aparece en la obra de Pedro Nel Gómez en 1945 cuando dibuja un cartón y un óleo donde la figura masculina tiene los rasgos de un autorretrato. Luego, en 1969, retoma el tema en una acuarela.

En marzo de 1971 el maestro realiza los cartones preparatorios y ese abril los traspasa a las cuatro caras del bloque de mármol de Carrara que medía 2,20 m x 0,80m x 0,60m y pesaba 3 toneladas y 168 kilos.

En septiembre de 1972 el bloque de mármol de donde emergería la Androginia ya había sido desbastado por el trabajador Vasco, se observaban los dibujos realizados por el maestro Pedro Nel en las cuatro caras.

Considerada por el mismo autor como “la más difícil del conjunto” Pedro Nel Gómez inició la talla de la obra en octubre de 1973 y la finalizó las formas en junio de 1974. Durante el proceso escultórico los cartones siguen siendo una referencia fundamental así como ocho croquis detallados del cuerpo de la mujer que el artista tenía en el andamio.

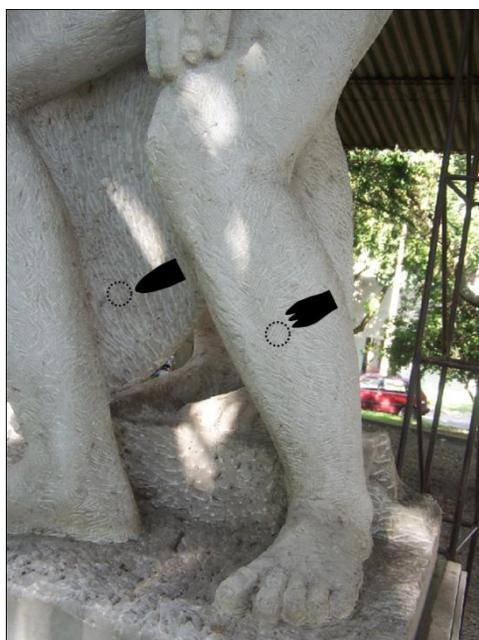
En noviembre talla la parte frontal de la escultura pero deja las manos para trabajar después. Luego trabaja el torso del minero y los costados de las figuras. Las dos caras y las piernas las deja también para el final.

El mismo Pedro Nel dice de éste proceso escultórico: *“Trabajo rápidamente en el último bloque de mármol, voy de las caderas hacia abajo en esa extraña escultura. Parece un sueño de hace millones de años y no me siento cansado.”* (Oberndorfer, 1991: 501)

En diciembre el artista talla la cara y trabaja en el acabado de superficie irregular del mármol. Para ese entonces se esculpen los laterales y la espalda, el dibujo de los pies de la mujer y las plumas del pájaro. En marzo las figuras *“ya están desprendidas del bloque; únicamente se conservaba en la parte posterior el dibujo de los pies de la mujer. (...) En*

el mes de junio se terminó el trabajo principal en los cinco bloques de mármol. Sin embargo, durante el resto del año el artista sigue retocando su obra.” (Oberndorfer, 1991: 499) Finalmente en diciembre de 1974 acaba la escultura.

Las huellas de herramientas resultan hoy claramente distinguibles, las zonas de mayor detalle como el pico del ave, los ojos de las figuras y los dedos tienen un acabado más fino, es decir allí se trabaja con herramientas finas para lograr la forma clara, continua. Las huellas del cincel de dientes y de punta se diferencian claramente en la superficie de la piel y de la batea respectivamente.



EL PÁJARO MACUÁ

Con la intención de realizar una sexta escultura que se ubicaría en la Biblioteca Universitaria, en febrero de 1973 Pedro Nel hace 2 acuarelas sobre el Pájaro Macuá. La idea de ésta representación había sido trabajada en obras sobre las Maternidades realizadas con anterioridad. Una se encuentra en el mural de la Facultad de Minas llamado La ley de la Espiral, la otra ubicada en la Casa Museo, y la tercera en el óleo llamado El Seno ubicado en el Museo Nacional de Bogotá.

“..finalmente, contando con el apoyo de la Universidad, que asume todos los gastos de importación y traslado, en 1976 llega el mármol de 2.60m de altura, mayor que los anteriores, y es trasladado junto a las esculturas del Tótem, pero sólo mientras se talle...” (Arango et al, 2007: 98) Basado en sus acuarelas, Pedro Nel Gómez realiza entre febrero y marzo de 1977 tres de los cartones preparatorios para esta obra. El cuarto es realizado en julio de ese mismo año.

