



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



Facultad de Filosofía y Letras

Colegio de Historia

TAMAYO

y los Contemporáneos: el discurso de lo clásico y lo universal

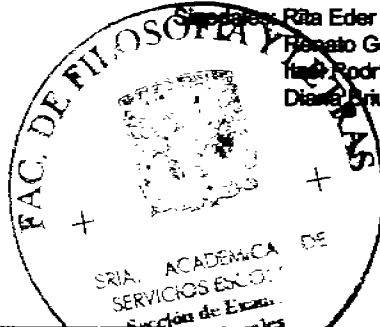
Tesis que presenta
Erika Madrigal Hernández
para obtener el grado de Licenciado en Historia

Asesor: Cuauhtémoc Medina G.

Síndicos: Rita Eder
Francisco González
Irene Rodríguez
Diana Priolo



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
COORDINACION DE HISTORIA



México, D.F. Marzo de 2006





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres

AGRADECIMIENTOS.

Gracias a Cuauhtémoc Medina González, por su excelente asesoría, por confiar en mí y por conducirme con libertad, ayudándome a desarrollar mis propias ideas. Sus comentarios fueron luces que en esta investigación se plasmaron a modo de sugerencias, consejos y sobre todo invitaciones a reflexionar.

Al maestro Juan Carlos Pereda, subdirector curatorial del Museo Rufino Tamayo Arte Contemporáneo, por permitirme amablemente revisar el archivo documental de Rufino Tamayo. A Fernando Rodríguez González, coordinador del Centro de Documentación en el Museo Rufino Tamayo, por su apoyo y orientación en cada una de mis visitas. A la señorita Delia Velásquez por su amabilidad en cada uno de los trámites que realicé en dicho museo. Al licenciado Arnulfo Inesa Ortega, jefe del departamento de servicios de información de la Hemeroteca Nacional, por su ayuda en la búsqueda de aquellos ejemplares que parecían estar desaparecidos. A Rita Eder, Renato González, Itzel Rodríguez y Diana Briuolo, por sus sugerencias y observaciones.

Gracias a mis hermanos mayores Oscar, José y Sergio, por ser una guía para mí; a mi hermana Judith, por ser mi mejor amiga. A mi hermano Cesar por sus comentarios críticos, que enriquecen. A mis compañeros de generación, las colegas del gremio: Esmeralda, Dalia y Pamela, por estar presentes en momentos importantes de mi vida; a Blanca y María Elena, por hacer posible un sólido grupo de amistad; a Felipe por sus charlas y sugerencias certeras; a Gustavo por escuchar y compartir la revisión de este texto; a Ernesto y Juan Pablo, por brindarme su sincera amistad.

Y sobre todo a mis padres, a quienes debo todo, por ser mis amigos, por creer en mí, por su apoyo y amor. Por enseñarme a luchar siempre por mis sueños.

Erika Madrigal H.

**TAMAYO Y LOS CONTEMPORÁNEOS:
EL DISCURSO DE LO CLÁSICO Y LO UNIVERSAL**

INDICE

INTRODUCCIÓN

I. TAMAYO ANTE LA CRÍTICA: LO CLÁSICO Y LO UNIVERSAL.....	11
1.1 MÉRIDA Y LA IDEA DE "LO UNIVERSAL".....	11
1.2 XAVIER VILLAURRUTIA, EL CRÍTICO DE LA GENERACIÓN.....	16
II "UN MEXICANISMO AÚN NO REBUERTO".....	20
2.1 ENLACE DE INTERESES.....	31
III. CUESTA Y TAMAYO: EL TRADICIONALISMO MODERNO Y EL MEXICANISMO UNIVERSAL.....	36
3.1 JUVENTUD CONTRA MOLINOS DE VIENTO".....	49
3.2 EL TEÓRICO, EL CRÍTICO Y EL ARTISTA.....	61
IV. FORMA Y POEMA: "EN DEFENSA DE LO USADO".....	67
4.1 TAMAYO Y LOS CONTEMPORÁNEOS: ¿UN NUEVO REALISMO?..	76
V. UNA VISIÓN RETROSPECTIVA DEL DISCURSO DE LO CLÁSICO Y LO UNIVERSAL EN LA CRÍTICA A TAMAYO.....	81
BIBLIOGRAFÍA.....	93
HEMEROGRAFÍA.....	95

INTRODUCCIÓN

A lo largo de la historia del arte es común encontrar los adjetivos de lo clásico y lo universal, conceptos que se remontan a los cánones estéticos de la antigüedad grecolatina y el neoclasicismo. Sin embargo, estos términos son esencialmente polémicos: su significado y valoración han variado notablemente a lo largo del tiempo.

El adjetivo latino *classicus*, señala Wolfflin, significa <<de primera clase>>, y en la antigua Roma se usaba para designar a los ciudadanos de pleno derecho.¹ Para el siglo XVI se reconoce bajo el apelativo de "lo clásico" a la cultura de los antiguos griegos y romanos, así como al conjunto de valores que regían su sociedad. Serán esos valores los que en los siglos XVII y XVIII fueron elevados a norma universal de las artes y las letras en el mundo occidental. No obstante, como es bien sabido, la modernidad se planteó como una reacción ante esos postulados:

hacia los siglos XVIII tardío y comienzos del XIX o, más concretamente, desde que la modernidad estética bajo la apariencia de <<romanticismo>> definió por primera vez su legitimidad histórica como reacción contra los supuestos básicos del clasicismo, el concepto de una belleza universalmente inteligible e intemporal ha experimentado un proceso de erosión permanente.²

¹ Heinrich Wolfflin, *Los conceptos fundamentales de Arte*. Barcelona, Calpe, 1924, p. 34.

² Matei Calinescu. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Alianza, 2003, p. 19.

A pesar de la depreciación de "lo clásico" en el debate artístico, hoy en día este concepto se sigue usando en el habla corriente para referir la jerarquía y permanencia de una obra. Grosso modo "lo clásico" indica siempre a la obra considerada ejemplar y virtuosa, y "lo universal" como digna de sobrepasar el gusto local.

Una vez verificada la resonancia e insistencia, con la que se han utilizado (y aún se siguen utilizando) los conceptos de "clásico" y "universal" en la crítica a Tamayo, analizaré el significado y connotación que adquirieron en el círculo artístico de México de las primeras décadas del siglo XX.

Mi objetivo es exponer: cuándo y quienes adjudicaron a la obra de Tamayo los términos de "clásico" y "universal", adquiriendo éstos la calidad de un discurso. Considerando que los discursos expresan propósitos prácticos, en este trabajo propongo que la formulación del discurso de lo clásico y lo universal, sustentado y defendido por Tamayo y el grupo de los *Contemporáneos*³, tuvo la finalidad de consolidar el proyecto estético que propusieron en las primeras décadas del siglo

³ Guillermo Sheridan en su estudio *Los Contemporáneos ayer*, señala que este cenáculo se conformó por un primer grupo inscrito por: Jaime Torres Bodet, Bernardo Ortiz de Montellano, Enrique González Rojo y José Gorostiza; y un segundo formado por: Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, seguido del encuentro con Jorge Cuesta y Gilberto Owea.

En general la relación de los *Contemporáneos* se inició en la Escuela Nacional Preparatoria, primeramente González Rojo (hijo de Enrique González Martínez entonces maestro de literatura en la Escuela Preparatoria) conoció a Ortiz de Montellano y Torres Bodet. Éstos son los primeros en establecer una amistad y conocer en 1915 a Carlos Pellicer, quien a pesar de contar con su misma edad les lleva cierta ventaja en experiencia. Para 1917 José Gorostiza se integra al grupo, Novo y Villaurrutia también se conocen en la Preparatoria. Gilberto Owea y Jorge Cuesta se conocieron en 1923 en la Universidad Nacional, integrándose al grupo ese mismo año cuando conocen a Villaurrutia en el Café América, cercano a la Preparatoria. Sheridan señala que "Villaurrutia, por su parte, tuvo que haberse dado cuenta de que había descubierto no sólo dos talentos sumamente originales, sino más afines a la trayectoria que él y Novo habían seguido el último par de años." (p. 157) Finalmente 1925 se considera el año en que quedó constituido "el grupo sin grupo", que a raíz del proyecto iniciado en 1928 con la revista titulada "Contemporáneos" ganaron en lo sucesivo una forma de ser denominados. A pesar de la especial camaradería de Carlos Pellicer con éste grupo, Sheridan no lo consideró como un integrante estrictamente y señala que "La trayectoria de Pellicer había sido tan diferente a la de sus compañeros de generación que, para 1921, ya podía decirse con certeza que había alcanzado su propia definición en lo literario." Otros personajes que muestran especial correspondencia con el grupo son Carlos Chávez, Celestino Gorostiza y Octavio G. Barreda.

XX. Este discurso adquirió relevancia porque se manifestó en un momento en que se consideró vital afirmar y sustentar su prestigio. Así, en la conformación del discurso de lo clásico y lo universal se identifican los actos, momentos y coincidencias estéticas, que definieron la relación de camaradería y afiliación estética entre Tamayo como pintor y los *Contemporáneos* como grupo literario.

Este estudio, además de encargarse de la génesis del discurso de lo clásico y lo universal -expuesto en los tempranos textos críticos de Carlos Mérida-, verifica sobre todo la afinidad estética existente entre Tamayo y los *Contemporáneos*. Esta relación se resolvió principalmente por los vínculos de amistad que se observan desde inicios de la década de los veinte y por los lazos de intereses manifestados por la correspondencia estética entre pintura y poesía. Finalmente, esta relación se concretó por una necesidad de autodefensa, surgida en el polémico ambiente cultural mexicano.

Los *Contemporáneos* articularon el discurso de lo clásico y lo universal con el objetivo de fortalecer su estética en contraposición de la cultura nacionalista posrevolucionaria. En el discurso incluyeron a los artistas que se encontraron cercanos al grupo y que se identificaron con sus ideas estéticas, tal fue el caso de Tamayo.

El punto medular en mi análisis de "lo clásico" y "lo universal", es mostrar la relación de correspondencia que existió entre Tamayo y los *Contemporáneos*, exponiendo el preponderante lugar que tomaron los textos críticos de los *Contemporáneos* en la conformación del discurso, porque con ello se enfatiza la afinidad estética de Tamayo con el grupo. No es mi intención hacer un análisis formal de la obra de Tamayo en relación con dicho discurso, sino guiar mi análisis

en función de las declaraciones y textos que dieron cohesión a la idea de lo clásico y lo universal. Con ello propongo que el discurso de lo clásico y lo universal resguarda las bases de la propuesta modernista con la que se presentó tanto el grupo como el pintor. Si bien las dos posturas no fueron idénticas, sí se mostraron complementarias. Por ello destaco los aspectos de su mutua adhesión al artepurista y la defensa de la tradición universal, quedando ésta última enfocada a la cultura occidental y en especial a la francesa. Estas afinidades evidenciaron el enlace de intereses que hubo entre Rufino Tamayo y los *Contemporáneos*. De esto último, se desprende que aborde tanto las ideas plásticas del pintor como las ideas poéticas del grupo literario, con el objetivo de resaltar las afinidades estéticas que los condujo a postular la defensa de una "tradición universal" en contraposición de las ideas nacionalistas. Fue esta idea la que sirvió de base para que el grupo de *Contemporáneos* atribuyera a los autores y a las obras que eran de su preferencia la permanencia y reconocimiento de "lo clásico".

De tal forma, el proceso de conformación y consolidación del discurso de lo clásico y lo universal dilucida las bases del proyecto modernista de esta alianza (Tamayo-Contemporáneos) en un México plural. Recordemos que, como bien señala Víctor Flores Olea, en México a principios del siglo XX el panorama cultural se muestra bastante amplio: "El muralismo y Vasconcelos, el indigenismo y la aspiración cosmopolita, el surrealismo y el arte didáctico, la cruzada estridentista, el constructivismo y la ruptura, todo era posible y todo, a la vez, era una pregunta abierta al tiempo, una convocatoria a la invención del tiempo

mexicano".⁴ En este horizonte cultural heterogéneo, en que cada grupo exponía sus propuestas artísticas, la idea de "lo clásico y lo universal" ocupó un espacio en esta multitud de postulados, los cuales regularmente desataron debates e incluso rivalidades entre los personajes culturales.

En este sentido, expongo los puntos clave de la polémica entre los *Contemporáneos* y los escritores nacionalistas surgida en México desde los años veinte y que se prolongó hasta la década de los cuarenta, porque fue en los textos provenientes de esta polémica donde los *Contemporáneos* articularon y se valieron estratégicamente del discurso de lo clásico y lo universal. Su postura, fue una oposición a lo que percibían como un nacionalismo anecdótico. Finalmente, fue Jorge Cuesta quien tomó la batuta en el asunto y articuló una apología en la que se postuló junto a sus compañeros como los modernos tradicionalistas que revitalizaban la tradición, y su autenticidad se fundamentaba en la innovación de ésta. Con este argumento los *Contemporáneos* buscaron consolidarse como el grupo literario hegemónico de su época. Tamayo, por su parte, a través de diversas declaraciones definió su estética mostrando una retroalimentación de las ideas entre artista y grupo literario. En gran medida Xavier Villaurrutia, el crítico por excelencia de esta generación, mantuvo este vínculo con Tamayo a través de los textos que escribió acerca de su obra.

Finalmente, de forma retrospectiva considero la manera en que la idea de "lo clásico" y "lo universal", ha sido usada con distintos enfoques por diversos autores que han escrito sobre la obra del pintor, con el objetivo de mostrar los

⁴ *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960* [catálogo de exposición], México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991. p. 7.

matices y la permanencia que ha adquirido a través del tiempo el discurso de lo clásico y lo universal.

1. TAMAYO ANTE LA CRÍTICA: LO CLÁSICO Y LO UNIVERSAL.

En la crítica escrita acerca de la obra de Rufino Tamayo aparece una constante que hoy en día resulta un tanto cotidiana: el título de clásico y universal que se le atribuye sin mucha discusión va acompañado del argumento sobre su pertenencia al grupo de los "cuatro grandes de la pintura mexicana". Sin embargo, esos apelativos son producto de instancias históricas muy concretas. De hecho, cuando al artista se le atribuye el calificativo de "universal" no gozaba de gran fama y la noción de "clásico" apareció posteriormente para remarcar su autoridad de artista maduro y consolidado. En cualquier caso, esos títulos revelan otras situaciones, como el fuerte vínculo entre el artista y el intelectual, aspecto que fue corriente en la vida cultural mexicana de los años veinte y treinta.

1.1 MERIDA Y LA IDEA DE LO UNIVERSAL

En la década de los cuarenta Octavio Barrera y Xavier Villaurrutia, dos integrantes de los *Contemporáneos*, otorgaron y difundieron vigorosamente el título de "pintor universal" a Tamayo. No obstante, el antecedente más remoto se encuentra en la crítica realizada por Carlos Mérida. El pintor guatemalteco, junto con Carlos Orozco Romero, dedicó unas líneas a la obra de Tamayo en la presentación del catálogo de su exposición de 1929, donde señaló que sirviéndose de sus características raciales y de las influencias del movimiento pictórico universal, la obra de Rufino Tamayo era muestra "de un mexicanismo amplio y universal".

Para estas fechas Mérida ya tenía un camino recorrido en el campo de la crítica artística. De manera conjunta tanto su crítica como su obra fueron una invitación a conocer las innovaciones de los artistas recientes. La crítica de Mérida, iniciada en los primeros años de la década de los veinte, corresponde a la primera generación de artistas modernos que marcaron su distancia con los cánones establecidos por la Academia. En este periodo se manifiesta una generación de artistas con ideas que apuntan en distintas direcciones: Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Diego Rivera, junto con Carlos Mérida, serán algunos de los primeros innovadores que figuran en esta lista. Todos ellos plantearon un estilo distinto al de los artistas mexicanos ya consolidados como Saturnino Herrán⁵ y Germán Gedovius.⁶

A manera de réplica, la crítica realizada por Mérida muestra las primeras discrepancias en la crítica del arte en México.⁷ Este ejercicio crítico surgió a

⁵ En 1904 Saturnino Herrán se matriculó en la Escuela Nacional Preparatoria. En su formación plástica, mostró una adhesión a la línea naturalista, la cual definió su expresión modernista. En sus años de formación fue alumno del maestro catalán Antonio Fabrés y discípulo de Germán Gedovius. Su trabajo estuvo definido por su observación y recreación de la realidad; campesinos y modelos con rasgos indígenas fueron temas característicos de su obra. Por la actitud renovadora que representó su obra en relación con la academia, Saturnino Herrán ha sido considerado como punto de partida de nuevas corrientes en el arte contemporáneo de México. Acerca de este pintor, puede verse el texto *Jornadas de homenaje. Saturnino Herrán*. México, UNAM, 1989.

⁶ Germán Gedovius, fue maestro en la Academia de San Carlos y formó a muchos pintores de la generación de Saturnino Herrán y Diego Rivera. En 1921 José Vasconcelos ofreció a Germán Gedovius y a los más destacados discípulos de Ramos Martínez, decorar el Anfiteatro de la antigua escuela. Gedovius renuncia a un proyecto que juzga desmedido para sus años y, entre los jóvenes pintores de Coyoacán, sólo Fernando Leal y Ramón Alva de la Canal responden y preparan bocetos. Cfr. Olivier Debouise. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona, Océano, p. 49.

⁷ En el campo de la crítica figuran los nombres de José Juan Tablada, Alfonso Carvijo, Raziél Cabildo, y Alfonso Toro entre otros; todos ellos en cada una de las críticas defendían aquella pintura que había alcanzado cierta reputación dentro de los círculos del arte, como es el caso de Saturnino Herrán y Germán Gedovius. De tal forma, la crítica realizada por Mérida apareció como una réplica contra las reseñas de éstos críticos.

