

REBECA BARQUERA

Los *atlcolors*, una materialidad volcánica-cósmica

Vemos tantas reproducciones de fotografías y pinturas del paisaje volcánico, tantas tomas del Popocatepetl y el Iztaccíhuatl que nos miran más allá del sur de la Ciudad de México: desde las cajas de cerillos “Clásicos”, pasando por las composiciones ideales de José María Velasco, hasta las vistas imposibles de los drones cuando la contaminación lo permite. Todas estas imágenes nos han acostumbrado a los volcanes del Valle de México. Este artículo es una invitación a ver de una forma distinta las pinturas volcánicas de Gerardo Murillo, conocido a partir de la primera década del siglo XX como Dr. Atl. Como historiadora del arte, me interesa analizar las obras como procesos y no sólo como resultado de un tratamiento personal del





Gerardo Murillo "Dr. Atl", *La sombra del Popocatepetl*, 1942. Atlcolor sobre celotex. Acervo del Museo Nacional de Arte, INBAL.

artista-creador. En este caso, considero que el acto creativo puede comprenderse a partir de su materialidad, su técnica y su modo de producción volcánica.

Si nos acercamos a *La nube* (1931), *Las nubes sobre los valles* —éste es el nombre con que el Dr. Atl conocía la pieza que está registrada en el Museo Nacional de Arte (Munal) como *Nubes sobre el valle de México*, 1933— o *La sombra del Popocatepetl* (1942), que ahora forman parte de la colección del Munal, ubicado en la Ciudad de México, es posible que nos llamen la atención sus colores, sus texturas, la manera en que están realizadas. Son obras que no han dejado de reconfigurarse desde su creación hasta su contacto con el observador, pues también cambian a través de nosotros y probablemente nos sobrepasen, por lo que hay que pensarlas como construcciones de memoria, miradas y tiempo. Éstas y muchas otras obras del Dr. Atl están configuradas en capas, a partir de erupciones de color que cubren las anteriores. Un color sobre otro,

trazos sobre pinceladas que dotan de distintas texturas a las piezas. Cada cuadro emula en su materialidad las capas estratigráficas descritas por los estudios geológicos, a través de la superposición de estratos pictóricos: base de preparación, óleo adicionado con alguna cera o resina y, por último, los protagonistas: los *atlcolors*.

En *Las voces del silencio* (1956), André Malraux escribió que cada gran pintor tiene su secreto, es decir, sus medios, materiales y técnicas de expresión a través de los cuales usualmente avala su genio. Otorgar tal importancia a la técnica y los procedimientos materiales en la creación artística es muy común dentro de la historia del arte occidental. La figura del Dr. Atl no es la excepción. Él se construyó a sí mismo como un alquimista, creador de técnicas y manipulador de la materia. Durante toda su vida el pintor hizo gran propaganda de los *atlcolors*, siempre mencionando los componentes necesarios para su realización, pero nun-

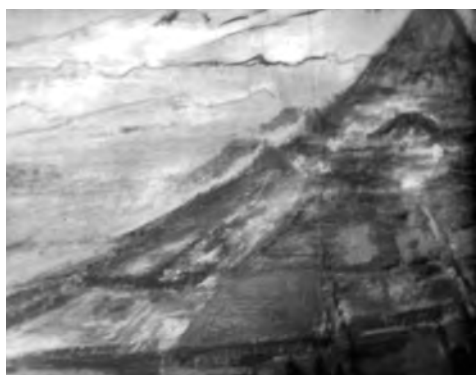
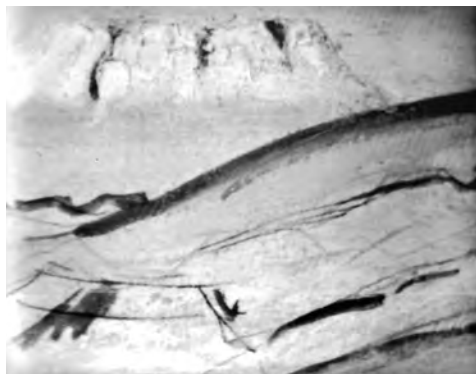
ca fabricándolos frente a ningún artista que los hubiera podido reproducir, de forma que terminó guardando su secreto, lo que dotó a toda su producción de cierta aura especial. Hoy los museos clasifican generalmente su técnica como “*atlcolors*”, como si ello refiriera a todos los colores aplicados por el Dr. Atl, aunque la técnica implica mucho más que los colores nombrados de manera autorreferencial.

