



# El azul *Madonna Laboris*

Jesús Pérez Caballero

Profesor-investigador en El Colegio de la Frontera Norte (México), escritor, [jesusperezcaballero@colef.mx](mailto:jesusperezcaballero@colef.mx)

1. En el Museo de Arte Contemporáneo de Riga (Letonia) vi, por primera vez, la obra de Nicholas Roerich (San Petersburgo, Rusia, 9/10/1874-Kullu, India, 13/12/1947). Era 2009 y no sabía nada del pintor, pero compré una postal del cuadro *Madonna Laboris*, de 1931. Se decía que, por haber “puesto en contacto culturas”, Roerich —el “Pacto Roerich”— era “un símbolo de la paz mundial. En 2013, el cuadro se vendió por más de once millones de dólares. Continúo sin saber mucho más de Roerich, aunque conservo y traslado la postal de la *Madonna*.”

2. La primera y la última mirada a este cuadro son azules. El azul supura, aun en las rocas negras del primer plano —que ocultan unas llamas tan infernales como hogareñas—, y el color clava la niebla del foso a los pies de la fortaleza, un foso que la rodea y que promete, si se cae entre sus brumas de azul ártico, una oscuridad abisal entubada a los hornos del infierno. Azules son las torres y las murallas de esa fortaleza, y azul tiza es el puente colgante —quizás una mera cuerda mágica—, por donde se entra. Azul, amarilleado por la luz de los nimbos que rodean a los gigantes iconos, es el paradisíaco huerto de dentro de la fortaleza, prolongado en un bosque amoratado, bajo un cielo aclarado, oceánico.

3. La naturaleza de la fortaleza es paradisíaca y tiene, de trasfondo, casas, mausoleos, tumbas, semejantes a arbustos y hojarasca de piedra, iluminados por los nimbos o por su propia condición divina. Pero sus árboles tienen algo de lúgubre. Portadores de una muerte doble, como si —en parábola ortodoxa, vía Mijaíl Bulgákov— de sus ramas colgaran cadáveres, pero también se

posasen cuervos de plumas azuladas, dadores de noticias, acusadores al picotear de los frutos de la ciencia y al comer del cuerpo oscilante, cuando los gigantes se descuidan.

4. En la parte izquierda, dentro de la fortaleza, hay dos figuras masculinas (se dice que uno es San Pedro y el otro es Dios, lo que enfatiza el aspecto de cómic; tal vez sea preferible verlos como Dios y Cristo, para azuzar la polémica teológica) y, en su diagonal, hacia abajo, un grupo de personas/almas, que desconocemos si entran al castillo por un puente levadizo (¿el camino monacal?) o bien, son expulsados ordenadamente, pero en masa (¿la hipocresía del camino fácil?). A la izquierda de las rocas —son picudas, como restos de metales oxidados—, hay un demonio, del mismo color negro que el paisaje mineral. Es perceptible un ala pterodáctila y su cabeza cornuda. Está volteado; parece que se ha detenido. ¿Qué lo petrifica? El porte de los iconos (son gigantes, cada brazo del tamaño del diablo o de los humanos) hace pensar que lo disuadieron de intentar algo. De hecho, el dizque San Pedro confronta al demonio con la mirada, mientras que Dios está mirando hacia el otro extremo del cuadro, a un hombre que espera, aterido, sobre un pico.

5. ¿Y la Madona? ¿Hacia dónde mira esa Virgen? Hacia la otra mujer sobre la cuerda que une ese pico y la fortaleza. La Virgen reza, y con tal acto sostiene la cuerda (¿ora para sostener la cuerda o sostiene la cuerda para orar mejor?), la eleva sobre la muralla. La Virgen puede rogar por la salvación de la mujer (la Virgen es la puerta que detiene la caída del dominó de los rezos), pero si no le hubiera arrojado la cuerda —el objeto

material que es puente y llave—, la mujer caería al abismo. El encuentro entre ambas —la mujer también reza, en réplica de la Madona, como si ambas se hubiesen cosido a unos vestidos espejados— es el centro del cuadro, la parte más benévola de una postal benévola. Su entretrejimiento de miradas tiende una línea clara —puede seguirse la flecha— hacia la nuca del demonio negro.