Otras reseñas que muestran este antagonismo fueron las de las exposiciones colectivas de 1920 de la Academia de Bellas Artes; la primera reseña fue realizada por Alfonso Toro y la segunda fue escrita por Carlos Mérida.

consecuencia de las innovaciones de la modernidad y aparece como un testimonio evidente del cambio de las ideas estéticas que los artistas modernos de la década de los veinte demandaban ya claramente, por ejemplo el abandono del arte mimético, llevándolos a experimentar con movimientos estéticos como el impresionismo, el expresionismo, el cubismo y el futurismo.

Al postular la idea de "mexicanismo universal" en la obra del pintor oaxaqueño, Carlos Mérida -crítico de la primera generación de artistas modernos- dio seguimiento a su revisión del llamado "arte nacional" en México, idea anunciada desde sus primeros textos de 1920.⁸ De éstos escritos, cabe destacar el artículo que mostró claramente el rumbo de su crítica: "La verdadera significación de Saturnino Herrán. Los falsos críticos"; en este artículo, Mérida hizo una revisión del llamado "arte nacional" en México.

Como bien lo menciona Fausto Ramírez "el subtítulo es revelador" y anuncia una nueva visión y percepción en la crítica del arte en México; éste es el primer artículo que rompió con la continuidad de juicios y criterios con los que se pretendía calificar o descalificar a la pintura realizada en México, los cuales daban gran reconocimiento al arte mimético que pondera el uso de la perspectiva y la probidad del dibujo. Carlos Mérida, además de hacer una crítica a aquellos escritores dedicados a valorar la obra del artista, denuncia las limitantes con que se manejaba en los círculos culturales la idea de "nacionalismo", mediada

⁸ El pintor guatemalteco Carlos Mérida incursionó en el campo de la crítica y propuso nuevas lecturas al público y lector, entre ellas cabe destacar: "La exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes", en *El Universal Ilustrado*, 9 de Diciembre de 1920; "Notas artísticas. La exposición de Severo Amador". *El Universal Ilustrado*, México, 30 de Septiembre de 1920. Sin embargo, el artículo que mostró claramente el rumbo de su crítica fue "La verdadera significación de Saturnino Herrán. Los falsos críticos". En Carlos Mérida. *El Universal Ilustrado*, México, Julio 29 de 1920.

generalmente sólo por el manejo del tema; ésta, además –dice Mérida-, no acentúa los verdaderos valores plásticos de la obra:

Hay en México un criterio erróneo de lo que debe ser la pintura nacionalista. O bien se cree que se hace obra nacionalista pintando un charro, un rebozo o una china poblana o una tehuana más o menos almidonada, o bien se cree que el arte nacional debe ser una copia servil del Calendario Azteca o la Piedra de los Sacrificios.⁹

Y Mérida continúa:

Nada más peligroso para los pintores y escultores que la crítica de los literatos; generalmente ellos escriben bajo la personal impresión de algo que les sugiere un íntimo elemento del cuadro o estatua y se dan a la tarea de ver esto y lo otro y lo de más allá en una forma, naturalmente, literaria y atribuyendo al pintor símbolos e ideologías que estuvieron bastante lejos de su imaginación, sin tener en cuenta, casi nunca, el carácter esencial del cuadro, su verdadero valor plástico, su calidad de materia, su armonía de tonos, su dibujo, su tendencia, etc., cualidades todas que hay que tener muy presentes antes que ninguna otra.

Para Mérida la preocupación del artista debía concentrarse en los valores plásticos de la obra, y no sólo intentar hacer pintura a partir de temas que aludieran el lugar de origen. El texto, además de ser una invitación al artista para reflexionar acerca de su quehacer, denuncia –como más tarde lo harán en sus declaraciones tanto los *Contemporáneos* como Tamayo- el criterio ligero y poco reflexivo que se maneja sobre el carácter nacional que debía cumplir el arte en México.

⁹ *Ibidem*, p. 14 y 26.

Como puede apreciarse, en el argumento de Mérida, "universalismo" y "mexicanismo" están identificados en lugar de ser concebidos como opuestos. En esta fase, esos términos son parte de la polémica interna del mexicanismo naciente, todavía en disputa. Una vez identificado muralismo con mexicanismo, Tamayo y los *Contemporáneos* no dudaron de apropiarse de la idea de lo universal.

La revisión crítica de la cultura nacionalista emprendida por Mérida y mediada por su idea de un "mexicanismo universal" no diferirá de la del grupo de los *Contemporáneos*; por su parte, Tamayo coincidió con las ideas estéticas que manifestó este grupo, el cual se proclamó como el más crítico de su generación. De tal forma, se observa que el primer texto que relacionó la obra de Tamayo con la noción de lo "universal", fue el catálogo que presentó la exposición de Tamayo del 20 de Octubre de 1929, escrito por Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero. No obstante, como veremos mas adelante, la idea de lo "universal" adquirió mayor trascendencia en la crítica realizada por Xavier Villaurrutia, debido a que el grupo de *Contemporáneos* se encargó de dar gran relevancia al término al relacionarlo directamente con la idea de lo "clásico".

1.2 XAVIER VILLAURRUTIA, EL CRÍTICO DE LA GENERACIÓN.

Para 1940 Octavio G. Barreda perspicazmente planteó que a partir de la exposición que Tamayo había montado entonces en Nueva York, su obra comenzaba a tener una apreciación internacional y consideró que fue entonces cuando la crítica norteamericana "comienza a señalarle como un pintor universal."¹⁰ Su nota no reflejaba de modo particularmente objetivo el contenido de las críticas que Tamayo recibió en Nueva York, pero seguramente cumplía el propósito de utilizarlas en el debate interno.¹¹ Posteriormente, analizando la trayectoria plástica del pintor, Barreda subrayó que Tamayo había logrado ser "el más mexicano de los pintores universales."¹² Los juicios realizados por Barreda, no obstante su cercanía con el acontecer plástico, no parecen haber tenido demasiada trascendencia en el contexto de la crítica de la época. El mismo Tamayo dejó claro este aspecto, pues al "preguntarle si pensaba que Octavio podía ser considerado seriamente como crítico de pintura —ya que escribió muchos artículos al respecto—, su respuesta fue contundente: No. Barreda —dice— no es un crítico de pintura."¹³

Xavier Villaurrutia es quien aparece como el crítico de esta generación, y fue él quién desde los inicios de la carrera de Tamayo dio un seguimiento a su trayectoria. El poeta y crítico fue el elegido para escribir el catálogo de

¹⁰ Octavio G. Barreda. "Tamayo". En *Letras de México*, Gaceta literaria y artística mensual, vol. II, Núm. 18, 15 de Junio de 1940, p. 7. En *Obras: poesía narrativa, ensayo*. México, UNAM, 1985, p. 234.

¹¹ Aunque en las notas que señala Barreda se exaltan las cualidades plásticas de la obra de Tamayo no se manifiesta la idea de pintor universal. Los artículos citados son: Anónimo. "Rafino Tamayo. The well-known contemporary Mexican artist..." Nueva York, Marzo 10 de 1940; Anónimo. "At the Valentine Gallery, Rafino Tamayo's paintings." *Journal and American*. Marzo 10 de 1940; Mc Bride, Henry. "Viva México. Exhibition in the Modern Museum full of excitement, novelty and charm" *The New York Sun*, Mayo 18 de 1940.

¹² Octavio G. Barreda. "Rafino Tamayo en 1944". *El Hijo Pródigo*, México, Septiembre 15 de 1944.

¹³ Octavio G. Barreda. *Obras: poesía, narrativa, ensayo*. México, UNAM, 1985, p. 19.

presentación de la primera gran exposición retrospectiva de Tamayo que se montó en Bellas Artes en 1948 bajo la organización y dirección de Carlos Chávez y Fernando Gamboa. En el Catálogo titulado *Tamayo. 20 años de su labor pictórica*, Villaurrutia afianzó el título de "pintor universal" a Tamayo, avalando y definiendo la dualidad "mexicano-universal", manifiesta en la obra del pintor: "la fidelidad a lo más recóndito de su raza y de su espíritu es lo que llamó y llama la atención en la pintura de Rufino Tamayo, y lo hace de él, al mismo tiempo un pintor universal que pueda alternar con los pintores europeos más avanzados."¹⁴ El momento era determinante, la exposición que se montó homenajebaba el trabajo del artista y con ello se le daba reconocimiento oficial. Muchas reseñas críticas se desprendieron de esta muestra —a favor y en contra¹⁵; no obstante, Xavier Villaurrutia seguramente sabía que lo que asentara en el texto tendría

¹⁴ Xavier Villaurrutia "Tamayo. 20 años de su labor pictórica". *Catálogo de la exposición del Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Nacional de Artes Plásticas, México, 23 de Junio de 1948.*

¹⁵ Antonio Rodríguez de inmediato escribió dos artículos en los que no dudó en poner en tela de juicio la calidad estilística de la obra de Tamayo, incluso critica el visible carácter orientador y "pedagógico" con que el "animador" de esta exposición, Fernando Gamboa, aduceó las salas, con la finalidad de que el visitante "profano", pudiera penetrar más fácilmente en la obra del artista y comprender sus raíces. Antonio Rodríguez, señala en sus textos que "ni hay que buscar la mexicanidad en alguna —pese a la opinión de los críticos norteamericanos— no es seguramente en Rufino Tamayo"; destacando como contraparte la obra de Siqueiros, Rivera y Orozco. Cfr. En Antonio Rodríguez, "20 años de labor artística se traducen en 80 bellos cuadros" *El Nacional*, México, Junio 24 de 1948, p. 1 y 4 (2ª secc.); y en Rodríguez Antonio, *El Nacional*, México, 30 de Junio de 1948, p. 5.

Por esta parte, se expresan otros escritores y exponen sus textos a favor de la obra de Tamayo, señalándolo como "gran colorista", con "expresión contemporánea", demarcando la evolución de su pintura "de un helenismo prehispánico a un movimiento barroco", su "esencia poética", "su mentalidad moderna, afín a un movimiento universal" y su trascendencia artística no como "copista", sino como "creador".

Cfr. Respectivamente en: Jorge I. Crespo de la Serna, "En la magnífica exposición pictórica de Tamayo". *Excelsior*, México, 11 de Julio de 1948, p. 1 y 11. (2ª secc.); Berta Tarazona "Tamayo, pintor con viejos antecedentes". *El Universal*, México, Julio 15 de 1948, p. 4 y 14. (1ª secc.); Regina Pardo, "Estudio sobre la pintura de Tamayo". *El universal*, México, Julio 21 de 1948; Carlos Mérida, "Hondo contenido mexicano expresado en lenguaje mo- (sic). *El Universal*, México, Julio 26 de 1948, p. 4.; Carlos Pacata, "Tamayo y yo". México, *Novedades*, Agosto 8 de 1948, p. 4.; Carlos Mérida, "Tamayo y el color." *El Universal*, México, Julio 27 de 1948, p. 4. Cabe destacar que en este último artículo, Mérida nuevamente señala que "Tamayo es un pintor mexicano, pero diferente", con "mentalidad moderna, a fin a un movimiento universal".

trascendencia. Lo que el poeta escribió definió a partir de ese momento los términos bajo los que se debatirá el prestigio de Tamayo.

De hecho, muchos de los artistas que actuaban con independencia frente a la llamada Escuela Mexicana de Pintura, vieron en Xavier Villaurrutia al crítico capaz de valorar sus innovaciones plásticas. Cabe mencionar que la defensa de la obra de esos artistas estuvo enmarcada en un debate más general. Como señala Guillermo Sheridan:

las preferencias estéticas [de los *Contemporáneos* pronto] los hizo colocarse en el centro de las polémicas que se desataron alrededor del nacionalismo y del cosmopolitismo. Sin desconocer la importancia de lo que en la década de los veinte hacía Rivera, Orozco y Siqueiros, para los *Contemporáneos* resultaba más interesantes otras propuestas para la pintura, como las que representan Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano.¹⁶

Pintura y poesía se muestran no como campos separados, sino como una mancuerna, fortaleciéndose una a la otra. Como bien dice Villaurrutia:

Sabemos que hay relaciones visibles a los ojos de todos y de un orden que podríamos llamar razonable, entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas. Hablo de ciertas afinidades estéticas que hacen posible reunir por un momento, en un mismo plano, por la fina retórica del dibujo, por el paladeo de ciertas delicadezas de un lenguaje de

¹⁶ Rebeca Barriga Villaseva, Luis Mario Schucider, Guillermo Sheridan, et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, COLMEX, 1994, p. 117.

formas precisas, un poema y un cuadro excelente, un poema de José Gorostiza y un cuadro de Julio Castellanos, por ejemplo.¹⁷

Villaumutia se dio a la tarea de convertir sus poemas en "objetos plásticos" y en correspondencia interpretaba poéticamente las pinceladas de aquellos nuevos pintores que, alejados de la exaltación de lo nacional, realizaban "pintura lírica". Villaumutia había desarrollado esta postura, en parte, por su relación de cercanía con Agustín Lazo. Tamayo no sólo fue uno de estos nuevos pintores que coincidió con las ideas estéticas de los *Contemporáneos*, sino que también fue el artista que se convirtió en punto de referencia para el grupo; de hecho, estos escritores desarrollaron sus propias ideas estéticas a través de la crítica realizada a la obra de Tamayo, haciendo evidente el fuerte vínculo entre intelectual y artista. La relación entre Tamayo y los *Contemporáneos* se observa claramente en la conformación del discurso de lo clásico y lo universal debido a que, como cité líneas arriba, la idea de universal que aplicó Carlos Mérida entorno a la obra de Tamayo en su texto de 1929, la retomaron dos integrantes del grupo en la década de los cuarenta, Octavio G. Barrera y Xavier Villaumutia en los textos críticos que dedicaron al pintor. No obstante, al ser identificado a Xavier Villaumutia como el crítico de la generación, fue él quien mostró firme interés por afianzar el título de "pintor universal" a Tamayo.

¹⁷ Xavier Villaumutia. "Pintura sin mancha." Exposición de Arte Moderno, 1932, En Xavier Villaumutia. *Obras. Poesía, teatro, prosas varias, crítica*. México, FCE, 2004, p. 740.

II. "UN MEXICANISMO AÚN NO RESUELTO"

Desde fechas muy tempranas de su trayectoria artística, a Rufino Tamayo ya se le identifica con algunos de los *Contemporáneos*. Sus intereses estéticos los llevaron a unirse en 1928 a reflexionar acerca de lo que Tamayo llamó "un mexicanismo aún no resuelto", proponiendo un acercamiento a "los valores reales de la plástica mexicana". Para esta misma fecha, los *Contemporáneos* postularon a los artistas cercanos a su grupo como aquellos que representaban la pintura "actual", concepto con el que denotaron el carácter moderno al mismo tiempo que atemporal y vigente de su obra.

Para la década de los veinte, esta relación ya mostraba cierta solidez. Al respecto, Ingrid Suckear arguye que cuando Tamayo conoce a Carlos Chávez en el Cine Olimpia en 1920, éste se encontraba en compañía de algunos de los escritores que posteriormente se les conocería como los *Contemporáneos*. Incluso en el primer viaje que el pintor realizó a Nueva York en 1926 junto con Carlos Chávez, según palabras del propio Tamayo, Octavio G. Barreda, quien para entonces ya era gran amigo de él, fue una pieza importante en el óptimo desarrollo en su primera exposición en la Weyhe Gallery.¹⁸ Tamayo mismo en una entrevista recordaba la camaradería en sus ratos libres con el grupo:

A Xavier Villaurutia, que era el crítico del grupo, sí le interesó nuestra pintura. Los artistas que más ligados estuvieron a los "Contemporáneos" fueron Agustín Lazo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano.[...]

¹⁸ Ingrid Suckear. Señala que "Según Tamayo, Barreda concertó en Nueva York una cita para que conociera a Walker Paich [crítico y escritor estadounidense]. Éste tenía vínculos estrechos con la Weyhe Gallery. La Galería le ofreció a Tamayo hacer una exposición un mes después." En Rufino Tamayo. Aproximaciones. México, Editorial Praxis, 2000, p. 89 y 90.

Nosotros, nuestro grupo, nos reuníamos todos los sábados por la tarde para ir al Sanborn's de Madero o a jugar billar y luego al teatro lírico donde veíamos a Celia Montalbán y a Lupe Vélez. El teatro de revista llegó a interesarnos tanto que hasta escribimos una obra musical que se llamó *Café negro*. Salvador Novo y Pepe Gorostiza, Villaurrutia y Jaime Torres Bodet, escribieron los *sketches*; Lazo y yo hicimos la escenografía.¹⁹

Lo que inicialmente aparece como una relación de amistad se fortaleció a lo largo de su trayectoria profesional, esto debido a que sus convicciones estéticas apuntaron hacia una misma dirección. Y sobre esto Villaurrutia dice:

No por simple azar sino por afinidades de elección y por correspondencia de ambiciones, Rufino Tamayo se encontró ligado al grupo de poetas mexicanos que, por conciencia y decisión propias, formaron una generación. Me refiero al grupo y a la generación de *Contemporáneos*, que por ese tiempo luchó intensamente por encauzar la poesía lírica mexicana, situándola dentro de sus verdaderos límites, negando y apartando abiertamente, rotundamente, la anécdota, la elocuencia, el prosaísmo; en una palabra, restituyendo a la poesía sus valores esenciales. No eran diversas la ambición y la intención de Rufino Tamayo desde el punto de vista de artista pintor.²⁰

La obra de arte creativa y de calidad, tanto para Tamayo como para los *Contemporáneos*, no fue la narrativa descriptiva que representaba la ideología

¹⁹ Rufino Tamayo. "Mi lenguaje: la pintura". Este iba a ser el discurso que Tamayo leería en la toma de posesión de la cátedra "José Clemente Orozco", en el Centro Universitario de Profesores Visitantes de la Universidad Nacional Autónoma de México. El discurso le fue dictado a la periodista Cristina Pacheco, quien hizo la redacción final. Tamayo decidió no leerlo y prefirió improvisar unas palabras. Apareció en la *Revista de la Universidad*, vol. XXXV, Núm. 5/6. México, Diciembre-Enero, 1980/81 Tomado de: Raquel Tibol. *Textos de Rufino Tamayo*. (Recopilación, prólogo y selección de viñetas). México, UNAM, Dirección de Literatura/Coordinación de Difusión Cultural, 1987, p.128, 129. (Textos de Humanidades).