Los *atlcolors* son descritos por el artista como “un procedimiento sólido, a base de cera y resinas, en forma de barras pequeñas, de todos colores y en todos los tonos”, es decir, crayones de fácil manipulación que se pueden identificar en sus obras a partir de un rastro de líneas de luz curvas y pequeñas manchas azules, amarillas, naranjas, rosas, lilas y verdes. Estos crayones pueden utilizarse sobre temple, óleo, acuarela, etc. Dis-

cursivamente, Atl situó la pintura de las cavernas como uno de los orígenes de los *atlcolors* y por ello contaba que estaban diseñados para usarse sobre muros y directamente en la superficie de las rocas. Quizá esto se debiera a que, durante varias temporadas a lo largo de los años, residía en una cabaña en las faldas del volcán Popocatepetl que construyó con ayuda de los habitantes de la región. Caminaba, exploraba el terreno y trataba de plasmar sus experiencias con distintos materiales plásticos. A veces, con un lápiz de grafito, realizaba croquis y anotaciones tomadas directamente del encuentro con el paisaje; en otras ocasiones hacía trazos con carbón sobre papel tratando de destacar los matices y la calidad material de ambos elementos. Estas estrategias lo obligaron a desarrollar una poderosa observación y a llevar a cabo ejercicios de memoria y de invención.



Fotografía bajo luz rasante de *La sombra del Popocatepetl* [detalle].



Reflectografías infrarrojas de *La sombra del Popocatepetl* [detalles].

Murillo, además de pintor, dibujante, montañista, revolucionario, anarquista y fascista, fue escritor, editor y periodista. En 1921 publicó *Las sinfonías del Popocatepetl*, un libro en el que se encuentran sus reflexiones sobre el paisaje montañoso, las experiencias de habitarlo y sus correspondencias con el universo. Acerca de esto último, en sus escritos, Atl muestra un interés por relacionar el paisaje con el cosmos, por evidenciar la continuidad entre ambos a partir de sus formas, su energía y su materialidad. Así, nombra al Popocatepetl de muy distintas maneras, por ejemplo: “mausoleo de la energía terrestre”, haciendo énfasis en la transformación energética en su interior; “signo geométrico de la energía sin nombre”, aludiendo a su forma curvilínea; o, mi favorita, “oleaje petrificado de un antiguo mar cósmico”, mar que se podría emular pictóricamente mediante la estratigrafía plástica.

Este interés llegaría a su máxima expresión unas décadas más tarde, con el nacimiento del volcán Parícutín, el 20

de febrero de 1943. A los pocos días, Murillo se trasladó a aquellas tierras michoacanas para mirar, dibujar, pintar y escribir con el objetivo de explicarse a través de distintos medios lo que veía. Fueron varias las temporadas en que se expuso a los gases, proyectiles y demás elementos, incluso perdió una pierna en aquella experiencia. El libro *Cómo nace y crece un volcán: el Parícutín* (1950), diario ilustrado y monografía científica, es producto de esta investigación.

Quienes leemos, investigamos y escribimos en el ámbito de las humanidades muchas veces nos olvidamos de otros modos de hacer, como el trabajo de campo o seguir fórmulas, mancharnos con pigmentos, usar balanzas, guantes, espátulas. Sin embargo, tuve la fortuna de trabajar con las investigadoras del Laboratorio de Diagnóstico de Obras de Arte (LDOA) del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM; juntas planeamos vías de acceso a la materialidad de las obras producidas por Atl, acompañadas de una profunda investigación de escritos, imágenes, anotaciones, fotografías y videos, a partir de una observación cuidadosa.

Por medio de la reproducción experimental nos fue posible acercarnos a la complejidad de la factura de los crayones. En el caso del Dr. Atl, la acción de pintar no inicia con un pincel sobre un lienzo; ésta comienza desde la preparación de los materiales. De ahí mi interés por seguir las recetas, sus fórmulas secretas. A un recipiente puesto a baño maría se le agregan poco a poco resinas, ceras, aceites y pigmentos que deben mezclarse hasta quedar completamente líquidos e incorporados. El artista anotaba sus procedimientos en una hoja cercana. Lo hizo una y otra vez, en varios momentos de su vida. Ajustaba las cantidades y proporciones hasta que las creía correctas. Se trata de experimentar, a prueba y error, de ir y venir con los materiales y sus mezclas.