6. En el otro extremo de la cuerda está un hombre. Al frío azul lo refuerza el contraste entre su encorvamiento y su gabardina agitada —un *caminante sobre el mar de nubes*, siempre que el mar de nubes fuese el del planeta más frío del sistema solar—. Cruza los brazos, para calentarse y lleva un sombrero, tal vez la típica papaja rusa (aunque, ¿y si llevase pelo largo? ¿Sería una tercera mujer?). Espera a la mujer, intermediaria de la intermediaria, para que se le permita la entrada.

7. Sin embargo, ¿y si se rezagó por cobardía? ¿Espera por reverencia temerosa, cortés con la omnisciencia de los tres gigantes intramuros, que para él son cripto cíclopes? ¿Los iconos ordenaron que esperase y, para embotarlo, le hicieron aparecer entre sus manos una *tablet*, de la que nada se sabía en esos tiempos —la asociará con restos de una excavación, tablas arqueológicas—, pero que, lumínica y cálida entre la bruma, lo ensimismó? ¿O, tal vez, más que valiente, sea temerario, y proteja la huida de la mujer entreteniendo al demonio —le incita con silbidos—, haciéndole creer que va a descender con él a los hornos del infierno?

8. Quizás, tras entrar la mujer, el hombre vivo se marche: solo estaba siguiendo con la mirada que su amada muerta entrase a la fortaleza. O su destino, definitivo, es el infierno. El demonio atisbó su negativa a subir por la cuerda (no merecía entrar a la fortaleza, la cuerda era precaria, le asustaban los cuervos carroñeros del huerto intramuros) y por eso retrocede, para negociar por su alma.

9. Quizás la mujer tampoco tenga la fortaleza como su destino final: la Virgen le está susurrando unas indicaciones, que solo puede escuchar si se acerca más y más, y que terminan con un “regrésate, haz como que olvidaste”.

10. O, tal vez, vemos a dos viajeros —están vivos— que han llegado a la frontera entre la tierra y el mundo de los muertos, una división más geológica

y filosófica, que teológica, aunque a estos viajeros les sirva muchísimo el recuerdo de qué eran el cielo y el infierno, para saber qué hacer y qué decir cuando la gigante, al final de la cuerda, les ceda la palabra.

11. La jerarquía personal es evidente (Dios, Virgen), pero hay una elevación: por encima de la fortaleza, hay otra rectangular, con otro rectángulo más pequeño encima, sobre el que hay uno menor, coronado por un cuadrado. En la axiología del cuadro, donde el demonio está ligeramente más bajo que el hombre, a este lo supera la mujer y a la mujer la Virgen, San Pedro y Dios, es la otra fortaleza la que ocupa, entre todos, la cúspide (eso sí, como cortada, pues todo el cuadro es como parte de un bordado mayor). Y en esa fortaleza hay una puerta. Tal vez, abrirla despintaría el azul del cuadro, haciéndonos ver que la aparición de los iconos, de la Virgen, del demonio, es una escena sobrepuesta que el pintor nos ha revelado.

12. Según esta interpretación, si no fuera por Roerich, en la pintura veríamos un poblado, con su mercado, su plaza, sus habitantes, su vida normal. Tal vez, lo que creemos un grupo de almas entrando por un puente levadizo son campesinos que se dirigen al mercado, cargados de animales domésticos y ferales, y de objetos que revenderán al triple de lo que les costó, si es que no les salieron gratis, por heredarlos. Ese pueblo es la escena verdadera, el trabajo bajo un cielo soleado, un predominio de colores cálidos donde la mujer busca arreglar un vestido, mientras que su pareja está contando los segundos para poder regresar a casa. Y la escena que vemos es, entonces, la ampliación, impudorosa, de lo bordado en un pliegue del vestido a reparar de la mujer.

13. Para terminar, volvamos a los riscos del primer plano. Su brillo es rojizo, como si dentro y frente a ellos —fuera de la postal— ardiesen fuegos. La tradición dice que eso es el infierno. Quién sabe si acá afuera no estemos delineando un tipo de infierno y un tipo de paraíso, matizables (pero nunca intercambiables), distintos a los tradicionales (pero con rasgos reconocibles). Frente a frente, los habitantes de estos nuevos lugares nos observamos, nos tentamos, nos increpamos. Estamos ligados por una agravación inexorable de nuestras creencias, como el glaciar agrava al mamut congelado. ■