En abril de 1980 el artista hace la transposición de los cartones a tres de las caras del bloque de mármol. En agosto de ese mismo año dibuja la cuarta cara del bloque de mármol. Desafortunadamente el cobertizo no protege adecuadamente el bloque y el contrato para realizar la talla nunca se formaliza con la Universidad por lo cual el bloque destinado a la escultura del Pájaro Macuá nunca fue tallado por el maestro Pedro Nel Gómez. En el momento de su muerte, cuando la Universidad quiso realizar un homenaje en su honor, las esculturas fueron limpiadas con lo cual los dibujos desaparecieron de las superficies de la piedra.



Pedro Nel Gómez junto al bloque de mármol con los dibujos del Pájaro Macuá

III. Diagnóstico del conjunto escultórico

3.1. Ubicación, entorno y cobertizo

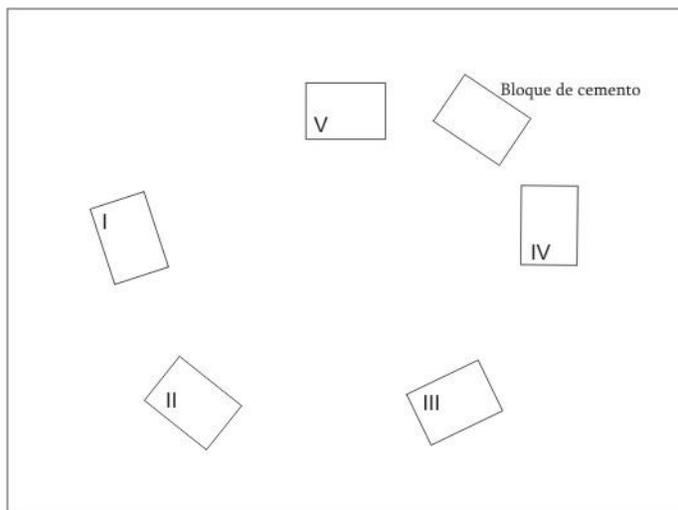
El conjunto escultórico se encuentra localizado en la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín.



El círculo rojo muestra el área donde se encuentra localizado el conjunto. Imagen tomada de www.unal.edu.co

La plataforma sobre la que se encuentra el conjunto escultórico es cuadrada y tiene 100 m² aproximadamente. El costado norte de esta plataforma da hacia una de las principales vías de acceso al campus universitario, el costado oriental hacia un camino peatonal. Sobre la esquina oriental se localiza una parada de buses, por tanto, los muros de estos costados de la plataforma son utilizados por las personas para esperar el bus. Tanto el costado occidental como el sur, conforman un amplio espacio rodeado de árboles.

En el gráfico se puede observar la disposición de cada una de las esculturas dentro de la plataforma.



- I. La Patasola.
- II. El Gritón.
- III. La Llorona.
- IV. La Androginia
- V. La Pata de Tarro.

Sistema de protección- cobertizo

En 1971, con el fin de ubicar las esculturas en este espacio seleccionado por Pedro Nel Gómez, se aplanó el terreno, se hizo el piso que permitirá mover los andamios y los equipos para tallar las esculturas, y se construye la estructura metálica con teja que las protege en la actualidad. Mientras que la plataforma de cemento fundida en el piso hacía parte del diseño original del obelisco, las columnas y tejas del cobertizo actual se suponía debían ser provisionales. En efecto, como fue explicado en el capítulo anterior las esculturas debían estar contenidas por un obelisco que nunca se construyó, con lo cual tampoco se pensó en otro sistema de protección que reemplazara el temporalmente construido en 1971.

Hoy el sistema de protección sigue siendo el mismo y está conformado por la plataforma de cemento sobre la que se encuentra el cobertizo que consta de seis columnas metálicas que soportan tejas de asbesto cemento. La plataforma tiene relleno de gravilla y tubos de desagüe en cada uno de los lados.