²⁰ Xavier Villaurrutia. "Autobiografía en tercera persona" en Miguel Caspirián. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 203. (Lectura Mexicana)

revolucionaria o los orígenes indígenas de la nación. Tamayo, pretendía "rigor" en la composición plástica y ésta no re-presentaba a la realidad inmediata, sino un cierto grado de creatividad interna. Villaumutia hizo énfasis sobre la visión de un arte imaginativo que sirviera como medio para que el hombre expresara todas aquellas pasiones e ideas que en su mundo inmediato aparecen imposibles de enunciarse. Villaumutia lo planteaba como la expresión de la diversidad de luces del alma:

Como el hombre, tiene, en su mundo interior, zonas conocidas y zonas inexplicadas, aéreas terrazas, oscuros subterráneo, donde surgen, circulan y luchan por expresarse o por reprimirse nuestras intenciones y deseos recónditos, nuestros sentimientos, nuestras larvas de ideas, nuestras ideas; entonces la obra de arte tendrá que ser la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia –telas, colores, óleos, papeles- como de un simple medio para hacerlas visibles.²¹

En forma similar Tamayo concibió la obra de arte como un arte sutil y agudo, lleno de ideas más que de imágenes, con franco acercamiento a la poesía. De tal forma, Tamayo asentará: "yo elijo un tema simple y trato de abrir ventanas a la inteligencia y a la sensibilidad, del espectador." Y concluye: "Para mí la poesía es ante todo armonía. Me esfuerzo siempre en lograr armonía en mis cuadros [...]. La poesía nunca puede ser llamar al pan pan y al vino vino. La imaginación del espectador es tan importante como la del pintor."²²

²¹ Xavier Villaurrutia. "Pintura sin mancha." *Op. cit.* p. 744, 745.

²² Rufino Tamayo. "Afirmaciones". Recogidas por Víctor Alba en *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Colección Panoramas, B Costa-Amic, Editor, México, 1956. Tomado de: Raquel Tibol. *Textos de*

Este acercamiento al arte purista no era una adhesión estética vanguardista. Tanto Tamayo como los *Contemporáneos* adoptaron la actitud de Jaime Torres Bodet, quien hablaba de tomar "con prudencia las innovaciones y libertades de la nueva poética."²³ En lugar de optar por la provocación, los *Contemporáneos* solían moderarla con la aplicación de la regla. Como sugiere Anderson Imbert, sus mejores momentos eran aquellos donde la imaginación los despeinaba "sólo que lo hacían con la misma elegancia que otros ponen en peinársela". El grupo, concluye Imbert, "no se demoró en las arenas movedizas de la vanguardia."²⁴

Tamayo por su parte se mostró siempre escéptico ante los movimientos de vanguardia manifiestos en México en las primeras décadas del siglo XX, nunca se identificó con los grupos vanguardistas como fue el "planismo" o el "estridentismo"²⁵ abanderado por Manuel Maples Arce. Incluso en un afán por definir los valores de su pintura, señaló la distancia que tomó en su momento con los postulados estéticos de los surrealistas. Para el pintor, el arte ha de reflejar las características de la vida en el momento en que se produce, no en relatos quiméricos. Tamayo fue directo cuando se le preguntó si había tenido alguna

Rafino Tamayo. (Recopilación, prólogo y selección de viñetas). México, UNAM, Dirección de Literatura/Coordinación de Difusión Cultural, 1987, p. 64. (Textos de Humanidades).

²³Rebeca Barriga, Luis Mario Schneider, Guillermo Sheridan, et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica.* México, COLMEX, 1994, p. 4. (Cátedra Jaime Torres Bodet)

²⁴*Ibidem.* Nota tomada de Rebeca Barriga.

²⁵La escuela planista —derivada del cubismo sintético—, fue fundada por Fermín Revueltas de la que fue el único repracantante sin tener discípulos. El movimiento estridentista fue formado por Manuel Maples Arce, Germán List Arzubide y Asqueles Vela y por los pintores Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Fermín Revueltas y por los escultores Germán Cacho y Guillermo Ruiz. La Ciudad fue el principal tema pictórico, enfatizando los aspectos que denotaban la moderna industrialización. Según Olivier Debroise "el estridentismo es una tradición impuesta artificialmente por un grupo, pero se ofrece como una forma de oposición al reivindicar el paisaje urbano como contrapunto a los valores verticales, al México campesino e indígena, tema casi único del arte oficial. El modernismo estridentista exalta la aeronáutica, la radiodifusión, las maquinarias industriales, la fotografía. En *Figuras en el trópico. Op.cit.* p. 93.

adhesión con el movimiento surrealista y contestó: "No. Allá, al principio de mi carrera, me interesó e hice algunos intentos. Fui muy amigo de Breton, y cuando llegué a París él me consideró dentro de su grupo. Yo no habría tenido ningún inconveniente, pero la cuestión es que de pronto me di cuenta de que el surrealismo no estaba de acuerdo con mi manera de sentir. Soy un pintor telúrico; soy un pintor a quien lo objetivo le interesa mucho. En tanto que el surrealismo es todo lo contrario: subjetivo. Definitivamente, ése no es mi camino"²⁶ Queda claro que a Tamayo no le interesó sentirse ligado pictóricamente a ningún movimiento que se inscribiera en los denominados "ismos". No obstante este aspecto, cabe reflexionar la correspondencia de ideas que encontramos entre Rufino Tamayo y Octavio Paz.²⁷

Las afinidades estéticas que avivaron la alianza entre Tamayo y los *Contemporáneos*, pronto se encauzaron en un mismo río en el que sus objetivos profesionales tomaron un mismo rumbo; las evidencias de esta correspondencia están plasmadas en gran número de declaraciones y reseñas críticas. El grupo literario formuló los textos que presentaron a Tamayo en sus primeras exposiciones, las reseñas realizadas por éstos cubren la exposición individual de 1926 y la *Exposición de Pintura Actual* que organizó la propia revista en 1928.

²⁶ María Idalia. "Es una tragedia que el sindicalismo quiera someter a la cultura: Tamayo". *Excelsior*. México, Febrero 8, de 1973. Nota tomada de Ingrid Sackner. *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México, Editorial Praxis, 2000, p. 343.

²⁷ Pese al alejamiento de Tamayo con los movimientos de vanguardia europea, fue inevitable la influencia que debió recibir del pensamiento surrealista a través de los textos de Octavio Paz que tanto apreció el pintor. Es conocida la adhesión que tuvo Octavio Paz con el movimiento surrealista, en especial su vínculo que tuvo con André Breton. Paz, mostró su correspondencia estética tanto con Tamayo como con Breton; Así como incluyó en su texto *¿Agata o sof?*, publicado en 1951, el poema "Ser natural" dedicado al pintor; también incluyó en sus reflexiones el quehacer artístico y literario del que fue fundador del surrealismo, su texto lo tituló: "André Breton o la búsqueda del comicazo", en *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Las muestras de apoyo fueron continuamente manifestadas por el grupo, y esto quedó demostrado con la presencia de los escritores en las exposiciones del pintor. En la primera exposición individual de Tamayo en 1926, además de editarse el catálogo, que incluye un texto de Xavier Villaurutia, asistieron a la inauguración Carlos Mérida, Agustín Lazo, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gabriel Fernández Ledesma, Gilberto Owen, el Dr. Atl, Rafael Heliodoro Valle, Ernesto García Cabral, Xavier Villaurutia, Anita Brenner, Carlos Chávez, José Gorostiza y Artemio del Valle Arizpe, entre otros artistas e intelectuales.²⁸ Más tarde, Bernardo Ortiz de Montellano, Xavier Villaurutia²⁹ y Celestino Gorostiza se apuraron a presentar reseñas críticas, que con el texto de Salvador Novo de 1924, forman parte de los primeros textos que se escribieron sobre el pintor.³⁰

En estas reseñas sólo Villaurutia comentó puntualmente la obra de Tamayo, ya que sus compañeros aprovecharon gran parte del texto para denunciar su desacuerdo con el pensamiento nacionalista.³¹ Villaurutia por su

²⁸ Anónimo, "Abrió su exposición pictórica el artista Sr. D. Rufino Tamayo. Distinguidas personas contemplaron y elogiaron la obra." *Excelsior*. México, Abril 11 de 1926, p. 10. (segunda sección)

²⁹ Villaurutia, Xavier. Catálogo de la Exposición Tamayo. Av. Madero 66. México, Junio 10 de 1926.

Otro de los artículos que escribió tempranamente acerca de la obra de Tamayo, fue "Los nuevos pintores" en *El Universal Ilustrado*, Septiembre 24 de 1925, p. 30 y 71.

³⁰ Celestino Gorostiza, "Rufino Tamayo que abre una exposición con sus obras en la Galería de Arte Moderno." México, *Excelsior*, Octubre 20 de 1929; Salvador Novo, "La última exposición pictórica juvenil." *El Universal Ilustrado*, México, Junio 19 de 1924, p. 28, 29 y 41; Bernardo Ortiz de Montellano, "La obra expresiva de Rufino Tamayo." *Revista de Revistas*, México, Abril 4 de 1926.

³¹ Salvador Novo cuestiona las limitaciones del sistema Best Mangard, calificándolo como un sistema tendiente a "jicarizar" reflejando sólo un "mexicanismo gregario." También denuncia a la pintura realista que en base a estereotipos heredados de la tradición renacentista y neoclásica, busca copiar su contexto inmediato, optando por "perpetuar una emoción sin ayuda de una Kodak." En Salvador Novo, "La última exposición pictórica..." *Op. cit.*

Bernardo Ortiz de Montellano, quien se diferenció del resto del grupo por cierta adhesión al indigenismo, sólo señaló: "faltan a la nueva pintura mexicana valorización y público; mayoría selecta, en armonía con la obra y limitación crítica." Bernardo Ortiz de Montellano, "La obra expresiva de Rufino..." *Op. cit.*

Por último, del extenso artículo escrito por Celestino Gorostiza, más de la mitad del texto lo dedica para denunciar un nacionalismo falso, que alejado de un "sentimiento interior", se muestra como un "cazador de exotismos", convirtiéndose en una "fabrica para adornos". Celestino, descalifica aquellos "pintores jóvenes

parte anunció a Rufino Tamayo y Agustín Lazo como "los nuevos pintores": rebeldes y libres. Con estos adjetivos Villaurrutia daba a los pintores automáticamente la categoría de "pintor actual", aspecto sumamente relevante en la concepción de artista moderno. Posteriormente en el catálogo de la exposición de 1926, Villaurrutia acotó por primera vez la correspondencia entre el temperamento artístico de Tamayo y la poesía de Carlos Pellicer, señalando que "todo lo que toque [el pintor] se llenará de sol"; "grito y color" -"grito silencioso"-; "sensualidad sin refinamiento" -"sensualidad de indio y de primitivo"- . Todo esto, de acuerdo con Villaurrutia, hará de Tamayo "un mexicano excesivo, mexicano del trópico". Resulta importante detectar que para Villaurrutia fue fundamental enfatizar la idea de lo moderno y lo autóctono en la obra de Tamayo, procurando a partir de estas ideas su reconocimiento en el ámbito artístico.

Salvador Novo presentó a Tamayo y a Manuel Rodríguez Lozano, como "verdaderas revelaciones". Ortiz de Montellano señaló que en su obra, Tamayo "logra acordes precisos de belleza", "en colores que sienten sus ojos agudos como las notas de las canciones populares" y con esto deduce que "su sensibilidad de indígena lo guía seguramente". Gorostiza refiere que el modernismo de Tamayo radica en su "técnica moderna contemporánea" y que este aspecto es el que se ha usado en contra suya "porque de él se ha pretendido hacer un arma para atacarlo por su europeísmo." Gorostiza en postura de defensa refiere que "la aclimatación" de esta influencia y sus cualidades natas son las que hacen que su

que se lanzan en pos de lo pintoresco, fasciados por el éxito de Diego Rivera." Como contraparte de este falso nacionalismo, señala que si bien Tamayo no optó por un camino fácil, ni rápido, de influencias pintorescas, merece gran admiración por su sinceridad al aceptar la influencia de las modernas tendencias europeas. Celestino Gorostiza. "Rufino Tamayo que abre una... *Op. cit.*

mexicanismo sea muy distinto; "Tamayo no ha pretendido nunca ser mexicano" "el trópico mexicano que lo vio nacer, lo ha saturado", es por esto que "sus cuadros resultaran siempre mexicanos y tropicales". Con todas estas aseveraciones los integrantes de los *Contemporáneos* incluyeron en su estética a la obra Tamayo.

En 1928, cuando Tamayo ya se encuentra de regreso en México después de su primer viaje a Nueva York, se realizó una nueva exposición, generada esta vez desde la revista *Contemporáneos*, cuyo título fue: *Exposición de Pintura Actual*. En ésta se presentaron obras de Tamayo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, José Clemente Orozco, Manuel Rodríguez Lozano y del joven pintor ya entonces desaparecido Abraham Ángel. La prensa llegó incluso a afiliar a los artistas directamente con la revista al anunciarlos como "los artistas que conforman el grupo *Contemporáneos*".³² Sin negar la cercanía, Tamayo atribuiría más tarde el financiamiento y organización de la muestra a Antonieta Rivas Mercado³³.

El surgimiento de la revista *Contemporáneos* había incomodado a varios sectores recalcitrantes. Entonces, por razones políticas fue que se dijo que la revista patrocinaba la exposición pero la verdad es que *Contemporáneos* no tenía dinero; hacía solo unos cuantos meses que se había fundado. La verdad es que fue Antonieta Rivas Mercado quien apoyó con buena parte

³² Andrés Bello. "Fue inaugurada la Exposición de Pintura Organizada por la Revista *Contemporáneos*. Todos los lienzos son de una fuerza potencialidad técnica. Tamayo, destacado como fuerte colorista." *El Universal*, México, Diciembre 8 de 1928, p.1 (2ª sección)

³³ Antonieta Rivas Mercado (1898-1933). Hija del arquitecto Antonio Rivas Mercado. Realizó el primer ensayo para desarrollar un teatro de calidad superior y de carácter íntimo en México. Fundó el "Teatro Ulises". Se presentaron obras de Cocteau, Shaw, O'Neil, Marx y Villanc, etc. Antonieta Rivas Mercado actuaba a veces como primera actriz, secundada por actores como Salvador Novo, Xavier Villaurrutia, etc. Para el "Teatro Ulises" trabajaron Roberto Montenegro, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, etc. Sus directores fueron Julio Jiménez Rueda, Gilberto Owen, Xavier Villaurrutia y Celstino Gorostiza. Autora de la *Crónica de la campaña política* de Vasconcelos de 1928-29 y que se publicó en El Proconsulado con el nombre de Valeria. Se privó de la vida en París, en el interior de la Catedral de Notre Dame. En Juan López de Escalera. *Diccionario Biográfico y de Historia de México*, México, Editorial del Magisterio, 1982, p. 2473.

de los gastos y con la organización de la muestra. Ella era muy activa, inteligente y entusiasta; además, era generosa y tenía los medios económicos. *Contemporáneos* imprimió el catálogo y la invitación y nos facilitó otras cosas, pero no dieron todo el dinero para hacer la exposición, como se ha dicho.³⁴

Lo cierto es que el grupo literario fue el autor intelectual de esta exposición y que en las entrevistas que realizó *El Universal* a los artistas que participaron, éstos declararon y agradecieron la gentileza de los *Contemporáneos* por invitarlos y coordinar esta exposición.³⁵ Finalmente la muestra fue anunciada oficialmente como la "Exposición de Pintura organizada por la revista *Contemporáneos*." Pero más allá del mutuo respaldo artista-grupo literario, ¿cuáles eran los objetivos que los integrantes buscaban en esta coalición y finalmente qué era lo que postulaba su discurso?, ¿qué es lo que estaba en juego en ese momento?

El día que se inauguró la *Exposición de pintura actual*, Tamayo dio una entrevista a un reportero anónimo de *El Universal*, quien le preguntó qué era lo que lo había motivado a "agruparse circunstancialmente" para efectos de la exposición. La respuesta de Tamayo no deja duda alguna de que el evento estaba animado por un programa que intentaba formular una versión del arte nacional, distinta de la representación del México antiguo e indígena:

Deseo acción en este medio en el que se habla mucho y no se trabaja y espero que este primer esfuerzo colectivo sugerirá un serio estudio que vendrá a determinar los valores reales de la plástica mexicana. El

³⁴ Ingrid Suckaert. *Op. cit.* p. 113.

³⁵ Cf. En Anónimo. "Carlos Mérida, en la Exposición organizada por *Contemporáneos*." *El Universal*, México, Diciembre 13 de 1928; Anónimo. "Julio Castellanos, en la Exposición organizada por *Contemporáneos*." *El Universal*. México, Diciembre 11 de 1928.

problema de nuestra pintura radica en su mexicanismo aún no resuelto. Hasta hoy se han hecho solamente interpretaciones folklóricas o arqueológicas, resultando de ello un mexicanismo de asunto en vez del verdadero mexicanismo en la esencia.³⁶

Con este discurso Tamayo buscaba diferenciarse del "mexicanismo no resuelto" de artistas como Diego Rivera, además deja ver que Tamayo entiende su intervención en el campo artístico como parte de una controversia, ya que "los valores reales de la plástica mexicana" estaban en cuestionamiento perpetuo. De ahí la pretensión de que la muestra debería sugerir un estudio serio de los valores reales del arte local, con lo que implícitamente se descalificaba los otros esfuerzos como faltos de profundidad y dados a la falsificación.