Existen otras metodologías de estudio de superficie diseñadas en el LDOA, agrupadas bajo el nombre de “imagenolo-

gía”. Por ejemplo, una lupa y una lámpara con luz rasante son útiles para distinguir detalles, texturas y huellas dejadas por herramientas —como muestran las imágenes que acompañan este texto—; por su parte, la reflectografía infrarroja permite ver el dibujo preparatorio, mientras que las fotografías que capturan la superficie con luz ultravioleta hacen evidentes aspectos invisibles a simple vista, como intervenciones de restauración, y hacen posible identificar algunos pigmentos por su fluorescencia. La academia (cuando funciona bien) se asume como trabajo interdisciplinario en equipo y, en este caso, la historia del arte cuenta con el apoyo de las ciencias de la conservación y la restauración.

Durante el siglo XIX y sobre todo a principios del XX, hubo una nueva fascinación por la técnica pictórica que se manifestó en la recuperación de métodos olvidados, como la técnica supuestamente perdida de Tiziano y otros pintores venecianos del siglo XVI o los secretos de los primeros pintores de Italia y el norte de Europa, a los que se desdénó durante un tiempo por considerarlos “primiti-

vos”. Algunos tomaron nuevas direcciones y crearon técnicas a partir de los avances científicos modernos e industriales. Aquí es donde se sitúa la investigación de Murillo como un intento de innovar, modernizar y conjugar las técnicas del pastel con la encáustica para alcanzar colores mucho más brillantes y duraderos.

Volviendo a *La sombra del Popocatepetl*, en esta obra se puede ver cómo los trazos interrumpidos de *atlcolors* flotan libremente sobre las texturas irregulares del óleo resinoso. No hay muchas gradaciones de color porque la intención de Atl es contrastar los colores. Quizá su objetivo fue que realizáramos una mezcla óptica entre la forma de la sombra y las líneas pintadas con *atlcolors* en una relación pictórica-luminosa, ya no por la sucesión de colores sino por su superposición, por la estratigrafía de su superficie.

Una anotación importante es que los *atlcolors* se encuentran en la frontera entre el dibujo y el color. Esta discusión clásica en el arte se ve resuelta al llevar a cabo el trazo con color, ya que el procedimiento permite ejecutar diferentes efectos cromáticos y de división de la luz. De este modo, lo que me interesa proponer es que los *atlcolors* producen vibraciones de color: las barras dotan de distintas texturas a la obra, fracturan su plano y crean un espacio diferente; espacio que, a manera de atmósfera eléctrica, diría Atl, rodea todos los cuerpos del universo y permite su unidad y armonía.

En el ámbito científico, el físico Hermann von Helmholtz decía que la materia es producto de vibraciones electromagnéticas, por lo que la mejor manera de representarla sería a través de éstas; también para el ocultismo y la teosofía la vibración fue un principio fundamental. En esta búsqueda espiritual se encontraban artistas e intelectuales modernistas como Murillo, debido a la pérdida de una dimensión trascendente y al deterioro de la experiencia de unidad con el mundo ante el auge del pragmatismo y el materialismo de la sociedad burguesa.



Fotografías ultravioletas de *La sombra del Popocatepetl* [detalles].



Fotografía bajo luz rasante de *La sombra del Popocatepetl* [detalle].

Desde las alturas del Popocatepetl, Atl narra su experiencia en *Las sinfonías del Popocatepetl*: “de todas las cosas emanó una fuerza nueva cuyo influjo yo no había sentido jamás; una palpitación cuyo ritmo nacía de cada molécula de la materia y vibraba sobre mis nervios con renovadora energía”. Con esto, Gerardo Murillo expandió su búsqueda artística hacia el dominio de lo invisible, de lo que está más allá de la experiencia sensorial directa y, al poder representar las vibraciones energéticas que constituyen a los cuerpos, las ligó al paisaje, los animales, las figuras humanas y demás elementos. Me interesa resaltar las implicaciones de los *atlcolors* en la pintura de paisaje, ya que son éstos los que ponen al ser humano en relación con los volcanes, con el micro y el macrocosmos. De ahí que sea tan importante que estudiemos la pintura desde su materialidad, su configuración y su proceso.

Para Atl era necesario comprender el paisaje como “el ritmo de ondas que la naturaleza extiende tal vez generosamente, donde saturamos el espíritu de excelsas sensaciones de belleza y energía”. Es decir, entendía el estudio y la pintura del paisaje como una posibilidad para adentrarse en el conocimiento de las relaciones físicas y electromagnéticas existentes entre el hombre y el universo. Pensaba la relación entre un micro y un macrocosmos que, como analogías o maneras de descifrarse entre sí, están presentes en su obra, ya sea a través de la literatura, la pintura, los *pochoirs*, las disertaciones científicas y las montañas o los volcanes. ∞

Todas las fotografías son de Eumelia Hernández, 2005, © LDOA, LANCIC, IIE, UNAM. La reproducción de las imágenes fue autorizada por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (2025).