Como fue mencionado anteriormente, el espacio donde se encuentra el conjunto escultórico fue escogido por el maestro Pedro Nel Gómez, entre otras cosas, porque contaba con un fondo de guaduas y árboles que permitían aludir a las condiciones selváticas y boscosas en las que se dan los mitos colombianos y americanos. Sin embargo, hoy en día el espacio es percibido como frío y abandonado. Algunas de las razones que explican esta percepción es la parada de buses.



Se trata de una estructura metálica con tejas que si bien provee protección en días soleados o lluviosos no tiene diseño, es plana y poco llamativa. Si bien el espacio es empleado por algunos estudiantes para descansar, almorzar o esperar la parada

del bus no es un espacio que acoja ni que invite a la contemplación de las obras o al descanso.

Otra de las razones relacionada con la percepción negativa hacia el lugar se refiere a los materiales mismos de la estructura y las condiciones circundantes.

Debido a la ligera elevación de la estructura, alrededor tiende a existir empozamientos de agua en épocas de lluvia o aridez de suelo en épocas de sol.

Estas condiciones se interpretan como abandono. En este sentido, el diseño y materiales empleados para el cobertizo no contribuyen a la apreciación del conjunto escultórico como tampoco generan un espacio amable para los estudiantes quienes no encuentran en este sitio un punto de encuentro llamativo o amigable.

Las tejas cubren la mayor parte del área, no obstante, el costado occidental tiene una ampliación que cubre sólo la mitad del techo. En esta zona si bien la escultura “La Androginia” está protegida de la lluvia, la cobertura no es suficiente pues los rayos solares caen directamente sobre las esculturas de “La Androginia” y “La Llorona” en las horas de la tarde y cuando la lluvia está acompañada de vientos, tampoco el cobertizo cumple su función.

Se pudo también observar que algunas de las tejas están rotas lo que produce goteras que afectan directamente a las obras escultóricas.

El sistema de iluminación no cuenta con bombillos y se encuentra desactivado. Las enredaderas que están sobre uno de los costados de la estructura han generado la presencia de arañas y con éstas grandes telarañas. Esta situación debe controlarse pues genera la proliferación de diferentes insectos que aprovechan las superficies de las esculturas para reproducirse y habitar.



Es necesario que se diseñe un nuevo sistema de protección, que le brinde la seguridad necesaria a las esculturas, que permita un recorrido agradable para los visitantes y que retome los requisitos señalados por su autor.

3.2. Análisis del estado de conservación

I. La Patasola. Ménade bacante del Trópico

Escultura



CONVENCIONES

 Suciedad	 Abrasión y rayado
 Manchas	 Fisuras y grietas
 Marcas e inscripciones	 Faltantes y desajustes
 Alteración cromática	 Pitting

Como puede observarse en los gráficos de localización de deterioros, el principal se relaciona con la acumulación de suciedad (azul) especialmente en las áreas superiores (cabeza, hombros, brazos) y zonas con pliegues y dobleces.

Presenta manchas redondeadas que corresponden a los excrementos de aves en vuelo localizadas particularmente en la espalda, las piernas y la cabeza del ave. Otras manchas corresponden a diferentes materiales entre los que se alcanzan a identificar escurrimientos de gaseosa y ceniza (cerca de la pata de la garza). Entre la base y la peana hay manchas de cera particularmente sobre dos de las esquinas.



Peana

En la peana no se observan problemas estructurales, ni tampoco apertura entre las uniones de las placas que recubren la estructura de cemento. No obstante, un golpe en una de las esquinas superiores generó pérdida de material y sobre la base de la peana (anverso y reverso) hay dos pequeñas fisuras verticales.



La peana se encuentra además afectada por escurrimientos y manchas que interfieren notablemente en su lectura como las de las cintas adherentes, gaseosa, excrementos de aves y grafito.