Así como Tamayo declaró en la entrevista que deseaba "determinar los valores reales de la plástica mexicana." Cabe reflexionar que el título con el que *Contemporáneos* anunció la exposición organizada en 1928 fue: "Exposición de pintura actual", advirtiendo con ello el carácter moderno y atemporal con el que, tempranamente, pretendieron anunciarse tanto al grupo de pintores que conformó la exposición como al mismo círculo literario. De tal forma, este grupo se proclamaba efectivo de su tiempo y por lo tanto vigente; cualquier otro artista que no estuviera inscrito en esta exposición de "pintura actual", quedaba fuera del movimiento moderno y corría el riesgo de inscribirse en la historia como un trasnochado de su época.

³⁶ Anónimo. "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte". *El Universal*, México, Diciembre 7 de 1928. (El subrayado es mío).

Claudia A. Herrera reflexiona sobre la importancia que adquirió la idea "actual" y señala que "Villaurreutia enarbolaba el concepto de "hombre actual" para sí mismo y para su grupo cuando presentaba ataques a su trabajo. Al parecer el arte *actual* era una manera de proponer la creación de un arte propio. Igualmente vemos en este concepto cómo Villaurreutia confirma que el arte nacionalista es arte independientemente de la corriente o movimiento al que se inscriba, es decir, aún más allá del nacionalismo, si el arte trasciende lo hace por sí mismo; esto siempre y cuando no se le inscriba en una necesidad nacional franqueará a su tiempo y será siempre actual, por lo tanto clásico.³⁷

Resulta importante exponer tanto las propuestas de Tamayo –analizar el problema de un mexicanismo no resuelto, determinando los valores reales de la plástica mexicana-, como la de los *Contemporáneos*, –definir su propio proyecto como "moderno y actual"–, porque estas ideas que muy tempranamente resultaron estratégicas en los razonamientos expuestos tanto en las declaraciones de Tamayo como en las notas en forma de edictos de los *Contemporáneos*, resguardan las propuestas y aspiraciones estéticas que los unió en el ámbito cultural y que formaron parte de su discurso estético en lo sucesivo. La noción de actual, que advirtieron en la exposición de 1928, está plenamente ligada al carácter vigente, moderno y atemporal que nos remite a la idea de "lo clásico", que Jorge Cuesta articuló en sus textos de 1932.

³⁷ Claudia A. Herrera Martínez. *Aproximaciones al horror en Xavier Villaurreutia a partir de José Clemente Orozco*. UNAM, Facultad de Filosofía y Letras. Octubre de 2002. (Tesis de Licenciatura). p. 9.

2.1 ENLACE DE INTERESES

Para la década de los treinta la relación entre Tamayo y los *Contemporáneos* era sólida, producto de sus afinidades estéticas, pero también de una necesidad de autodefensa. Al respecto, Villaumutia declaraba:

[tanto] los nuevos poetas mexicanos, [como] los nuevos pintores, viviendo en un medio hostil por indiferente, sin un público definido a quién dirigirse, realizan, no obstante, una obra que tiende a la unidad espiritual con el resto del mundo y que si aparece aislada estéticamente y moralmente es porque se opone a la de los artistas que los precedieron, no en el mérito, sino en el tiempo.³⁸

Ante la coherente equivalencia de estética y pensamiento entre Tamayo y los *Contemporáneos*, Luis Mario Schneider reflexiona si acaso tanto Tamayo como Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Agustín Lazo y Abraham Ángel, podrían quedar incluso inscritos en el grupo definido como los *Contemporáneos*, debido a que la plástica de estos pintores se aclimató perfectamente con los propósitos de la creación buceadora de la poética de esta generación literaria.³⁹

No obstante, sobre ésta coherente equivalencia de estética y pensamiento, en especial la existente entre Tamayo y los *Contemporáneos*, cabe mencionar que el ámbito artístico se presentaba más complejo de lo que parece a simple vista. No se puede hablar de grupos fielmente delineados, sino que se aprecia una

³⁸ Xavier Villaumutia. "Pintura sin mancha". *Exposición de Arte Moderno*. México, 1932. en Xavier Villaumutia. *Obras*, p. 740.

³⁹ Cf. En Luis Mario Schneider. "Los contemporáneos: la vanguardia desmentida". En *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. Op. cit. p. 17.

interacción entre los practicantes culturales. Artistas que habían sido cruciales en la nueva definición de lo nacional, como fue el caso de Carlos Mérida y José Clemente Orozco, eran un punto de referencia central para los teóricos y escritores cosmopolitas. Mérida lo definía en términos de un viraje, en una frase por demás simple: "estoy pasando de ese nacionalismo tradicional al nacionalismo sustancial."⁴⁰ Orozco por su parte, se aventuró en su obra por una "estética del horror", que Villaurrutia definió como "una rara especie de belleza, [que] tiene la virtud de producir una embriaguez, un delirio que, en su caso particular, toma la forma de horror;"⁴¹ esta expresión que se presentó para Villaurrutia como "libre y actual", muy posiblemente fue la misma que hizo que Agustín Lazo se inclinara por la obra madura de Orozco, porque observaba que en sus murales "comenzaba a olvidar la anécdota y la literatura."⁴²

En el ámbito de la literatura también es factible ver este traslape; algunos personajes se daban el lujo de pasar de una bandada a otra, como son los casos de Julio Jiménez Rueda⁴³ y Ermilo Abreu Gómez⁴⁴, quienes a pesar de que en un momento determinado de su carrera hacen fuertes declaraciones contra los *Contemporáneos*, posteriormente acabarán por colaborar al lado del grupo.

⁴⁰ Anónimo. "Carlos Mérida en la exposición de pinturas organizada por *Contemporáneos*". *El Universal*, México, Diciembre 13 de 1928.

⁴¹ Xavier Villaurrutia. "José Clemente Orozco". *Op. cit.* p. 761.

⁴² Guillermo Sheridan. *Op. cit.* p. 278.

⁴³ Dramaturgo mexicano. Nació en la ciudad de México el 10 de abril de 1896. Siendo muy joven dirigió el periódico "El Estudiante", órgano de la Asociación Católica de la Juventud Mexicana. Las obras teatrales que escribió lo definen como un autor dramático y excelente costurista. En Juan López de Escalera. *Op. Cit.* p. 557.

⁴⁴ Ermilo Abreu Gómez (1894-1971) Literato nacido en Mérida, Yucatán donde hizo sus primeros estudios en el Colegio Católico de San Ildefonso. Se interesó por la tradición literaria española y mexicana; fue autor de notables trabajos críticos sobre Sor Juana Inés de la Cruz. Cuentista, ensayista, novelista, crítico literario, periodista. En 1930 figuró en *Contemporáneos* con cuyo grupo luego rompió. *Ibidem*, p. 6.

Esos cambios son mucho más sorprendentes si consideramos lo tajante de la crítica que los escritores mencionados enfilaron en la década de los veinte y treinta. Sólo cabe recordar que en 1924 Julio Jiménez Rueda cuestionó la falta de virilidad en la literatura, y con ello desató una polémica que más que atacar algún aspecto literario concreto, refutaba la personalidad de algunos de los *Contemporáneos*; por otro lado, en 1932 Emilio Abreu atacaba los postulados del grupo literario, refiriendo a su obra como una vanguardia en crisis, declarando que "es ésta una vanguardia descastada que ha vuelto la espalda, impúdica, a la sangre de nuestro solar y se ha hecho sorda al latido de la angustia de nuestra raza."⁴⁵ No obstante, tanto a Julio Jiménez como a Emilio Abreu se les identifica laborando de manera conjunta a los *Contemporáneos* en *Teatro de Ulises*, la revista *Contemporáneos* y *El hijo Pródigo*.

Tamayo y los *Contemporáneos*, por su parte, mostraron cierta continuidad en su relación, ya que a través de la obra pictórica o literaria, hicieron efectiva su propia estética. Así, Tamayo significó para el grupo la mejor respuesta, por polémica ante las pretensiones de los nacionalistas, porque su pintura representaba una mexicanidad incuestionable. Si bien era un pintor que había adoptado, al igual que ellos, las innovaciones y libertades de la nueva plástica manifiesta internacionalmente, su supuesto origen indígena⁴⁶ lo hacía el candidato

⁴⁵ Emilio Abreu Gómez, ¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia? *El Universal Ilustrado*, México, Abril 28 de 1932.

⁴⁶ En la tesis doctoral de Ana María Torres, "Identidades pictóricas culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960" *Tests para obtener el Doctorado en Historia del Arte*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003. Respecto al supuesto origen indígena que refirió Tamayo en diversas declaraciones, la autora señala que esta idea repetida tanto por Tamayo como por muchos críticos, construyó un mito que identificó al artista como "el indio Tamayo". Según Ana María Torres, el defender esta idea resguardaba ciertos intereses como: utilizar lo indio para marcar en su pintura un 'sello étnico'. De tal forma, al definirse Tamayo como indio le daba ciertos beneficios a nivel comercial, ya que "en el ambiente artístico y cultural de aquellos años, el

lógico para demostrar la inviabilidad de una estética meramente local. Es por ello que Villaumutia y sus amigos insistían que Tamayo poseía una "mentalidad netamente indígena con que observa estudia y trata de representar el objeto, el mundo de la experiencia que lo rodea."⁴⁷ Este último aspecto era muy importante, en un momento en que la exaltación y defensa de lo nacional, era casi requisito indispensable para que la obra plástica adquiriera un valor preponderante. Ana María Torres señala que esta exaltación de lo indígena se utilizó con fines artísticos pero también políticos. La autora añade que "el sector más desprotegido de la sociedad, pasó a ser un símbolo de la identidad nacional, el indio se convirtió en un poderoso arquetipo con el que se ha tratado de definir el carácter nacional o el alma del pueblo mexicano."⁴⁸

Las afinidades estéticas dadas entre Tamayo y los *Contemporáneos*, así como la necesidad de autodefensa en contra del nacionalismo oficial, guieron su relación conduciéndolos a un enlace de intereses. Esta relación estuvo delineada por sus propósitos y aspiraciones estéticas. Así, estas correspondencias quedaron definidas y articuladas en el discurso de lo clásico y lo universal, en el que

pintor ocoaqueño era considerado un indio, era visto como 'lo otro', lo diferente. Desde este punto de vista, sus pinturas eran ejemplo del sentir propio del indígena y al mismo tiempo sus conexiones directas con el mundo 'primitivo' lo hacían pertenecer a la modernidad artística. En este sentido, la recepción de su obra respondía al carácter simbólico y puro del arte antiguo de México." A Tamayo le benefició el ambiente nacional, pues el nacionalismo cultural caracterizó a México en las primeras décadas del siglo XX. Con este proyecto se promovió principalmente la revitalización de las antiguas culturas prehispánicas, con el objetivo de integrar al indígena otorgándole reconocimiento en la vida cultural del país. Así, el indígena fue visto como la continuación de nuestras tradiciones ancestrales. Cf. En "La construcción de un mito: el 'indio Tamayo'; "el indígena en la ideología nacionalista"; "Lo indio: estereotipo de la mexicanidad".

⁴⁷ Octavio G. Barreda. "Tamayo". *Letras de México, Gaceta literaria y artística mensual*, volumen II, núm. 18, México, 15 de junio de 1940, p. 7. En *Rufino Tamayo: Antología crítica*. México, Ediciones CREA-Terra Nova, 1987. p.15

⁴⁸ Ana María Torres. *Op. cit.* p. 126.

postularon algunos de los valores estéticos que delinearon su propuesta modernista.

III. CUESTA Y TAMAYO: EL TRADICIONALISMO MODERNO Y EL MEXICANISMO INTERNACIONAL.

De la afinidad estética existente entre Tamayo y los *Contemporáneos* me interesa reflexionar dos aspectos: la defensa de una sola tradición, la universal, y su adhesión a la poesía pura. Estos aspectos, además de ser una constante en las ideas estéticas de Tamayo, definieron el estilo poético y polémico del grupo intelectual. Sobre estas ideas los *Contemporáneos* y Tamayo definieron su estética como un tradicionalismo moderno y un mexicanismo internacional, respectivamente. Con estas nociones, como veremos más adelante, definieron su estética en el polémico ambiente cultural mexicano de las primeras décadas del siglo XX.

En los primeros lustros del siglo XX, el "grupo sin grupo" o "grupo de soledades"⁴⁰ apareció prudente con las innovaciones. Lo novedoso de su obra no representó una ruptura total, como sí lo fue para los grupos de vanguardia en México; sin embargo, su actitud crítica representó una fractura con el pensamiento

⁴⁰ Al respecto Villaurrutia, declaró: El grupo es el que usted me cuenta y es el que yo mismo me incluyo se formó casi involuntariamente por afinidades secretas y por diferencias más que por semejanzas. "Grupo sin grupo" le llamé la primera vez que comprendí que nuestras complicaciones privadas, nuestras discrepancias corteses, nuestras intenciones, diversas en el recorrido pero unidas en el objeto de nuestra ambición, tenían que trascender al público, como sucedió en efecto. "Grupo de soledades" se le ha llamado después, pensando en lo mismo. Un grupo que no lo es. Unas soledades que se juntan. Médite usted en el significado de estas denominaciones hechas sin programa alguno de política literaria y como a pesar nuestro. Qué es lo que ata a estas soledades Qué es lo que agrupa un momento a unos cuantos acres para separarlos en seguida Desde luego la semejanza de nuestras edades, de nuestros gustos más generales, de nuestra cultura preservada en momentos en que nadie cree necesitada para nutrir sus íntimas vetas. Además, nuestro deseo tácito de no hacer trampas, de apresurarnos lentamente, de no caer en el éxito fácil, de no cambiar nuestra personal inquietud por un plano de comodidades, de falsa autoridad, de auténtica fortuna. Ahora se preguntará usted qué es lo que desata a estas soledades juntas y disuelve este grupo Nada más sencillo que hablar una respecta: la personalidad de cada uno. El vecino respeta la suya y yo la del vecino. La libertad es entonces, aunque pueda parecer mecánica, el lazo que, al mismo tiempo, nos une y nos separa. Pero esta libertad es lo único que nos ayuda a respirar abiertamente en un clima en el que juntos estamos satisfechos, tanto como si estuviéramos separados. Cita tomada de Guillermo Sheridan. *Op.cit.* p. 13-14.

nacionalista, ya que al mostrar un acercamiento con la cultura europea, en particular con la francesa, demandaron una continuidad y renovación de la tradición occidental. De hecho, Octavio Paz dice que el programa de los *Contemporáneos* fue un intento por reunir la cultura local con Europa:

Todos ellos tenían una conciencia muy viva de pertenecer a Occidente y toda su empresa cultural puede definirse como una tentativa de recuperación y reactualización de los valores europeos. No en balde hicieron una revista que se llamó *Contemporáneos*. Ninguno de ellos fue indigenista, salvo —muy tímidamente— Montellano y, al final de su vida, Novo. [...] su nacionalismo era un universalismo y [...] ser mexicano, para ellos, significa reinsertarse en la tradición europea.⁵⁰

Este último aspecto le acarrió al grupo innumerables críticas y reproches en el ámbito artístico. Era un momento en el que prácticamente se exhortaba al artista para que hiciera alarde de lo nacional y lo revolucionario. En 1925 la mayoría de los artistas e intelectuales se manifestaban por la exaltación de lo nacional, pensamiento respaldado por el gobierno de Plutarco Elías Calles, quien apoyó la difusión y consolidación del nacionalismo artístico para legitimar, justificar y dar permanencia y continuidad a un gobierno que se autodenominaba revolucionario en la medida en que como "Calles mismo lo planteaba: la revolución, generosa y dignificadora, está siempre en marcha."⁵¹

En este contexto, el pensamiento de los *Contemporáneos* representaba una resistencia a esta subordinación política del arte y el intelecto. Esta necesidad de independencia, unida al rechazo de las "falsas novedades" de las vanguardias,

⁵⁰ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, FCE, 2003, p. 75.

⁵¹ Víctor Díaz Arciniega, *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México, FCE, 1989, p. 137.

es lo que condujo a los integrantes del grupo a concebirse como herederos de la tradición universal.

En general el término "tradición" refiere a la transmisión de hechos históricos, doctrinas, leyes y costumbres, hecha de generación en generación. Y por "universal" se entiende todo aquello que sobrepasa lo local. La preservación y fusión de la herencia europea y nacional fue lo que los *Contemporáneos* denominaron "tradición universal". Con ello trataron de no restringir su visión a lo meramente local, no obstante el término universal resulta demasiado avasallador, debido a que la herencia que ellos recibieron fue en lo referente a la tradición de occidente y en gran medida a la cultura francesa. Esa herencia que no se limitó a lo nacional y que ellos denominaron "tradición universal", quedó reflejada en la influencia de artistas y escritores extranjeros a los que dedicaron artículos, reseñas y traducciones publicadas en la revista *Contemporáneos*; éste fue el medio del que se valieron para difundir este legado y preservar su memoria.⁵² Por su parte, los *Contemporáneos* mostraron gran interés por conocer y reconocerse

⁵² En esta revista encontramos reseñas acerca de autores franceses como: Jean Cocteau (1889-1963), André Gide (1869-1951), Marcel Proust (1871-1922), Paul Valéry (1841-1945) George Braque (1882-1963). Fuera de la tradición francesa encontramos a: David Herbert, escritor británico (1885-1930); John Gould Fletcher, dramaturgo inglés, (1879-1925); Thomas Stearns Eliot, poeta británico de origen norteamericano (1888-1966); William Blake, poeta y pintor británico (1757-1827); Juan Marinello, escritor cubano (1898-1977), entre otros. Respecto a las influencias literarias que recibió el grupo Guillermo Sheridan señala que "Después de la francesa, es la española la que más conformó el estilo y los objetivos de la incipiente narrativa mexicana de ese momento. Villaurrutia seguía, por ejemplo, a un narrador que le parecía deslumbrante: Juan Chabár; Torres Bodet se alineó a la derecha de Benjamín Jarnés, el más publicado y comentado por los contemporáneos, [...] Goroetiza -crítico de narrativa- fue seguidor perspicaz de la obra de Antonio Espina." Cf. p. 251. Esto sin dejar de mencionar la temprana influencia del autor español Juan Ramón Jiménez. Otros escritores que continuamente mencionan en sus textos y memorias como grandes influencias son: Arthur Rimbaud, poeta francés (1854-1891); Stéphane Mallarmé, poeta francés iniciador del simbolismo (1842-1898); Liév Nikoláievich, escritor ruso (1828-1910); Henri Bloy, escritor francés (1783-1842); Michel Eyquem de Montaigne, escritor francés (1533-1592); Honoré de Balzac, escritor francés (1799-1850); Fiódor Mijáilovich Dostoyevsky, escritor ruso (1821-1881); Charles Dickens, escritor británico (1812-1870); Gustave Flaubert, escritor francés (1821-1880); James Joyce, escritor irlandés (1882-1941).

en muchos de aquellos autores que resultaban trascendentes en la cultura europea.⁵³ Jaime Torres Bodet, en sus memorias asentó una idea de lo "universal": "Ser universal no es, sin duda, saberlo todo. Es, más bien, adiestrarse a fin de percibir cada circunstancia el mayor número posible de puntos de vista y hallar así, en cada acontecimiento, la esencia que lo vincula con el conjunto del universo."⁵⁴ Es muy posiblemente que esta idea fuese premisa de todo el grupo, pues éste fue reconocido por mostrar su continua curiosidad y deseo de expandir su conocimiento hacia obras que se mostraban como iconos de la cultura europea y al mismo tiempo que significaban nuevas propuestas en el campo artístico. Al grupo le interesaba difundir las influencias que había recibido de la cultura europea; de tal forma, la revista *Contemporáneos* funcionó como el medio de difusión de aquellas ideas de las que se nutrían.

