Diana Magaloni

Con el color del cielo: pintando Bonampak

...por qué no llamar a eso verdad
si realmente me explica, si puedo entender
la relación de hechos en la historia que no es sólo
cronología, ni causal, que no es causa y efecto.

E. O'Gorman[1]

1. La cal y los muros

Llegan los hombres muy temprano a la aldea. Bajan de sus canoas, se sumergen en las aguas limpias del río Lacanhá y dejan el cansancio oculto entre las ondas lejanas del fondo. Refrescados, se echan a la espalda el último cargamento de piedras para hacer cal.

El olor a maíz cocido se incorpora al de la gran fogata donde las piedras blancas de calcita son transformadas en polvo caliente, piedras calcinadas.

Con palas de madera los albañiles echan el montón de polvo en agua mientras cuatro niños con las rodillas sucias de mezcla, se entretienen al oir, una vez más, el borbollar del líquido cuando se vierte en él la cal viva. "Se muere el monstruo y se hace aire", repiten con vocecitas agudas.

Ellos mismos han visto este proceso repetirse muchas veces pero aún les parece una aventura ir a mirar, cada día, la pasta blanca que ha quedado quieta en el fondo y especialmente, el cristal que se va formando en la superficie del agua. Esperan el día, en que apuntalando sus pequeños dedos en la superficie del cristal, los mayores les permitirán romperlo, entonces, la cal estará lista para el pintor, será una pasta untuosa y adhesiva y los hombres la llevarán al templo.

A lo lejos Bonampak, más alto que los árboles, brilla en un rojo resplandeciente. La luz de los primeros rayos logra pasar el horizonte. El azul-lila de la madrugada se pierde en el calor que evapora y disipa la suave discreción de la mañana.

El fulgor comienza a modelar los cuerpos. Como troncos retorcidos, como raices móviles, los peones cargan piedras, las pegan unas con otras usando una mezcla de cal y arena blancas, demasiado blancas para mantener los ojos abiertos. El golpe sordo de cada piedra que cortan crea una música similar a la de los pájaros o las cigarras. Estos hombres cantan con las piedras.

En contraste, en lo alto del gran templo, dentro de la primera de las tres cámaras que quedarán revestidas de pintura mural, los ojos del pintor se acostumbran a la reducida luz que entra por el vano de acceso. Está absorto en una visión fugaz, un sentimiento que aún no tiene color. Dos de sus aprendices se ocupan en colocar grandes lajas blancas de mármol en el suelo de manera que los rayos solares se proyecten hacia el interior e iluminen la penumbra.

Varias escenas delineadas a pincel sobre la preparación de cal, aparecen con todos sus detalles. El cuarto íntegro se viste de siluetas: arriba en el muro sur, frente al vano de ingreso, la serie de nobles que participan en la ceremonia de presentación del joven heredero. Frente a ellos, en el muro norte, tres divinos señores, son ayudados por jóvenes de la nobleza a vestirse con las prendas y la indumentaria reales, propias de la ceremonia que se avecina —faldellín de piel de jaguar, grandiosos tocados de plumas de quetzal, muñequeras de piedra verde. En los muros inferiores, al nivel del ingreso, se destaca un grupo de nobles músicos y hombres enmascarados que bailan y tocan sus instrumentos. La procesión culmina al centro del muro sur donde se ve, nuevamente, a los tres divinos señores con sus enormes cimeras de plumas.

2. Los pigmentos

Los aprendices se concentran en preparar el color de las encarnaciones. Trabajo difícil. Muelen los pigmentos en el mortero: los rojos, el preciado hematita y el naranja; los cafés, el siena natural, duro de moler por todas las arenas de quarzo contenidas en él, el color tierra húmeda y el ocre. El negro se obtiene del tizne acumulado en lajas de piedra, expuestas al fuego de leña resinosa.

Revuelven en jícaras curadas al sol, proporciones variadas de estos polvos y preparan distintos tonos para pintar la piel.

Las teñidoras preparan el azul maya a la sombra de un enorme ramón. Separan las flores del índigo cuidadosamente. El líquido, amarillo en un principio, con el calor del sudor, les va tiñendo los dedos de azul. Por eso, con el paso de los años llegarán a tener las uñas negras y el destino se dibujará en las líneas de sus manos, con el mismo

[1] Tania Carreño King y Angélica Vázquez, "La hija de la invención, una entrevista con Edmundo O'Gorman", *Nexos*, núm. 190, Oct. 1993.

color violáceo de sus encías. Con los años —ya lo saben—, el color del agua y el de los cielos se hacen negros, como el sol nocturno, la infatigabilidad del río y de su trabajo.