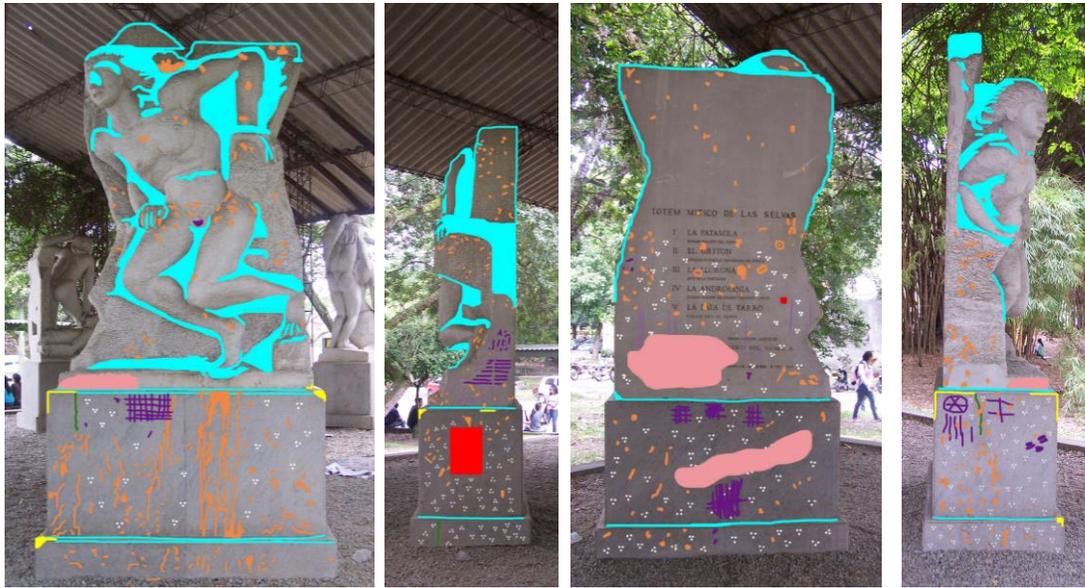
Se observan también incisiones o rayones de poca profundidad.



El que recurrentemente se hayan usado algunos de los espacios, especialmente hacia el centro de la peana, para pegar papeles y su constante limpieza han producido la alteración cromática del mármol. El mármol evidencia una alteración propia del material conocida como pitting o picado manifestado en manchas blancas.



II. El Gritón. Huracán- Mito de las tempestades del Trópico



CONVENCIONES

 Suciedad	 Abrasión y rayado
 Manchas	 Fisuras y grietas
 Marcas e inscripciones	 Faltantes y desajustes
 Alteración cromática	 Pitting

Una característica especial de esta escultura es que tiene grabado en el reverso los números y títulos de cada una de las esculturas que conforman el conjunto además de la marca del autor con sus iniciales. La humedad del ambiente sumado a constantes limpiezas



produjo la oxidación de la tinta y con esto manchas de escurrimientos que aparecen alrededor de las letras.

En torno a la marca de firma del autor, hay abrasión, manchas oscuras y brillos producidos por el constante contacto con los dedos (sudor y suciedad) de los visitantes.



Uno de los principales deterioros en esta obra se relaciona con la acumulación de suciedad (documentadas con color azul) especialmente en las áreas superiores (cabeza y hombros del personaje) y zonas con pliegues y hundimientos.



Sobre los genitales y la mano izquierda de la escultura hay manchas amarillas particulares que fueron sometidas a análisis de laboratorio que las identificaron como una mezcla de cera y resina terpénica oxidada que alteran la legibilidad de la obra (Ver Anexo 3). Presenta además manchas redondeadas que corresponden a los excrementos de aves en vuelo localizadas particularmente en las piernas y abdomen.



El reverso presenta diversos tipos de marcas entre las que se diferencian las dejadas por cintas adhesivas, engrudo de carteles, rayones con grafito, marcador de tinta, de agua y de aceite. Las manchas en forma de disco, de color oscuro fueron sometidas a análisis de laboratorio e identificadas como resina sintética, es probable entonces que se trate de manchas de colbón o similar con suciedad acumulada (Ver Anexo 3).



Esta peana es una de las más deterioradas del conjunto. Presenta desajuste de las placas de mármol sobre el costado izquierdo de la escultura además de faltantes en las esquinas superior derecha (frente) e inferior izquierda (frente).



El factor que más ha influido en el deterioro de ésta peana es el uso de las superficies para marcar, rayar, o pegar carteles. Este uso continuo sumado a las constantes limpiezas ha generado alteración cromática del mármol. El costado frontal es

uno de los más deteriorados con manchas por escurrimientos, marcas de cintas adhesivas e inscripciones con marcadores de tinta, a base de aceite y grafito.

Manchas, suciedad, e inscripciones en la peana.