La postura del grupo, de continuación y renovación de la tradición universal, quedó articulada sobre todo en la obra de Jorge Cuesta, donde el escritor planteó la situación que se ofrecía a los jóvenes artistas mexicanos, requeridos para hacer despertar la costumbre de la crítica:

⁵³ Respecto al asunto de conocer y reconocerse en la cultura europea, Jaime Torres Bodet señala en sus memorias que fue Xavier Villaurrutia quien se encargó de abrirle al grupo un amplio panorama de lo que acontecía en la literatura en el mundo occidental, debido a que Villaurrutia fue un lector fervoroso de la *Revista de Occidente*. También en su trabajo de traducción ensaya cierta necesidad por *descubrirse y reconocerse* en los propios escritos de los autores; por ejemplo, de las traducciones que hicieron Villaurrutia y Torres Bodet de André Gide, este último señala que aún haciendo lecturas de un mismo autor "cada quien buscaba sus propias dudas". Torres Bodet prosigue: "Se comprendería mejor lo que digo si se pudiese recorrer hoy el sumario de las páginas escogidas de Gide, que tradujimos por separado y que nunca llegamos a publicar. Los trozos que yo elegí eran los de tendencia más bien dialéctica: *Los límites del arte, La importancia del público, La influencia en literatura, Bandelaire y el señor Faguet*. Villaurrutia prefirió el estudio sobre Oscar Wilde y el excelente *Regreso del hijo pródigo*." Cfr. en Jaime Torres Bodet. *Tiempo de arena*. México, FCE, 2002., p. 184.

⁵⁴ Jaime Torres Bodet. *Tiempo de arena*. Op. cit. p. 277.

Quienes se distinguen en este grupo de escritores tienen en común con todos los jóvenes mexicanos de su edad, nacer en México; crecer en un raquífico medio intelectual; ser autodidactas; conocer la literatura y el arte principalmente en revistas y publicaciones europeas; no tener cerca de ellos, sino muy pocos ejemplos brillantes, aislados, confusos y discutibles; carecer de estas compañías mayores que decidan desde la más temprana juventud un destino; y, sobre todo, encontrarse inmediatamente cerca de una producción literaria y artística cuya cualidad esencial ha sido una absoluta falta de crítica. Esta última condición es la más importante. Ésta decidió el carácter de este grupo de escritores, entre quienes se señalan Carlos Pellicer, Enrique González Rojo, Bernardo Ortiz de Montellano, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Gilberto Owen, Celestino Gorostiza y Rubén Salazar Mallén. Casi todos, si no puede decirse que son críticos, han adoptado una actitud crítica. Su virtud común ha sido la desconfianza, la incredulidad. Lo primero que se negaron fue la fácil solución de un programa, de un ídolo, de una falsa tradición. Nacieron en crisis y han encontrado su destino en esta crisis: una crisis crítica.⁵⁵

Esa actitud crítica⁵⁶ es la que permitió a los *Contemporáneos* rechazar o recibir la influencia tanto de la realidad mexicana como de la herencia occidental,

⁵⁵ Jorge Cuesta. "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", *El Universal Ilustrado*. México. Abril 14 de 1932. En Jorge Cuesta. *Poemas y ensayos*. I. México. UNAM. P. 91-92.

⁵⁶ Aunque todos los integrantes del "grupo sin grupo" hayan exaltado en cada uno de sus declaraciones el papel preponderante de su actitud crítica, Octavio Paz escribió una nota a cerca de la personalidad de Torres Bodet, la cual rompe con el carácter crítico de su obra. Paz señala que "la dualidad —moderación y lucidez— rigora a sus ensayos de crítica literaria y pictórica. [...] Sus ensayos de crítica pictórica también tienen interés, aunque menor que el de su crítica literaria. Confieso que su silencio desdichoso ante el arte moderno me asombra menos que sus juicios, con frecuencia inteligentes y sensibiles, sobre los grandes renacentistas. ¿Cómo explicarlo sino por su amor a los valores seguros? A su indudable talento crítico le faltó un alar: la audacia. [...] La crítica del intelectual moderno ha sido, desde el siglo XVIII, crítica de los principios y crítica del poder. Aunque Torres Bodet fue una personalidad eminente, un escritor y un intelectual (no todos los escritores son intelectuales ni todos los intelectuales son escritores) sería inútil buscar en él esa nota distintiva de la modernidad que es la crítica. Su caso es excepcional, no único. En este sentido, no es moderno [...] Pero lo que deseo destacar es la ausencia de la nota que define a la modernidad: la crítica. En los *Contemporáneos* en el laberinto de la crítica. *Op. cit.* p. 9-11.

sin perder de vista su propuesta generacional: la continuidad y renovación de la "tradición universal," en contraposición de la prolongación de una "tradición nacional". La actitud crítica dirá Cuesta:

Es la única que hace valer la actitud y la obra de los otros; [...] Hace valer lo mismo la literatura y el arte franceses, que los de cualquier otro país. Admite cualquier influencia. Admite la cultura y el conocimiento de las lenguas. Admite viajar y conocer gentes. Admite encontrarse frente a cualquier realidad, aun la mexicana. Es una actitud esencialmente social, universal. Revolucionarismo, mexicanismo, exotismo, nacionalismo, son en cambio puras formas de misantropía.⁵⁷

Los *Contemporáneos* optaron por la defensa de una tradición universal que los llevó a ensanchar su panorama intelectual. "La originalidad de la poesía mexicana, no puede venirle sino de su radicalismo, de su universalidad", dirá Cuesta. Su lirismo, reflejado en el artepunita, no representa un choque con la tradición como sí fue para algunos otros movimientos de vanguardia; no en balde Villaurrutia refiere e ironiza al señalar que el estridentismo de "Manuel Maples Arce supo inyectarse, no sin valor, el desequilibrado producto europeo de los ismos."⁵⁸ Incluso Cuesta rechazó la etiqueta "vanguardia" al definir claramente la postura de su grupo enfatizando una continuidad de la tradición, manteniendo con ello cierta distancia con el carácter de ruptura que denotaban los movimientos de vanguardia. El razonamiento de Cuesta fusionó la tradición y lo moderno y presentó a su grupo como "[...] esos otros modernos: los tradicionalistas. Su ortodoxia es tan protestante, su tradicionalismo tan moderno, su clasicismo tan

⁵⁷ Jorge Cuesta. "¿Existe una crisis ...?" *Op. cit.*, p. 94.

⁵⁸ Xavier Villaurrutia. "La poesía de los jóvenes de México." *Op. cit.*, p. 827.

romántico, como el sentimiento de los primeros. [...] La doctrina de los tradicionalistas es sólo un vanguardismo que pretende adelantarse hacia atrás."⁵⁹

Ese tradicionalismo será la contraparte que *Contemporáneos* planteó frente al nacionalismo. La defensa de una tradición mexicana les parecía demagógica pues les resulta imposible negar la continuidad con el tronco occidental en la cultura mexicana. En consecuencia, para los *Contemporáneos* los nacionalistas son incapaces de verdadera renovación, pues su arte sólo confirma erróneamente una tradición local. "Europa llaman a esta tradición que rehuyen [...] de allí es donde parte su nacionalidad, su originalidad: su estrechez de miras. No les interesa el hombre, sino el mexicano; ni la naturaleza, sino México; ni la historia, sino su anécdota local.", dirá Cuesta.

Ante esta miopía, los *Contemporáneos* ofrecieron una búsqueda del legado ancestral de la cultura, sin negar la inevitable aculturación que enriquece su herencia y defendiendo una tradición que no hace distinciones de nacionalidades. Gilberto Owen expresaba lo gratificante que era aceptarse en la tradición y retomar todo aquello que enriqueciera la legitimidad de su obra:

la raíz enterrada en la tradición, toda la poesía anterior contenida en el tallo, no para continuarse en orden sucesivo, sino para renovarse, para remozarse toda en el fruto nuevo de sabor inconfundible.⁶⁰

Para los *Contemporáneos* la poesía no muestra una entidad limitada y sus producciones no pretenden obtener la etiqueta de "poesía mexicana", sino que añoran entrar en el orden universal, restaurando el mexicanismo original de

⁵⁹ Jorge Cuesta. "Clasicismo y Romanticismo." *Revistas de Revistas*, México, Junio 12 de 1932. s/p. *Op. cit.* p. 102.

⁶⁰ Gilberto Owen. "Biombo. Poemas de Jaime Torres Bodet". *Op. cit.* p. 215.

quienes, como Ramón López Velarde, habían sido utilizados como banderas ideológicas para crear un mexicanismo impostado. Como afirmó Torres Bodet: "[su] Mexicanismo que profundo y admirable en él, ha quedado como simple fórmula, es decir, como falsa epidermis en las poesías de sus imitadores, convirtiéndose así de paisaje que era, en escenario y de vestido en disfraz."⁶¹

Lo característico de ese discurso es precisamente oponer nacionalismo a tradición. Frente a la literatura nacionalista que propone una "vuelta a lo mexicano", los *Contemporáneos* optaron por emprender una defensa de la tradición universal. Cuesta argumentará que la tradición no se preserva, sino se vive, que es una seducción no un mérito; un fervor, no una esclavitud. Por eso la tradición universal vale para quien la recibe, sin ser despojado de nada, pero también sin que le dé más de lo que naturalmente tiene.

La tradición no es otra cosa que el eterno mandato de la especie. No en lo que perece y la limita, sino en lo que perdura y la dilata, se entrega. Así, pues, es inútil buscarla en los individuos, en las escuelas, en las naciones. Lo particular es su contrario; lo característico la niega. Aparte de que sólo la afirma su libertad, su superfluidad, su independencia de cualquier protección, ¿cómo podría protegerla el nacionalismo que no es sino la exaltación de lo particular, de lo característico? El nacionalismo equivale a la actitud de quien no se interesa, sino con lo que tiene que ver inmediatamente con su persona; es el colmo de la fatuidad. Su principio es: no vale lo que tiene un valor objetivo, sino lo que tiene un valor para mí. De acuerdo con él, es legítimo preferir las novelas de Federico Gamboa a las

⁶¹ Jaime Torres Bodet. "Perspectiva de la literatura mexicana actual." 1915-1928. *Contemporáneos*. No. 4, México, Septiembre de 1928.

novelas de Stendhal y decir: Federico, para los mexicanos y Stendhal, para los franceses.⁶²

Al definir Cuesta a la tradición como una visión integral que rechaza la fragmentación y la segmentación de la cultura, lanzó un ataque directo contra aquellos que se afiliaron con el pensamiento nacionalista que abogaba la exaltación de lo propio.

Estas distinciones serán apropiadas de inmediato por Tamayo. Así, más que una innovación, su temprano distanciamiento de Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco ocurrió cuando Tamayo presumió de una oposición de ideas al referir que el mexicanismo de los anteriores "era de fachada, pintoresco, no de esencia"⁶³. Como contraparte Tamayo planteó la afiliación de la pintura a una tradición universal. Para Tamayo la búsqueda de lo universal, fue perfectamente compatible con su acercamiento a las raíces nacionales:

mi pintura, a más de ser mexicana por espíritu y por esencia, es internacional y contemporánea. Y mientras otros pretenden llevar el nacionalismo a tal extremo que segregan a México del concierto universal, mi lucha ha sido siempre porque sea lo contrario: que México contribuya con su arte, mientras aprovecha también la lección internacional.

⁶² Jorge Cuesta. "La literatura y el Nacionalismo." *El Magazine para todos, suplemento de El Universal*, México, Mayo 22 de 1932, p. 3. *Op. cit.* p. 96.

⁶³ Al respecto Rufino Tamayo declaró: "Cuando yo iba a la Escuela de Bellas Artes, un grupo de muchachos y algunos pintores ya más maduros sentíamos la necesidad de hacer algo, de buscar. En ese momento llegó Rivera de Europa, ya con un criterio formado. En torno a Rivera se congregaron todos los que deseaban hacer un arte que fuera característico de México. Otros artistas maduros -Orozco, Siqueiros- se unieron a Diego para formar el Sindicato de Pintores y Escultores. Querían hacer una escuela mexicana. Me distancié de ellos cuando ví que su mexicanismo era sólo de fachada, pintoresco, no de esencia. Los indios o los nopales pueden pintarlos, y muy bien, un artista norteamericano o europeo. Lo que los mexicanos debíamos descubrir, a través de la plástica, lo fundamentado es el mexicano. Es decir, realizar con nuestro medio de expresión lo que aún ahora un grupo de filósofos está llevando a cabo con sus investigaciones acerca de México y lo mexicano. En En Raquel Tibol. Textos de Rufino Tamayo. Recopilación, Prólogo y sección de viñetas. México, UNAM, Dirección de literatura/Coordinación de Difusión Cultural, 1987. "Afirmaciones". p. 47.

Ahora bien, en qué consistía artísticamente esa universalidad. Los problemas plásticos de interés general, -el manejo del color, el diseño, el movimiento y el espacio-, fueron las principales preocupaciones estéticas que Tamayo consideró en su pintura. La temática del cuadro tomó para él un papel secundario, ya que precisamente se trataba de pasar de la representación folclórica a la investigación de la esencia de las raíces indígenas. Repetidamente, Tamayo señaló el color y la forma como los elementos plásticos que conciliaban su moderna universalidad y su tradición local:

Este nuevo tipo de pintura que yo pienso originar en México deberá responder a una aspiración de fondo, a una expresión profunda de los caracteres de nuestra raza que la haga mexicana por esencia, captando para ello los colores, las proporciones y el sentido de las creaciones precolombinas y su fuerza vital y su contenido, pero revitalizados con los modernos recursos técnicos [...] El tema es indiferente, se podrá pintar con ella un paisaje o un rascacielos, el propósito es ir hacia la entraña de nuestra tradición y arrancar de ahí su verdadero espíritu.⁶⁴

Tamayo al igual que los *Contemporáneos*, no muestra una negación de la tradición occidental, sino que la retoma e intenta mostrarla revitalizada con su estilo mexicano. En su creación, al igual que su grupo generacional, está el reconocimiento de la tradición y su renovación, de lo antiguo y lo moderno.

⁶⁴ Celsara Ochoa, Clemente. "Movimiento transformador de la pintura en el continente". *El Universal*. México, 1944. Nota tomada de Judith Alanís y Sofía Urrutia. *Rafino Tamayo. Una cronología/ 1899-1987*. México, Museo Rufino Tamayo/ INBA/SEP, 1987.

Rufino Tamayo en un afán de mostrar que no traicionaba a su raza indígena, destacó primeramente una tradición propia, nacional, que no fuera resultado del aspecto superficial, sino de un profundo estudio de su cultura. Con ello Tamayo postulaba un "mexicanismo de esencia" y contrarrestaba las continuas críticas de "pintor extranjerizante" que se le atribuían por no preservar las tendencias nacionalistas del momento. Este es el contexto en que Tamayo propuso una diferenciación entre mexicanismo hondo y uno meramente de superficie: "para lograr una mexicanidad verdadera hay que ahondar en nuestra tradición, en la cual están guardados hasta los más leves rasgos de nuestra fisonomía como pueblo."⁶⁵ En otras palabras, Tamayo sugería que apartarse del "folclorismo" era una forma de ahondar en la verdadera tradición.

Pero además, Tamayo insertaba este mexicanismo de esencia⁶⁶ en una tradición plástica que le parece irrefutable: la universal. Y puntualiza: "Lo que llamamos tradición mexicana es un agregado nacional a la cosa universal. Y es en la última donde se hallan los gérmenes del arte moderno."⁶⁷ Se trata de recibir su legado, pero además agudizar el conocimiento del ser y su sensibilidad. De tal forma, según Tamayo: "para el artista, aún más importante que ser mexicano, paraguayo o francés, es ser universal. Para llegar a algo realmente original,

⁶⁵ Rufino Tamayo. "Afirmaciones". *Op. cit.*, p. 45.

⁶⁶ Respecto a la mexicanidad en la obra de Tamayo, Ana María Torres señala que "Involucrado en el contexto cultural del México revolucionario, Tamayo se interesó de manera subjetiva e intuitiva, más que narrativa y anecdótica, por las características de lo indígena y lo popular. Dentro de esta tendencia y entre la diversidad de propuestas pictóricas que aparecieron en aquellos años para expresar la mexicanidad, Tamayo usó un lenguaje experimental vinculado con la investigación formal y con un expresionismo pictórico asociado a las corrientes del 'primitivismo'. La autora propone la mexicanidad de Tamayo como una vanguardia, ya que identifica en su estilo pictórico la influencia de pintura vanguardista extranjera como: contadistas metafísicos, cubistas, expresionistas, etc; todos éstos relacionados con la mitología de las culturas prehispánicas, delineados por un primitivismo. *Op. cit.*, p. 94.