Las más jóvenes cuecen el líquido extraído de la planta, junto con la arcilla traída del sur, del lago Izabal.[2] Esta arcilla es blanca y suave como el polvo más fino. Al calor de la leña, mientras su pócima es movida en círculos constantes, la arcilla se vuelve azul. El vapor moja la cara de las mujeres. Por la tarde, amasarán pequeños terrones del color del cielo con sus manos.

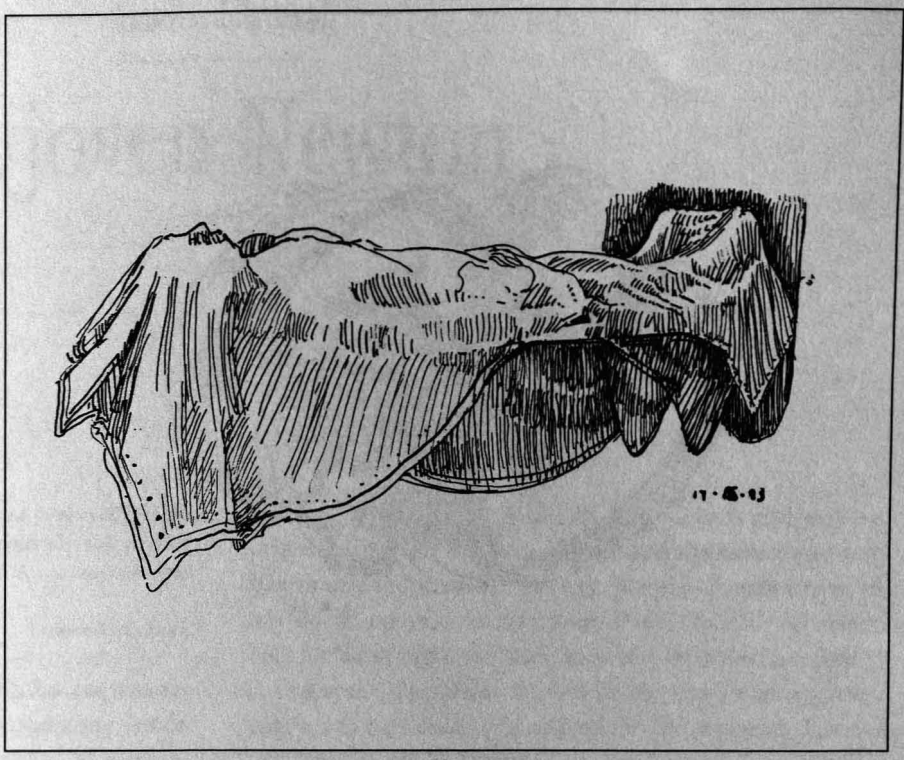
Las cuatro ollas de barro contienen azules diferentes. El más complicado de fabricar es el muy oscuro, se requiere de jornadas enteras para concentrar la tinta, evitar que la leña prenda de pronto con el aire y mantener los carbones encendidos de forma constante.

Los terrones de todos los azules se guardan en cestas redondas de palma fina. El azul común, del color del medio día, se fabrica en grandes cantidades y es llevado por los mercaderes a lugares tan lejanos como los valles de Tlaxcala.

3. Orquídeas y gomas color ámbar[3]

Frente a las jícaras de colores, ordenadas por tonos y claridades, el pintor prepara el líquido viscoso con que aglutinará los pigmentos. Solamente él conoce la fórmula para fijar los colores en los muros de forma permanente.

De la selva ha traído la goma del árbol que llora gotas color ámbar. Él personalmente ha cocido en agua los bulbos de muchas orquídeas, posteriormente los ha dejado cristalizar al sol



para, finalmente, reducirlos a un polvo fino que asemeja harina de frijol.[4]

Toma una porción de goma ámbar triturada, la disuelve en agua de cal. Mezcla el polvo de orquídeas con miel. Incorpora los dos líquidos formando un néctar denso y viscoso. Con paciencia, el pintor va disolviendo las cantidades justas de cada pigmento en esta sustancia gomosa. El sonido que las tierras producen al rasgar las paredes del recipiente, es como el murmullo de la inspiración. Es un acto revelador, hacer poco a poco cada color: el comienzo de un viaje por las formas de la memoria, por la luz del interior. Como los dioses, este hombre habla con la tierra.