III. La Llorona. Mito de la vegetación



CONVENCIONES

 Suciedad	 Abrasión y rayado
 Manchas	 Fisuras y grietas
 Marcas e inscripciones	 Faltantes y desajustes
 Alteración cromática	 Pitting

Entre el cuerpo y el marco de la figura hay fuerte concentración de polvo, suciedad, hojas y telarañas tal y como se puede ver en el gráfico de localización de deterioros (color azul).



Alrededor de la boca existe una fuerte mancha de apariencia brillante y transparente. Si bien no se identificó su naturaleza, en las pruebas de solubilidad resultaron positivas para solventes orgánicos. Los pezones fueron pintados con pintura roja a base de aceite (crayolas) y las manchas amarillas presentes en la cola del búho y en una de las piernas de la mujer fueron identificadas en laboratorio como cera mezclada con pigmento amarillo (Ver Anexo 3).



A la peana le hace falta una de las placas horizontales y las adyacentes se encuentran desajustadas. La cara frontal aún tiene rastros del adhesivo empleado para pegar un cartel. Tiene marcas de diferentes materiales y colores entre los que se diferencia el grafito, óxidos y adhesivos. El costado inferior de la base sobresaliente evidencia fuertes manchas de humedad.



IV. La Androginia. Retorno solemne del hombre y la mujer a la unidad



CONVENCIONES

 Suciedad	 Abrasión y rayado
 Manchas	 Fisuras y grietas
 Marcas e inscripciones	 Faltantes y desajustes
 Alteración cromática	 Pitting

La escultura se encuentra en buen estado de conservación con suciedad acumulada en las áreas más altas, pronunciada o de difícil acceso como la zona entre las piernas de los personajes. Hay marcas de ceniza sobre los pies y manchas sobre ambas



figuras. El escudo presenta una fisura que va desde el borde hasta el centro.

Debido a que el cobertizo en este lugar no cubre por completo el área, la obra recibe los rayos solares y la lluvia directamente. Esto se evidencia en las manchas de humedad presentes sobre los costados izquierdo, derecho y reverso de la base de la peana (color verde claro).

Las esquinas superiores de la peana presentan faltantes lo que produjo desajustes de las placas verticales. La cara frontal de la peana tiene grafiti y marcas de lápiz, crayón, ceniza y adhesivos.



V. La Pata de Tarro. Euménide furia del trópico



CONVENCIONES

	Suciedad		Abrasión y rayado
	Manchas		Fisuras y grietas
	Marcas e inscripciones		Faltantes y desajustes
	Alteración cromática		Pitting

La escultura se encuentra en buen estado de conservación pero presenta bastante suciedad acumulada que incluye polvo, hojas, telarañas, además de avisperos localizados en las zonas más altas e intrincadas de la escultura.



La peana presenta dos faltantes sobre las esquinas superior e inferior izquierda. Es una de las peanas del conjunto escultórico con mayores deterioros producidos por grafiti, rayones, abrasiones y adhesión de carteles. Dos de las esquinas (inferior y superior) tienen faltantes, lo que produjo el desajuste de las placas aledañas.



Bloque de mármol. Proyecto del Pájaro Macuá



El bloque presenta fuertes manchas y alteración cromática del mármol pues sus cuatro costados son continuamente empleados para hacer grafiti y pegar avisos y carteles. Son estos los deterioros determinantes en esta obra.

3.3. Diagnóstico general

En términos generales se puede decir que las seis obras que conforman el Totem Mítico de la Selva se encuentran estables y en buen estado de conservación. No se encontraron problemas estructurales y la intervención debe estar encaminada a la recuperación de la lectura formal lo que se logra con la limpieza y eliminación de los materiales agregados, manchas y grafiti. Las peanas han recibido la mayor parte de esfuerzos por lo que en estos elementos se evidencian faltantes, grietas o fisuras que no

repercuten directamente en el estado de las obras. No obstante es importante realizar la conservación de éstas para evitar posibles daños sobre las esculturas.

Si bien con la restauración usualmente se reactivan estos valores, es un proceso lento que debe estar acompañado de acciones que refuercen y evidencien los diferentes valores contenidos en la obra escultórica.

A pesar de la importancia que tiene este conjunto no sólo para la Universidad Nacional sino también para Medellín y la historia del arte colombiano, se encontró que el valor histórico, artístico y patrimonial del conjunto se encuentra en riesgo de pérdida. A pesar de estar ubicado en un punto de referencia (parador de bus) para las personas que habitan la Universidad, las obras parecen pasar desapercibidas por ésta comunidad o son empleadas como soporte para escribir los mensajes amorosos, sociales y políticos por medio de los grafiti y letreros encontrados en todas ellas.