⁶⁷ Rufino Tamayo. "Afirmaciones". *Op. cit.*, p. 37.

nuevo, se ha de conocer, previamente, lo que otros han hecho antes y lo que otros están haciendo en cualquier rincón del mundo." Este proyecto asumía, pues, la amplitud del programa de los *Contemporáneos* en crear un mexicanismo occidental. A Tamayo no se le escapaba el sentido de esta postura y presentó un mexicanismo internacional: "ser mexicano, nutrirme en la tradición de mi tierra, pero al mismo tiempo recibir del mundo y dar al mundo cuanto pueda, éste es mi credo mexicano internacional".⁶⁸ Tamayo adoptó el legado ancestral inserto en una tradición occidental y lo mostró revitalizado con su mexicanismo de esencia.

Lo antiguo en el pensamiento de Tamayo era su reconocimiento como indio zapoteca, heredero legítimo de la sensibilidad indígena, "como indio que soy, lo mexicano me sale espontáneamente", dirá Tamayo en repetidas declaraciones.⁶⁹ Lo moderno en su propuesta de un nuevo proyecto estético con una visión contemporánea y universal de lo mexicano, refiriere a la tradición artística precortesiana. "Yo continúo esta tradición a la manera contemporánea", afirmó Tamayo.

Ciertamente, "convertirse en 'una nación moderna' [así como en un individuo moderno], no quiere decir solamente adoptar técnicas de producción sino insertarse en una tradición universal determinada, o inventar un nuevo proyecto, una nueva visión del hombre y de la historia."⁷⁰ Si partimos de esta reflexión, para Octavio Paz, el "error" de algunos otros artistas mexicanos había estado en no

⁶⁸ Rufino Tamayo. *Ibidem*, p. 35, 36.

⁶⁹ Al respecto Rufino Tamayo en numerosas declaraciones exaltaba su sensibilidad indígena: "[...] como indio que soy, lo mexicano me sale espontáneamente, sin necesidad de andar buscando." En Ingrid Sackaer. *Rufino Tamayo. Op cit.* p. 192. No obstante, cabe reflexionar que "Tamayo siguió afirmando su indigenismo hasta el primer lustro de los años setecenta cuando eventualmente cambió su prédica y se declaró como mestizo." *Ibidem*, p. 241.

⁷⁰ Octavio Paz. *Tamayo en la pintura mexicana*. México, UNAM, 1959. p. 9.

buscar su incorporación en una tradición universal, atribuyéndole de hecho a la Revolución Mexicana el conflicto de haber revelado el ser nacional, sin producir verdadera visión del mundo ni entazar su descubrimiento a una tradición universal.⁷¹ Al respecto tanto el grupo de *Contemporáneos* como Tamayo, manifestaron esta inquietud y su proyecto estético estuvo guiado por el deseo de incorporarse en una tradición que rebasara lo meramente nacional. En un intento por corroborar que poseían una visión amplia del mundo moderno y buscar su inserción en éste, los *Contemporáneos* y Tamayo guiaron su estética en defensa y continuidad de una sola tradición, la universal. Su innovación estuvo fundamentada en una temprana adhesión a la estética purista. Esto los llevó a definirse en el polémico ambiente cultural como los "tradicionalistas modernos" y como un "mexicano internacional", respectivamente.

⁷¹ *Ibidem*, 10.

3.1 "JUVENTUD CONTRA MOLINOS DE VIENTO"

La revisión de valores en los campos del arte y la literatura en las primeras décadas del siglo XX desató varias polémicas entre intelectuales y artistas mexicanos que iniciaron en 1920, debates que se prolongaron hasta 1932.⁷² En el análisis del discurso de lo clásico y lo universal en la obra de Rufino Tamayo, resulta importante el estudio retrospectivo de estas polémicas. Esto fundamentalmente por el peso que tuvieron los debates en el ámbito cultural, sobre todo porque revelan dos aspectos que me interesa destacar: primero, la necesidad de agrupación a partir de intereses, propósitos, creencias y amistades, tal y como sucedió con Tamayo y los *Contemporáneos*; segundo, que en el clímax de estas pugnas en 1932, Jorge Cuesta articuló en sus textos contestatarios el discurso de lo clásico y lo universal con el objetivo de justificar el devenir literario del grupo y consolidar su hegemonía cultural.

En 1920 inició una polémica a partir de la controversial crítica que realizó Carlos Mérida en el campo del arte. Con su texto: "La verdadera significación de Saturnino Herrán. Los falsos críticos", rompió los sellos de aquellos "pozos oscuros" y lanzó "luciérnagas", que se mostraron como las primeras luces de una

⁷² Cabe reflexionar que el choque de estilos artísticos todavía era evidente para 1947, año en que se inicia una polémica, particularmente entre Tamayo y Siqueiros, publicada por *El Nacional* y encauzada por las entrevistas del reportero Antonio Rodríguez. En "La pintura mexicana está en Decadencia, dice Tamayo." 22 de Septiembre de 1947; "Cómo quiere que responda a Tamayo, en broma o en serio?" 24 de Septiembre de 1947; "Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite", 26 de Septiembre de 1947; "Tamayo es de una ampulosa suficiencia; dice Siqueiros". 27 de Septiembre de 1947; "Tamayo contesta desde Nueva York a David Alfaro Siqueiros", 21 de Octubre de 1947. Esta polémica se mantuvo latente por varios años.

revisión crítica a la idea del "arte nacional".⁷³ Ese mismo año le siguió un artículo: "Notas artísticas. La exposición de Severo Amador", que mereció la respuesta inmediata del crítico Alfonso Toro.⁷⁴

Al reseñar ambos la Exposición del pintor Severo Amador se hizo visible un antagonismo, apareciendo sus juicios como polos opuestos. Por un lado, para Carlos Mérida el artista que pretenda hacer obra pictórica estable y duradera debe de preponderar lo que el llama "idea plástica" —color, composición, diseño, armonía—; por encima de la "idea literaria" —la anecdótica, el tema—. Con base en estas ideas Mérida señala que el artista debe de rebasar el estado "literario", enfocándose en los problemas plásticos porque sólo así alcanzará el nivel de "pintor". Por otro lado, para Alfonso Toro así como es importante la "factura" del cuadro, es de gran relevancia el "asunto" que se plasma en el mismo; el crítico exalta la belleza que encuentra en los paisajes realizados por Severo Amador, y considera como gran mérito de su obra pictórica el "encontrar y reproducir bellos rincones". Al respecto añade: "Desde luego este pintor, no es de los que pinta por pintar; busca casi siempre la realización de una idea o de un símbolo por medio de su arte y así aún pintando flores ha conseguido despertar ideas en quienes las contemplan [...]"⁷⁵

Por su parte, Carlos Mérida expresa una queja sobre la permanencia de estilos, que a su parecer ya se encuentran agotados, enfocados éstos en esa "reproducción de bellos rincones". Mérida reclama "la monotonía de color y de

⁷³ Ver en capítulo I "Tusayo ante la crítica: lo clásico y lo universal".

⁷⁴ Abogado e historiador mexicano. Nació en Zacatecas el 29 de Julio de 1873. Fue agente del ministerio público, diputado federal; magistrado al Supremo Tribunal del Distrito y jefe del Departamento de Etnográfico. En diciembre de 1834, fue nombrado jefe del Departamento de Monumentos Coloniales y arqueológicos de la Secretaría de Educación Pública. En Juan López de la Escalera, *Op. cit.*, p. 1075.

⁷⁵ Alfonso Toro. "La exposición de Severo Amador". *Revista de Revistas*. México, Octubre 10 de 1920. p. 25.

factura de los mismos” respecto al manejo del tema, que se destacaba en la época. Y también señala: “existen otros pobres de visión y de factura, paisajes sin ninguna característica que los haga de México o de China. Otros, como el que reproducimos en esta página, recuerdan los paisajes almibarados de las lagunas de Pontinias de Enrique Serra.” Al respecto Alfonso Toro refutó:

Como Amador no forma parte de ninguna camarilla artística de estas que declaran Genios, así con G mayúscula a sus paniaguados, lo que repiten tres o cuatro literatoides que no entienden palotada de arte; se ha pretendido desacreditar su obra. [...] Sus cuadros de paisajes, son hermosamente pintados en lo general, y ha sido lo más gustado y creo lo mejor vendido de esta exposición. Algún beocio, recién llegado, en son de crítica, los ha comparado a los hermosos lienzos del pintor español Enrique Serra, cuya firma se cotiza muy alto en los mercados artísticos de Europa, y por más que esto no sea verdad, indica el valor de los paisajes de Amador [...]

El antagonismo entre Carlos Mérida y Alfonso Toro anunció la división y el duelo evidente que se manifestaba en el medio artístico ya de tiempo atrás y que seguiría manifestándose en las siguientes décadas del siglo XX.⁷⁶ Esta divergencia se dio entre aquellos que apostaron por la pintura meramente

⁷⁶ Resulta importante destacar que los textos críticos de 1920 de Mérida, inicialmente se encuentran relacionados con la primera época de la pintura mural que corresponde al periodo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación pública (1921-1924). De hecho dos años después de que Mérida escribió su artículo “La verdadera significación de Saturnino Herrán. Los falsos críticos”, en 1922 se encuentra trabajando a lado de Diego Rivera en su primer mural en el Anfiteatro Bolívar de la Escuela Preparatoria. También en 1923 Carlos Mérida se encuentra trabajando en el edificio de la Secretaría de Educación Pública a lado de Diego Rivera, Jean Charlot, Xavier Guerrero, Amado de la Cueva, Roberto Montenegro, Fermín Revueltas y Emilio Anero. Cfr. Respectivamente, *En Figuras en el trópico. Op. cit.* p. 38, 49.

Tamayo por su parte, para 1921 desertaba de la Academia insatisfecho por los métodos didácticos; al respecto posteriormente el pintor señaló: “desde joven creí en la libertad de pensamiento”, “En el transcurso de 1921 abandoné para siempre la Escuela de Bellas Artes y busqué nuevas vías para realizar lo que deseaba: pintar.” Cfr. En Ingrid Suckler. *Rafael Tamayo. Aproximaciones. Op. cit.* p. 56.

figurativa y aquellos que comenzaron a recibir influencias de las vanguardias europeas producidas en las primeras décadas del siglo XX.⁷⁷

Otros textos que dieron continuidad a esta controversia en el ámbito cultural fueron dos publicaciones: el ensayo de Julio Jiménez Rueda "El afeminamiento en la literatura mexicana"⁷⁸ y la tesis del filósofo español José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*.⁷⁹

Julio Jiménez Rueda, en su texto cuestiona "la falta de virilidad en la literatura" atacando con ello la personalidad de algunos de los *Contemporáneos*. El punto medular era oponer las ideas: viril y afeminado; distinguiendo como "literatura viril" aquella que mostraba un acercamiento con ideas provenientes de la lucha revolucionaria, destacándola "por su espontaneidad, fuerza y por la armonía arquitectural de sus composiciones". En contraparte el autor señala como principal característica de la "literatura afeminada" la falta de originalidad y su alejamiento de lo nacional. Jiménez Rueda, haciendo alusión al trabajo de

⁷⁷ Tal fue el caso, de aquellos pintores que se aventuraron en el impresionismo francés el cual tuvo gran difusión a través de las Escuelas al aire libre que Alfredo Ramos Martínez institucionalizó en 1913. Esta práctica fue reveladora en la formación de muchos pintores mexicanos como Tamayo, ya que a través de esta técnica el artista concibió formas, temas y colores novedosos al tener una relación directa con la luz del día y su entorno. Tamayo plasmó en sus primeros cuadros su influencia impresionista (ver *Una capilla de Oaxaca* de 1920 y *Pátzcuaro* de 1921).

Por otro lado, Best Maugard, Roberto Montenegro y Diego Rivera al regreso de sus viajes por Europa (1918, 1920, 1921, respectivamente) también reflejaron en su obra plástica la influencia de las vanguardias manifestadas en el viejo continente. Con su método Best Maugard propone una pintura no representativa que evocara elementos iconográficos de la pintura prehispánica. Olivier Debourse señala que "El método Best coincide curiosamente con la 'gramática de los signos' de Vasili Kandinsky y se articula con el afín expresionista de los pintores europeos de vanguardia."; Roberto Montenegro proclive a la influencia de diversas influencias europeas y el arte popular de México, lo consideró "un pintor ecléctico que atraviesa todas las tendencias pictóricas de las tres primeras décadas del siglo XX. En los años veinte, bajo la influencia del cubismo, estiliza sus composiciones, pero nunca deja de incluir en ellas elementos simbólicos de la iconografía poscolonial". Por su parte, la obra temprana de Diego Rivera muestra clara influencia cubista. *Cf.* En Figuras en el trópico. p. 26 y 36.

⁷⁸ Julio Jiménez Rueda. "El afeminamiento de la literatura mexicana." *El Universal*, México, Diciembre 21 de 1924.

⁷⁹ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 2002. (La primera edición fue en 1925 en la Revista de Occidente.)

traducción que realizaron los *Contemporáneos*, señala que esta "literatura afeminada" está representada por aquellos que en "el tiempo de su mayor actividad y celebridad" se han dedicado a hacer traducciones "o acomodados al castellano, declarándolos cosa propia". Éstos, añade el autor, "se depilan por coquetería las cejas y se untan la faz de polvos de arroz". Por su parte, José Gorostiza no tardaría en dar respuesta a estos ataques; fue así que se dio a la tarea de escribir el 24 de Enero de 1925 en *La Antorcha* un artículo titulado "Juventud contra molinos de viento", donde además de condenar las consideraciones simplistas de "afeminamiento" o "reblandecimiento" con que Julio Jiménez Rueda y sus contrincantes atacaron a "la literatura nueva" confrontó la idea de "vieja" y "nueva generación", estipulando que su grupo conformaba ésta última. Esta "nueva generación" la integraban jóvenes que buscaban darle un sentido nuevo a la cultura. En contraposición José Gorostiza señaló a sus contrincantes como aquellos intelectuales que refiriendo un revolucionarismo abanderaban la idea de virilidad. No obstante, para Gorostiza esta postura no presentaba verdaderos adversarios, sino, simples molinos de viento. Resulta importante señalar que para Gorostiza lo que diferencia "la vieja de la nueva generación" es que a ésta última le interesa preservar esa "cultura vital", cultivando todos aquellos conocimientos (científicos, literarios y artísticos), sin tener distinción de nación, simplemente recibir estas manifestaciones para enriquecer sus propias creaciones:

[...] en el caso de la creación artística, la cultura es un antecedente histórico de donde se aprende las normas de belleza, no más que para darles un sentido nuevo. La juventud persigue, a sabiendas, adquirir esa cultura vital,

trascendente, que si no se traduce en citas de memorización irreprochable, fecunda, si las facultades creadoras.⁸⁰

Esta confrontación de lo nuevo y lo viejo refleja la configuración de la idea de moderno para los *Contemporáneos*. Ser moderno para el grupo exigía expandir sus conocimientos, sin necesidad que éstos provinieran del seno nacional, incluso necesariamente se debían romper las fronteras en el conocimiento. Cabe reflexionar que la idea de "tradición universal" que propuso Jorge Cuesta en 1932 y con la que postuló a su grupo como los tradicionalistas modernos, nos remite a la idea de "cultura vital", referencia que utilizó Gorostiza para abanderar a su grupo en el artículo de 1925. La idea de "cultura vital", que presentó de manera temprana Gorostiza, la definió como un necesario e innegable antecedente histórico. Por su parte, Jorge Cuesta refinó esta misma idea como "tradición universal", definiéndola como el legado ancestral de la cultura mexicana, esto sin negar su continuidad con el tronco occidental.

Respecto a la polémica que desató la tesis de *La deshumanización del arte*, ésta puso al descubierto las controversias estéticas precedentes en México y fue tomado en los círculos intelectuales como un golpe bajo contra aquellos que se identificaban con la literatura y el artepurista. Tal era el caso de Tamayo y los *Contemporáneos*.⁸¹

Posteriormente, la publicación de la *Antología de poesía mexicana*, fraguada por todo el grupo y firmada por Jorge Cuesta en 1928, agudizó la

⁸⁰ José Gorostiza. "Juventud contra molinos de viento". En *La Antorcha*. Enero 24 de 1925.

⁸¹ Cfr. En Capítulo: "Forma y poema".

postura contra los *Contemporáneos*, ya que se plantearon como el grupo que rompía con los modelos predecesores; su espíritu renovador los guiaba, y como señalaba Gorostiza el grupo se anunciaba como una "Juventud contra molinos de viento". Referente a esta polémica, Renato González Mello señala que los *Contemporáneos* enarbolaban el concepto de "calidad" como argumento central de sus elecciones; el autor menciona que "la calidad: siempre se referiría al objeto, a la obra, al texto. Así justificó Jorge Cuesta su antología: 'Nuestro único propósito ha sido el de separar, hasta donde fue posible, cada poeta de su escuela, cada poema del resto de la obra: arrancar cada objeto de su sombra y no dejarle sino la vida individual que posee.'⁸² Esta controversia se prolongó hasta 1932 con la publicación de una interrogante tendenciosa; la pregunta era: "¿está en crisis nuestra literatura de vanguardia?" Como bien señala Miguel Capistrán la polémica de 1932 produjo encontradas opiniones, ya que "Tal encuesta, iniciada por el periodista Alejandro Núñez Alonso, referida en principio [exclusivamente] a la obra de los *Contemporáneos*, ocasionó una polémica entre Jorge Cuesta y Ermilo Abreu Gómez."⁸³

En los escritos procedentes de esta polémica, Jorge Cuesta, en postura de defensa, se apropió y exaltó la idea de lo clásico y lo universal y encontró en esta

⁸² Renato González Mello. "Estudio preliminar" en *La Nube y el reloj. Poesía mexicana contemporánea*. México, UNAM: IIE, 2003. p. 27.