4. Pintar

El día de ayer, los jóvenes aprendices terminaron de pintar el fondo de las bóvedas. Aplicaron dos capas, la primera era translúcida, la segunda fue pintada cargando la brocha un poco más para lograr la profundidad propia del rojo, ese color con que tiñen las antorchas la oscuridad de los cuartos. El color de la sangre.

Los jóvenes lo hicieron impecablemente, respetando el dibujo preparatorio hecho por su mentor. Las figuras de los nobles señores de las capas, dibujadas a línea en todo su detalle, pero todavía vacías de color, les parecían esa mañana, contra el fondo vivaz pintado por ellos mismos, frágiles cuerpos sin alma. "Todo espera. Todos esperan, a ser vestidos de luz", murmura el maestro sobrecogido.

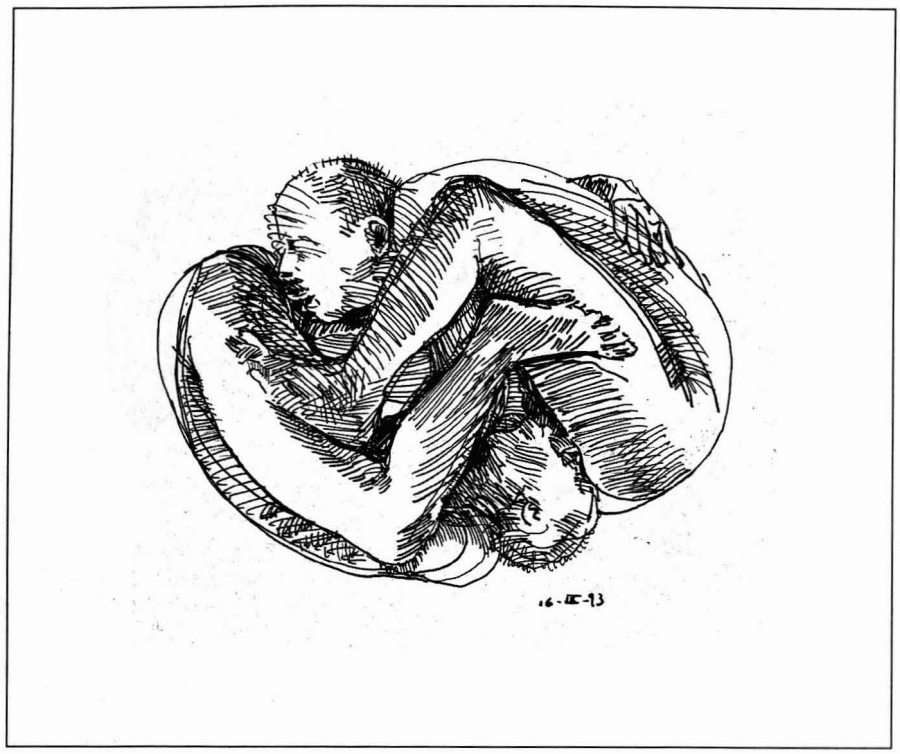
La jornada vio nacer, de la mano del maestro, a catorce personajes en la bóveda sur. Como el pintor mismo, sus figuras tienen dimensiones propias de la dieta y la sangre de los nobles. Cinco tonos diferentes para pintar los cuerpos y los rostros. Cada señor fantasma fue coloreado con un tono de piel particular, claro, oscuro, rojizo, amarillento, casi negro, alternándose, como en una melodía, en frases de distinto color café. Las capas de algodón sobre los hombros, caen con el peso liviano propio de esta tela. De perfil, a pares, en grupos de tres, conversan. Como las mujeres, estos nobles se expresan con las manos.

[2] Se conoce que la arcilla llamada atapulgita con la que se fabrica el azul maya, se extraía en tiempos prehispánicos de la región del lago Izabal, en Guatemala y de una mina cercana a Ticul en la Península de Yucatán.

[3] La formulación exacta del aglutinante aún se desconoce. Se presenta aquí, de manera hipotética este procedimiento. Basamos nuestras conjeturas en los resultados de los análisis por medio de cromatografía de gases-espectrometría de masas, que manifiestan la presencia de una mezcla de polisacáridos (gomas) en los estratos pictóricos de muestras de pintura mural de Bonampak.

[4] Ver, Sahagún, *Historia de las cosas de la Nueva España,* Editorial Porrúa, p. 563 y *Del modo como hacían la pintura los indígenas de la zona maya y otras noticias. Documento anónimo del siglo XVI,* Paleografía y estudio de Mercedes Meade, Prólogo de Diana Magaloni, Pinacoteca Virreynal-Centro de Investigaciones Históricas, CONDUMEX, México (en prensa).