Sobre la plataforma que contiene el conjunto escultórico se encontraron vidrios rotos y basura dispersa por todo el espacio lo que refuerza lo anteriormente mencionado y evidencia una falta de interés.

Algunas de las esculturas presentan huellas de haber sido pintadas (por ejemplo los genitales de “El Gritón”) pero es claro que han sido eliminados. Esto evidencia el mantenimiento que los trabajadores de la Universidad realizan sobre las esculturas. Actualmente éste tiene una periodicidad que varía entre los dos o tres meses y consiste en limpiar con escoba y retirar los carteles. Es importante resaltar esta labor, que si bien puede precisarse para mejorarla, se está realizando de forma adecuada.

IV. Consideraciones finales y recomendaciones

Uno de los deterioros que afectan a las esculturas son las marcas, rayones, grafiti y carteles que son escritos o puestos especialmente sobre las peanas o sobre cualquiera de las caras del “Bloque inconcluso”

En este sentido es también claro que el empleo de superficies simbólicamente representativas como son las esculturas en espacio público hace parte del mensaje de rebeldía o insatisfacción. No obstante, la agresión hacia las esculturas puede reducirse en tanto se generen espacios más llamativos para realizarlo. Cerca al conjunto escultórico existe un pánel para pegar información. Sin embargo es bastante pequeño, se encuentra alejado de las esculturas, es decir, del lugar más visible. Se recomienda que como parte de la estrategia de conservación se diseñe un pánel más grande, llamativo y cercano a las esculturas que reciba cualquier tipo de material, sea lavable y tan sugestivo que los estudiantes realmente lo utilicen como medio de expresión o punto de información.

Se recomienda hacer mantenimiento a las tejas del cobertizo que presentan orificios para evitar entradas de agua que afecten a las esculturas. Igualmente, sobre el costado occidental, ampliar las tejas hasta el mismo nivel para así evitar la entrada de los rayos solares y de la lluvia.

VI. Bibliografía

Arango G., Diego L. 2004. Pedro Nel Gómez. Universidad Nacional sede Medellín. Medellín.

Arango G., Diego L. y Carlos A. Fernández U. 2006. Pedro Nel Gómez: acuarelista. Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

Arango G., Diego L. y Carlos A. Fernández U. 2007. Pedro Nel Gómez: escultor. Editorial Universidad de Antioquia y Editorial Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

Bedoya de Flórez, Fabiola y David Fernando Estrada Betancur. 2003. Pedro Nel Gómez. Muralista. Ediciones Universidad de Antioquia y Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín.

Bronx, Humberto. Pedro Nel Gómez, Marco Fidel Suárez, el poeta Guillermo Valencia y los grandes acontecimientos del siglo XX en Colombia.

Carli, Enzo. 1976. Pedro Nel Gómez: escultor. Centro offset. Siena.

Casa Museo Pedro Nel Gómez. Pedro Nel Gómez. Villegas Editores, 1981.

IDEA. Instituto para el desarrollo de Antioquia. Artes plásticas en Antioquia (multimedia). Pedro Nel Gómez. Gobernación de Antioquia.

Gamboa, Octavio. 1979. Los trabajos y los días: Pedro Nel Gómez cumplió 80 años. En: Dos valores de la Antioquia Grande, Pedro Nel Gómez y Otto Morales Benitez. 1981. Biblioteca Escritores Caldenses. Gobernación de Caldas, Manizales.

Gómez, Pedro Nel. 1978. Autobiografía. En: Dos valores de la Antioquia Grande, Pedro Nel Gómez y Otto Morales Benitez. 1981. Biblioteca Escritores Caldenses. Gobernación de Caldas, Manizales.

Oberndorfer, Leni. 1991. Pedro Nel Gómez. Pintor, escultor y amante. Secretaría de Educación y Cultura. Colección especial. Medellín.

Pedro Nel Gómez. 1976. Catálogo de la exposición. Instituto Colombiano de Cultura. Museo Nacional. Bogotá.

Universidad Nacional de Colombia. 1997. Maestro Pedro Nel Gómez. Pensamiento y obra en la Universidad Nacional. 2 Edición. Medellín.