⁸³ Miguel Capistrán. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México, CONACULTA, 1994, p. 13. (Lecturas mexicanas).

Sobre esto, Guillermo Sheridan dedicó un libro al desarrollo de esta querrela titulado *México en 1932: La polémica nacionalista*. Resulta importante destacar el carácter trascendental que le otorga Sheridan a esta controversia, señalando que "una polémica es un factor tan importante en los mecanismos de la historia literaria como pueden serlo la formación y aparición de grupos y generaciones con sus revistas o manifiestos. No en pocas ocasiones, las polémicas han culminado en la creación de grupos o en el ensuciado de propuestas cuyo carácter se tejió en el debate. En la trama de la polémica se amudan los tesoros propositivos de una época, se cuestionan sus certidumbres, se repasan los antecedentes y las tradiciones y se predicea las actitudes futuras".

polémica un pretexto para fundamentar y legitimar su permanencia grupal y generacional; además considerando la reciente desaparición de la revista *Contemporáneos*, y "con Torres Bodet, Owen, González Rojo y Pellicer lejos del país, el grupo de amigos careció de contemporizadores que amortiguaran la disputa."⁸⁴ De esta forma, la empresa que emprende Cuesta con sus textos aparece crucial, porque es un momento en que el grupo pierde cierta cohesión y sus enemigos no dudan en aprovecharla para manifestarla como la crisis y posible desaparición del grupo.⁸⁵

Jorge Cuesta propuso a su grupo como los modernos tradicionalistas, los cuales sin romper tajantemente con la tradición la mostraban revitalizada, aceptándose como herederos de una tradición universal. "Clásico", decía Cuesta, es sinónimo de lenguaje y significación universal.⁸⁶ Así que para alcanzar la permanencia de un clásico, primero el individuo debe de reconocerse en una tradición universal, no en un populismo. El reconocimiento en una tradición universal fue una idea defendida tempranamente por el grupo, este fue el programa cultural que propuso para el México del siglo XX; no en balde los *Contemporáneos* respaldaron la empresa que emprendió Vasconcelos en la publicación y difusión de las lecturas de clásicos para niños; Salvador Novo,

⁸⁴ "El lio creció, sabiamente administrado por Nallez Alonso y por Ortega, los responsables de *El Universal*, para delicia de los enemigos del grupo". En Guillermo Sheridan. *Contemporáneos ayer*. Op. cit. p. 372, 373.

⁸⁵ El mismo Guillermo Sheridan en *México en 1932: la polémica nacionalista*, destaca la belicosidad de Cuesta en esta polémica en contraposición del silencio de la mayoría de sus compañeros los *Contemporáneos*. Cfr. En "Los participantes: vanguardistas, nacionalistas, conservadores."

⁸⁶ Cfr. Jorge Cuesta. "Clasicismo Mexicano". *El libro y el Pueblo*, Agosto de 1934. En Jorge Cuesta. *Poemas y ensayos. II*. Prólogo de Luis Mario Schneider. Recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México, UNAM, 1964, p. 367-378.

Xavier Villaurrutia, Bernardo Ortiz de Montellano, Torres Bodet y José Gorostiza, formaron parte del grupo que elaboró *Clásicos para niños*.

Sobre esto mismo, Gorostiza mostró claramente su convicción de una tradición universal y lanzó un edicto contra aquellos que coartaron el programa que se proponía con estas lecturas:

Entendamos, primero, que lo clásico no es inaccesible a la mentalidad normal. Es lo perfecto, tipo el mejor de una clase; pero sencillo en tal manera que todo escritor ambiciona su sencillez. No me explico por qué error de educación, por qué grave inconsciente, se infundió a la gente el miedo de lo clásico; más, quién ya lo tiene querrá mantenerse en él con apego de bestia. Es necesario, por eso mismo, recomenzar el conocimiento de las realizaciones humanas desde la generación niña, antes de que el prejuicio aniquile su receptividad.⁸⁷

La idea de lo "clásico" fue claramente ligada al reconocimiento de una herencia universal, idea que orbitó tanto en las reflexiones de los *Contemporáneos* como en las de Tamayo.⁸⁸ Villaurrutia por su parte, manejó la idea de clásico con relación a la idea de hombre actual. Para Villaurrutia aprehender esta actualidad era dotarse de cierta libertad y con ello acrecentar su mundo sensible, el hombre actual se dotaba de agudeza para enfrentar las nuevas experiencias que le proponía el mundo moderno, y que repercutían en una nueva

⁸⁷ José Gorostiza. "Clásicos para niños". *Excelsior*, México, Marzo 22 de 1925.

⁸⁸ Renato González Mello señala que la idea de lo clásico también se manifestó en la crítica que inició en México en 1936 Luis Cardoza y Aragón. González Mello apunta que "Los argumentos torales en la intervención de Cardoza fueron tres: a) 'Todo lo vivo del pasado, lo clásico, es nuestro. La verdadera cultura es revolucionaria'; b) 'Nos hay que llevar el arte a las masas, sino las masas al arte'; y c) 'En mi opinión, lo que vulgarmente se tiene en México, o más bien en la LEAR, por 'poesía revolucionaria', no es poesía.' Su argumentación fue una prédica en defensa de la cultura clásica contra el populismo y a favor de una jerga que declaraba 'inexistente' todo lo que no se ajustara a 'calidad'. En "Estudio preliminar". *Op. cit.* p. 29-30.

configuración de su goce estético, pues "El hombre actual, más ambicioso y más sediento, espera del arte, sobre todo, una embriaguez, un delirio"⁸⁹. El hombre actual y libre, aspiraría a trascender el tiempo y, con ello alcanzar la permanencia de un clásico. Al respecto Villaurrutia señaló: "es preciso no despreciar esta palabra: actualidad. Pensemos que un autor clásico es el que tiene la dicha de ser actual siempre".⁹⁰ No obstante, las diversas reflexiones de los integrantes de este grupo acerca de lo clásico y lo universal, será Jorge Cuesta quien muestre especial reflexión del tema y lo adopte, como una de las más importantes premisas del grupo.

Jorge Cuesta fue concebido dentro y fuera del grupo como el analista de los *Contemporáneos*; él será "el enemigo brillante", que armado con gran inteligencia fragüe textos sustanciosos.⁹¹ Como tal, Cuesta lanzó a la luz sus textos en respuesta a esos otros que sólo mostraban respuestas automáticas sin argumentos sólidos.

Gilberto Owen recuerda que Jorge Cuesta siempre mostró una preferencia por las normas universales sobre las particulares y que desde sus primeros

⁸⁹ Xavier Villaurrutia. "José Cleaneste Orozco y el horror". en *Obras. Op. cit.* p. 761.

⁹⁰ Nota tomada de Guillermo Sheridan. *Contemporáneos ayer. Op. cit.* p. 285.

⁹¹ De hecho, la reputación de crítico y analista excelente, no sólo era reconocido entre el grupo; Luis Cardoza y Aragón -quien vio en él a su primer amigo mexicano después de su llegada de París-, describió en sus memorias la personalidad de Cuesta: Más que un "raro" habría que pensar en él como un heterodoxo armado de una inteligencia batalladora y poco dada a las habituales concesiones; indicará que el mayor infierno de Cuesta se encuentra precisamente en su virtud: Vivió la agonía de entender y no aceptar, de no aceptar sin entender, su cultura fue el infierno de comprender y de crear o no esa cultura elaborada con tesón y tedio.

No en balde, Guillermo Sheridan en su obra *Contemporáneos Ayer*, dedicó todo un epílogo para asestar y exaltar la lucidez y perspicacia que detectó en la personalidad de Cuesta por encima de sus compañeros. Sheridan, indica que su inteligencia que era un mito ya entre los *Contemporáneos* y sus contemporáneos, aparece siempre como un añadido terrible, como el punto de luz que da al retrato su carácter. Agrega que todos lo recordaban como un "enemigo brillante y precavido capaz de utilizar cualquier argumento en contra para capitalizarlo en provecho propio." "Era el escritor más inteligente de mi generación", asentará Villaurrutia; "era envidiablemente inteligente", dirá Barreda. Cf. En Guillermo Sheridan. *Op. cit.* p. 386-388. y en Luis Cardoza y Aragón. *El Río. Novelas de caballería*. México, FCE, 1996, p. 391.

escritos en *Ulises*⁹² "fue ésta una de las afirmaciones que con mayor ahínco sostuvo Cuesta en sus ensayos y en sus polémicas [...] Hablaba de ello con apasionada inteligencia, como de todos los temas que incitaban su interés, y su conversación [...]"⁹³ Owen además indica que en la conformación del grupo *Contemporáneos*, "Cuesta se situó desde luego como su crítico más escrupuloso y exigente"; también Villaurreta recordará "la disciplina mental y la capacidad", de su amigo el alquimista.

En la polémica, Cuesta regresa la pregunta: "¿Existe una crisis en la literatura mexicana de vanguardia? [y contesta] Esta pregunta necia ha provocado, aparte de los más o menos irreflexivos síes o noes en los escritores que lo respondieron de prisa, observaciones más meditadas o menos circunstanciales que merecen que se las considere con detenimiento."⁹⁴

Aquellos escritores que habían contestado de prisa, con el objeto de atacar a sus contrincantes y defender sus convicciones estéticas y políticas, argüían y censuraban rasgos de la personalidad del grupo, como la ausencia de "virilidad" o el "afeminamiento".

Los objetivos de los contendientes se mostraban claros: inclusión o exclusión, debilitar o afianzar su permanencia. Sin embargo, los textos sólo nacían como flores silvestres: afloraban muchos críticos que respondían con ligereza, pero hacía falta quién escribiera las críticas que consolidaran a la obra.

⁹² La Revista *Ulises* imprimió su primer número en mayo de 1927. "Cerca de Novo y Villaurreta, Owen participa también de los planes de sus amigos de sacar una revista literaria que recoja sus trabajos y su humor, y que se convierta, simultáneamente, en escudelo y en afirmación de principios: *Ulises*." En Guillermo Sheridan. *Los Contemporáneos ayer*. *Op. cit.* p. 274.

⁹³ Gilberto Owen. "Encuentros con Jorge Cuesta." En *Obras*. México, FCE, 1996, p. 245.

⁹⁴ Jorge Cuesta. "La literatura y el Nacionalismo". En *El magazine para todos*, suplemento de *El universal*, mayo 22 de 1932. p. 3. *Op. cit.* p. 96.

Este problema, evidente en los textos que se desprendían de la polémica, lo señaló tempranamente Francisco Monterde:

Falta quien elabore las frases que consagran, las que el público —la masa— encarga de repetir, creando así la popularidad, ya que no está capacitado para formarse por sí mismo, opinión definitiva sobre las obras nuevas.⁹⁵

Jorge Cuesta sagazmente detectó este aspecto y presentó el discurso de lo clásico y lo universal para consagrar a su grupo; exponiendo al público y a sus contrincantes los razonamientos con los que avaló por qué merecían permanecer y consolidarse las obras de su equipo. Cuesta presentó las ideas que justificaban la existencia del grupo como aquellos innovadores que preservaban la tradición, siendo el discurso de lo clásico y lo universal el vehículo ideal para mediar este razonamiento. Finalmente, Cuesta articuló el discurso a través de sus textos contestatarios originados por la polémica de 1932 titulados: "¿Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?", "La literatura y el nacionalismo", "Clasicismo y Romanticismo".⁹⁶ Los textos escritos por Cuesta integran los intereses e inquietudes del grupo y se conciben como un esbozo teórico de su pensamiento estético; con sus reflexiones Jorge Cuesta procuró dar una base formal al proyecto estético del grupo. Tanto los *Contemporáneos* como Tamayo se sirvieron de estas ideas para definir su estética y proponerla como obra magistral.

⁹⁵ Francisco Monterde García Icazbalceta. "Existe una literatura mexicana viril". *El Universal*, México, Diciembre de 1924. p. 3.

⁹⁶ Sobre este último artículo, Guillermo Sheridan señala que en todas las recopilaciones de la obra de Cuesta, a cargo de Capistrán y Schneider, este artículo aparece misteriosamente titulado "Clasicismo y romanticismo", siendo su nombre original "El vanguardismo y el antivanguardismo". *En México en 1932...* *Op. cit.*, p. 249.

3.2 EL TEÓRICO, EL CRÍTICO Y EL ARTISTA

En el grupo de *Contemporáneos* se aprecia una especial camaradería en el campo de la crítica entre Villaurrutia y Cuesta. Ésta fue una mancuerna trascendental e inteligente, porque mientras Villaurrutia exponía los adjetivos con los que califica a sus artistas, por otro lado, Cuesta argumentaba estos epítetos. De hecho, el adjetivo de "sensual" que Villaurrutia utilizó para denotar tempranamente la obra de Rufino Tamayo,⁸⁷ Jorge Cuesta se encargó de darle un significado según los intereses del momento, y con ello dar mayor trascendencia al calificativo. Cuesta señaló:

La sensualidad es la cualidad característica de toda la pintura moderna; un pintor difiere de otro en su manera de ser sensual, y hasta el cubismo, después de tantas teorías contradictorias y confusas, se explica como una sensualidad dueña de particulares exigencias.⁸⁸

Los epítetos de "sensual" y "universal" que Villaurrutia usó sistemáticamente en sus reseñas críticas para definir el trabajo de artistas como Rufino Tamayo y Agustín Lazo, funcionaron como axiomas en las reflexiones de Cuesta, y con el razonamiento que les dio logró establecerles cierta veracidad. Con ello sustentaba la explicación de la relación entre el pensamiento y el objeto

⁸⁷ En este artículo Xavier Villaurrutia retoma la idea de sensual señalada por José Moreau Villa, citando que: "José Moreau Villa, crítico de arte, poeta, dibujante, definía con solo un epíteto, como lo hace con los jóvenes pintores de España, a nuestros jóvenes pintores. Calificaría a uno de ellos de sensual, al otro de teorizante. Agustín Lazo es el teorizante; Tamayo, el sensual de estas notas." Mas adelante Villaurrutia contribuirá con su reflexión para remarcar el epíteto de sensual en Tamayo, señalando que en su obra Tamayo "manifiesta una gama cálida llena de rojo, de naranja. Una gama de primitivo sin dar a esta palabra un significado histórico claro, de época pictórica-, de primitivo sensual." En Xavier Villaurrutia. "Los nuevos pintores". México. *El Universal Ilustrado*, Septiembre 24 de 1925.

⁸⁸ Jorge Cuesta. "La pintura de Agustín Lazo." México, *Ulises*, México, Mayo de 1927, p. 22-24. *Op. cit.*, p. 24.

artístico. Así, Xavier Villaurrutia se presenta como el crítico y Jorge Cuesta como el teórico. El propio Octavio Paz, en *Xavier Villaurrutia en persona y obra*, detectó el perfil de estos dos personajes:

A Xavier no le interesaban tanto las ideas como a Cuesta y a mí. Sentía una invencible desconfianza ante todas las teorías, los sistemas y las escuelas. [...Villaurrutia] no era un hombre de ideas: era un hombre extraordinariamente inteligente que, por escepticismo, había decidido poner su inteligencia al servicio de su sensibilidad.⁹⁹

Los sellos distintivos que manifestaron estos personajes, uno como crítico y otro como teórico, fueron percibidos también en el seno de su propio grupo. Para Gilberto Owen, Cuesta era ese "cazador incansable de evidencias, de certidumbres, no le satisfacía nada que fuera menos que eso, pues aunque como es natural no siempre llegase a la verdad, ya era bastante conseguir su verdad."¹⁰⁰ A Villaurrutia lo presentó como "la conciencia artística de su generación". Los razonamientos de Cuesta denotaban cierto orden, seguramente determinado por su condición de químico. Villaurrutia en calidad de crítico de aquellos artistas contemporáneos, tomó conciencia del papel persuasivo que tenían sus textos y no dudó en presentarlos como "los nuevos pintores".

Mientras Villaurrutia señalaba los distinguos de Tamayo frente a otros artistas, argumentando que Tamayo pertenecía a esos "nuevos artistas" que eran ante todo "rebeldes al medio en que se ahoga sin agitarse la inmensa mayoría"; Tamayo, por su parte, asumió desde muy temprano un claro partido en el debate

⁹⁹ Octavio Paz, *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*, Op. cit. p. 21.

¹⁰⁰ Gilberto Owen, "Encuentros con Jorge Cuesta". En *Obras*, Op. cit. p. 243.

existente en torno al nacionalismo que imperaba en el contexto mexicano de la época. Tamayo, al igual que los *Contemporáneos*, encaminó su estética hacia un movimiento "universalista" y se postuló como un pintor que rompía con la generación antecesora.

El discurso de lo clásico y lo universal, articulado por Cuesta y sustentado por su grupo y Tamayo, sintetiza en gran medida el programa universalista que propusieron éstos. La argumentación de Cuesta acabó por ser incorporada en los textos clásicos de Villaumutia acerca de la obra de Tamayo. Al calificar el poeta y crítico a Tamayo de "pintor universal", demandó el reconocimiento para el artista, y con ello le atribuyó los valores que reclamaba para sí el propio grupo de los *Contemporáneos*. La reflexión de Villaumutia no deja duda:

Más tarde he descubierto que pretender poner en claro los puntos secretos de un texto, intentar destacar las líneas de un movimiento literario y encontrar relaciones y correspondencias en el espacio y en el tiempo entre las obras y los hombres, son también, pretextos para iluminar, destacar, relacionar, poner a prueba las dimensiones, las cualidades o la falta de cualidades propias.¹⁰¹

Por su parte, Rufino Tamayo en 1933 escribió un artículo titulado *El nacionalismo y el movimiento pictórico*, en el que abordó algunos aspectos que para él representaban la problemática existente en la producción plástica de México. A este respecto Tamayo se concibió como mediador, mostrándose preocupado por cómo ofrecer un aspecto mexicano, no sin antes ocuparse de la

¹⁰¹ Xavier Villaumutia. "Ulises, Simbad, Villaumutia, o la cariosidad". *Revista de Bellas Artes, México*, Núm. 7. Enero-Marzo de 1966, p. 6. (Recopilación de Miguel Capistrán)

solución de verdaderos problemas plásticos de la obra, todo con el objetivo de "no conducir a la pintura por el camino del folclor"¹⁰².