Ilustración: Reynaldo Velázquez



El recuerdo de la procesión de danzantes y enmascarados es una visión que paraliza sus manos cada vez que ha intentado comenzar a pintarla. Ha pasado un día entero preparando los colores y el muro inferior permaneció silente.

En sueños el pintor camina por parajes insospechados. Frente a la liviandad inmaterial de un horizonte azul ve aparecer a los nobles tocando sus instrumentos de viento y percusiones; los hombres de las caretas zoomorfas bailan y caminan transformados, prisioneros del ritmo. Son seres masivos y fugaces a la vez, que flotan en la luz de la mañana. El color del muro de aquella ensoñación es distinto al de todos los terrones azules, no existe un producto con esa cualidad. Con un pincel inmaterial plasma el vigor de la música que no se escucha, lo impalpable de la alucinación y el revuelo de los cuerpos que danzan dentro de una imagen fija.

Por la mañana vuelve al templo. El muro ofrece la silueta hueca de la visión. El pintor examina nuevamente sus trazos sin corregir uno solo. Ahí están sus personajes, tal cual sucedió, tal cual sucede. La sinopia es perfecta. Sin embargo, ahí no está lo que él pintó en su sueño.

Mira detenidamente las jícaras con cuatro diferentes tonos de azul. Desganado extiende con una brocha de pelo fino el color que cada una de ellas contiene. Ningun azul es el de esa mañana.

Los aprendices continúan pintando de rojo el muro norte, respetando el perímetro de cada figura previamente dibujada por el maestro. Ahí miran a los tres jerarcas de su ciudad vestidos con su falda de jaguar y su tocado enorme. Vistos así, como siluetas blancas esperando el aliento del color, ellos no sienten vergüenza de mirarlos.

5. Las soluciones plásticas

Por años había observado el cambio sutil de la luz al transcurrir del día y de las estaciones. Había entendido que las luces y las sombras nunca son negras ni blancas, sino que cada color responde consigo mismo. Sin embargo, aquello que la visión de la noche anterior le había dejado, era distinto y nuevo. Se trataba de la expresividad que independientemente de la luz, tenían las texturas, las opacidades y transparencias propias de la capa de color.

Cerraba los ojos y el tono del cielo de esa mañana parecía no tener fondo ni superficie, era menos material que el agua misma. Los cuerpos de los danzantes y particularmente los hombres enmascarados tenían, en cambio, la topografía de las montañas, de los troncos viejos: salientes y valles, donde se alternaban el rojo, el verde, el café y el amarillo, todos revueltos. El cielo era puro y brillaba desde dentro; las máscaras, una mezcla de colores que absorbía la luz sin reflejarla.

Tomó el terrón azul de tono medio y lo molió despacio. De una pequeña caja sacó las piedras aguamarinas que un maestro de tierras lejanas le había regalado hacía unos años. Con agua, molió la piedra obteniendo pequeños cristales de un azul intenso. Era azurita.

Mezcló ambos azules, y al dispersarlos en el aglutinante procuró que la pintura pareciera una tinta. Aplicó el color de forma diluida. Los cristales brillaban dentro del pigmento azul, parecían luces interiores. Como los sueños, inmateriales.

Capa por capa, el color del cielo de la visión se fue formando. Era una mañana joven, como la primera mañana.

Miró sus manos agrietadas, era un hombre viejo. Las colocó contra el luminoso muro azul, observó con sorpresa cómo su piel oscura y áspera poseía la textura de la tierra.

Tomó las jícaras con los tonos cafés, los verdes y los amarillos. Mezcló los pigmentos y les añadió arena fina. Al preparar la pintura agregando aglutinante, se formó una pasta densa y grumosa. Comenzó aplicando el color en una de las máscaras. El pincel no corría libre en la superficie, se empastaba al poco tiempo de ser aplicado. Con movimientos cortos y semicirculares, fue creando el monstruo terroso y viejo que había deseado. La opacidad de la superficie que iba pintando, los trazos empastados de colores revueltos contrastaban, de manera violenta, con el azul translúcido del fondo.

Esa jornada le pareció la más larga de su existencia. Mientras pintaba, no sólo se adueñaba de las horas del día, con las sombras y la luz, sino que, de alguna forma mágica y extraña, sus manos pintaban el tiempo de la vida.◊

Ilustración: Reynaldo Velázquez