Tamayo ironizaba y señalaba que "como primer gesto de revolucionarismo muy a la mexicana, se aisló a nuestra pintura de todo movimiento universal".¹⁰³ Ante este "mexicanismo de asunto", Tamayo al igual que los *Contemporáneos* propuso la universalidad como base de su pensamiento estético, fundamentando su originalidad en ésta. Al respecto el pintor señaló:

¿Qué me diferencia de otros pintores mexicanos? Que entiendo hacer pintura universal en vez de pintura puramente localista. Es universal por el dinamismo característico de nuestra época, por la búsqueda de algo que es hoy, consciente o inconscientemente, la preocupación de la humanidad: el tiempo, el movimiento.¹⁰⁴

La preocupación de Tamayo por acentuar su carácter universal es latente, así como su evidente deseo de romper con los límites de un pensamiento meramente nacionalista para no perecer como arte popular, sino insertar su obra

¹⁰² Cabe reflexionar que a pesar de que la postura de Tamayo, en términos discursivos, contrastaba con el acérrimo pensamiento nacionalista que imperaba en México a principios del siglo XX, el pintor mostró apego con la cultura nacional. Ana María Torres propone que el pintor mostró un seguimiento y no una ruptura con el pensamiento nacionalista debido a que "Al encontrar su identidad en lo indígena y en lo popular, se concibe como portador natural de una cultura milenaria que a través de la pintura, le concede una mirada contemporánea." La autora agrega que "Frente a las políticas gubernamentales de crear una nación unificada y homogénea, los artistas e intelectuales formaban grupos que defendían diferentes posturas en torno al nacionalismo. Algunos se interesaron por sus contenidos políticos, otros por cuestiones indígenas, populares o filosóficas, incluso el nacionalismo artístico también sirvió para encontrar el 'alma del pueblo'; por ejemplo, había pintores que pensaban que lo mexicano no estaba en la representación de un tema político o histórico, sino en un modo peculiar de sentir el mundo interior del mexicano, en especial, del hombre marginado. Pintores como Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellano, Agustín Lazo y Rufino Tamayo se interesaron por dibujar en sus lienzos "el contorno de la profunda alma mexicana", iniciaron un movimiento pictórico que se caracterizó, sobre todo, por la búsqueda de poéticas personales, pero inciertas, en el espíritu nacionalista de la época, manifestaban los valores expresivos de la cultura popular con un énfasis en los elementos pictóricos y la experimentación plástica. "La mexicanidad como una vanguardia" en Ana María Torres. *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*. Tesis para obtener el Doctorado en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

¹⁰³ Rufino Tamayo. "El nacionalismo y el movimiento pictórico". *Crisol. Revista de crítica*, Año V. Tomo IX, México, Mayo de 1933, p. 275 a 281.

¹⁰⁴ Rufino Tamayo. "Afirmaciones". *Op. cit.* p. 35, 36.

en las artes mayores. Tamayo señalaba que "El arte popular se proyectaba en el presente, en la actualidad inmediata y local. Las artes mayores se proyectan, en cambio, sobre lo universal."¹⁰⁵

Tamayo fue parte de los pintores rebeldes que contempló Villaurrutia, no sólo porque su estilo pictórico no continuó el pensamiento estético muralista, sino porque como todo *auténtico* rebelde propuso un nuevo proyecto: su estética fundamentada en lo mexicano, lo internacional y lo contemporáneo.¹⁰⁶ Tamayo presentó como idea antagónica a su programa estético, aquella pintura que optó por la exaltación de lo nacional como objeto principal de su labor artística. Tamayo expuso sus diferencias con la pintura nacionalista, señalándola en continuas declaraciones como un obstáculo que impedía el paso a cualquier recreación plástica, representando estancamiento y mediocridad en la pintura de México. En una entrevista Tamayo resumió su postura:

Mi rebeldía y mi rebeldía de otros tiempos fueron precisamente en contra de los propósitos de la llamada Escuela Mexicana de Pintura, que sólo se refería a motivos sociales y políticos que me obligaron a estar en su contra. Mi lucha fue siempre muy dura, pues aquello tenía una actitud muy nacionalista. Yo soy internacionalista, sin dejar de ser mexicano, y es esto algo en lo que quiero insistir: nuestra patria es el mundo, ya que la cultura es internacional y no hay barreras que impidan dar el salto hacia fuera para

¹⁰⁵ *Ibidem.* p. 49.

¹⁰⁶ Cabe mencionar la aproximación que hace Luis Cardoza y Aragón entorno al muralismo, en donde señala que "las cuatro motivaciones propias básicas en la génesis del muralismo son:

1. Excepcionales tradiciones propias con raíz milenarias
2. Circunstancias sociopolíticas: Revolución Mexicana
3. Personalidades
4. Rechazo de la revolución artística contemporánea de Occidente. Observamos que aunque a Tamayo se le identifica con algunos de estos puntos, el último de éstos fue determinante para que él mostrara un alejamiento con este grupo, ya que a Tamayo a lo largo de su carrera se ocupó de los movimientos artísticos de occidente. Cf. En *El río. Novelas de caballería. Op. cit.* p. 440.

aprovechar la experiencia adquirida en todas partes, así como para proporcionar la nuestra a fin de que otros la aprovechen [...]

Si queremos encerrarnos dentro de una frontera, lo que hagamos resultará aislado y sin repercusión. Debemos conservar el sello nacional aprovechando nuestras características geográficas, dándolas a otros para que se enriquezcan con ellas.¹⁰⁷

La postura estética de Tamayo como la de Cuesta y Villaaurutia se encuentra mediada por la idea de "universalismo" como una propuesta modernista contraria al nacionalismo.

Al mismo tiempo que Villaaurutia comentó y definió la obra de Tamayo, también puso al descubierto, la aventura del grupo. El itinerario estético de esta búsqueda fue el "rigor impuesto a su pintura", sus "espacios desnudos", que nunca son espacios vacíos, su sensibilidad poética y "sensualidad de gran colorista" y "su personalidad atrevida pero también refinada". Cuesta, al argumentar y teorizar los epítetos que utilizó Villaaurutia, procuró dar mayor reconocimiento a las ideas expuestas por el crítico y por el propio grupo. Al mismo tiempo Cuesta fortaleció estas nociones al hacer eco de ellas en sus disertaciones. Las relaciones y correspondencias entre Cuesta, Villaaurutia y Tamayo, que aparecen como el teórico, el crítico y el artista respectivamente, se resumen en dos binomios: tiempo-espacio y texto-pintura, emanados de una estética universalista.

¹⁰⁷ Rufino Tamayo. "Entrevista al maestro Rufino Tamayo". En *Rufino Tamayo. Imagen y obra escogida*. México, UNAM, 1991, p. 13.

IV. FORMA Y POEMA. "EN DEFENSA DE LO USADO"

*Decididamente soy un hombre de interiores. El paisaje
se me olvida. Cualquier cosa me distrae de un paisaje.
Xavier Villaurrutia*

El rasgo que definió y caracterizó a Tamayo y a los Contemporáneos como la nueva generación -con lo que además buscaron insertarse a una tradición universal-, fue su afiliación con la poesía pura. Este partidarismo se concibió en los círculos artísticos como una ruptura con los esquemas tradicionales apegados a la representación realista. Los opositores al artepurista en México atacaron esta postura definiéndola como un movimiento de ruptura vanguardista. El texto de José Ortega y Gasset *La deshumanización del arte* pronto encontró simpatizantes entre los antagonistas al artepurista, pues fue utilizado como un arma para sustentar sus críticas a dicha corriente, señalando a ésta como un movimiento vanguardista que fundamentalmente expresaba rechazo y ruptura con el pasado histórico. En este sentido, la adhesión de Tamayo y los Contemporáneos al artepurista pronto manifestó un componente polémico; situando su postura ante la vanguardia, buscaron oponerse a los fenómenos de los que hablaba Ortega y Gasset y por ello su propuesta fue presentada como una afirmación de lo humano en la obra.

Cada uno en su quehacer plástico y poético reconoció como norma estética de su moderna sensibilidad a la depuración poética. Lo superficial, lo epidérmico, sólo era el coqueteo, porque lo esencial de la obra se encontraba en lo indefinido, en lo misterioso; esta estética se desprende de la servidumbre anecdótica, que sólo adopta el aspecto inmediato de la imagen. Aparece entonces como misión principal del poeta expresar con aparente sencillez y con sensibilidad inteligente

una realidad desnuda. Gilberto Owen, en su *Poesía - ¿pura?- plena*, hizo un intento¹⁰⁸ por definir la percepción que tenía el grupo tanto de la poesía pura, como de las ideas de Paul Valéry:

Por nuestra parte, preferimos asociar su ideal al de una poesía íntegra, resultante del equilibrio de sus elementos esenciales y formales, [...] ¿Necesitaremos repetir que esta poesía de que hablamos no es obra de sólo imaginación –no fantasía, entendamos-, de ninguna manera de sólo la inspiración, y que el equilibrio sólo puede conseguirlo un despierto criticismo, [...]

A poesía pura, aspiración imposible, oponemos poesía plena, modestos. Su fórmula estética se integraría por dos cualidades básicas, arbitrariedad y desinterés, y su formalidad expresiva –elaboración en metáforas de un sistema del mundo- requeriría una afinación del estilo a que obliga al escritor el nacimiento de un arte nuevo [...]

Poesía plena, equilibrio: palabras nuevas, imágenes e ideas nuevas, y, por de dentro, presente e invisible, la puerta de Dios, el fluido [...] la poesía pura.¹⁰⁹

No obstante, cabe reflexionar que aunque los *Contemporáneos* en cada uno de sus textos expusieron las características de su poesía pura, el significado de "puro" apareció ambiguo en los círculos literarios por lo que en un momento dado adquirió distintas connotaciones. Jaime Torres Bodet recuerda en sus memorias que en su círculo, el problema se proponía más bien como pugna entre

¹⁰⁸ Precisar quién fue el primero en poner después del sustantivo "poesía" el adjetivo "pura", es difícil; pero sí podemos apostar quién los usó así por primera vez, logrando atraer la atención de críticos y hombres de letras. Fue Paul Valéry quien los empleó, no para hablar sobre sus propias obras, sino sobre una ajena (*Connaissance de la Déesse*). Tal vez el que empleara Valéry el término "poesía pura" hubiera pasado inadvertido a no ser por el abate Henri Brémont, quien lo hizo tema de una de sus conferencias que más tarde suscitó una de las más apasionadas controversias [...] En Alberto Monterde. *La poesía pura en la lírica española*. México. UNAM. 1953. p. 1, 2.

¹⁰⁹ Gilberto Owen. *Op. cit.* p. 228.

la poesía llamada "pura" y la que los partidarios de esa pureza calificaban de impura, por anecdótica. Bodet asienta que varios escritores se reunieron en una comida pública con el objeto de discutir acerca del tema. En él, Villaurrutia leyó un poema de Juan Ramón Jiménez. Terminaba con estos versos:

*Y se quitó la túnica
Y apareció desnuda toda....
¡Oh pasión de mi vida, poesía
desnuda, mía para siempre!*

Sin embargo, Torres Bodet reflexiona que la incógnita subsistía, y se preguntaba ¿Cuál era esa túnica, de que la lírica había de despojarse?... De esta forma, la cuestión de la poesía pura no se muestra muy clara aún para los intelectuales que mostraban interés en ésta;¹¹⁰ no obstante, en la plástica mexicana es claro que "purismo" se presentó como contrario a "anecdótica".

¹¹⁰ Igual sucedió en los círculos intelectuales de París, ya que en Octubre de 1925, cuando el Abate Brémond abordó abiertamente por primera vez el tema de la poesía pura tomando como ejemplo el trabajo de Paul Valéry, el discurso generó un fuerte debate en el que se confrontaron diversas posturas en torno de la poesía pura.

De hecho, entre Paul Valéry y el abate Henri Brémond, se hizo visible una percepción distinta del término. "Robert de Souza, uno de sus más convencidos partidarios y de los que más comprendieron a Brémond, lo puntualiza: Una de las principales causas del debate fue creada por la palabra "pura". Valéry es el gran responsable, desde que la entendió como pureza química lograda por destilación voluntaria y absoluta. Retengamos bien que, por el contrario, se trata de una pureza de especie, que conserva en el objeto todas sus cualidades orgánicas y sólo rechaza los elementos extraños a su vida original. En efecto, esa pureza química de Valéry ha sido la causante de la confusión, pues actualmente se tiende a identificar el término poesía pura con la poesía que ha sido purificada en un proceso parecido al químico y muchos de los poetas que se consideran ellos mismos como poetas puros, se rigen por lo expresado por el poeta francés.

En repetidas ocasiones Valéry insistió en que la poesía pura consistía en "aislar definitivamente la poesía de cualquier otra especie distinta de ella misma, y mientras duraba el debate iniciado por Brémond -del cual él permaneció al margen-, se justificaba respecto a su expresión de poesía pura que había usado al prologar un libro ajeno, diciendo "que sólo había querido hacer alusión a la poesía que resultase mediante una especie de exaltación, de supresión progresiva de los elementos prosáicos que hay en un poema...; es decir, que todo aquello que puede ser dicho, sin prejuicio, en prosa: todo lo que, siendo historia, leyenda, anécdota, moralidad, inclusive filosofía, existe por sí mismo, sin el concurso necesario del canto". Posteriormente lo precisaba aún más, diciendo que usaba la palabra pura "en el sentido muy preciso que le dan los químicos cuando hablan de un cuerpo puro". El autor de "El cementerio marino" hacía hincapié en la pureza química de la poesía, resultado de un proceso de decantación. Su "pureza" era más bien una fase posterior a la creación y

Por su parte, Tamayo asentará: "mi pintura está orientada en la plástica pura. No purismo simplemente intuitivo. Sensibilidad e inteligencia juntas";¹¹¹ Tamayo destacó en su obra las cualidades plásticas que postula esta corriente, como son: el proceso de depuración, el valor poético de la obra, y la recreación más que una representación de la realidad. Al respecto, dirá: "No quiero retratar el árbol o el hombre, sino rehacerlos, "recrearlos". Para mí esta es la función del arte. Y esta recreación se hace por medio de la poesía."¹¹²

La estética purista le dio a Tamayo la libertad suficiente que le permitió a su obra plástica un acercamiento poético. No obstante aquellos que no comulgaron con esta corriente y que además se mostraron opositores, aludieron a esta libertad como una supuesta falta de rigor, fundamentada en una cómoda y espontánea inspiración. A tales críticas, Tamayo respondió: "No creo en la inspiración. Hay que ejecutar el oficio como un artesano. La técnica se enriquece con el trabajo manual, con el dominio y habilidad de la mano que maneja el pincel".¹¹³ Y concluye que "el arte es también, además de dones naturales e inspiración, una voluntad permanente de trabajo, y de trabajo en libertad. Sin el trabajo no es tal, sino servidumbre, no tiene ningún valor creador ni ninguna posibilidad poética."¹¹⁴

no anterior a ella. Es muy importante señalar la diferencia que existe entre el término "puro" de Valéry y el término "puro" de Brézmond. En *Alberto Monterde. La poesía en la lírica española*, p. 6 y 7. Cfr. Henri Brézmond. *La poesía pura con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Buenos Aires. 1947.

¹¹¹ Anónimo. "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte." *El Universal*, México, Diciembre 7 de 1928, p. 6.

¹¹² Rufino Tamayo. "Afirmaciones". *Op. cit.* p. 65.

¹¹³ *Ibidem*, p. 31. (el subrayado es mío)

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 69.

En 1925 la publicación del ensayo de Ortega y Gasset *La deshumanización del arte*, fue tomada tanto por Tamayo y los *Contemporáneos*, como un texto que atentaba contra sus ideas estéticas. Sobre la aparición de este texto, Tamayo declaró años después: "Uno de los libros que más me ha impresionado fue *La deshumanización del arte*, de Ortega y Gasset. Me dejó una inquietud permanente. Yo que veía a mi alrededor tanto arte deshumanizado, desde el abstracto hasta el 'mexicano' para turistas, me acordaba del libro de Ortega y, aunque parezca exagerado, me sentía estimulado a desmentirlo con mi obra."¹¹⁵

Recordemos que aunque Ortega y Gasset se propuso analizar el arte nuevo, para comprenderlo y valorar la joven operación artística que se manifestaba en torno al arte puro; lo cierto es que a lo largo del texto Ortega muestra sus convicciones más arraigadas, porque enjuicia y desacredita el estilo de "los nuevos artista", declarándolos con tendencia a deshumanizar el arte:

Y buscando la nota más genérica y característica de la nueva producción encuentro la tendencia a deshumanizar el arte [...] Lejos de ir el pintor más o menos torpemente hacia la realidad, se ve que ha ido contra ella. Se ha propuesto denodadamente deformarla, romper su aspecto humano, deshumanizarla.

Con las cosas representadas en el cuadro tradicional podríamos ilusoriamente convivir [...] Con las cosas representadas en el cuadro nuevo es imposible la convivencia: al extirparles su aspecto de realidad vivida, el

¹¹⁵ Rufino Tamayo. "Afirmaciones", *Op. cit.* p. 65.

Respecto a la influencia que ejerce Ortega y Gasset sobre la obra de Tamayo, Rita Eder expone que "en este texto hay un rechazo al arte realista que es del gusto de las masas, pero también hay una preocupación por el destino del arte abstracto que induce a la deshumanización como una forma de desahucio del arte."

Rita Eder, señala que "Ortega sugiere la posibilidad de una tercera vía que no sea la deshumanización pero que tampoco sea el arte realista del siglo XIX; [sugiriendo que] quizás Tamayo sintió poder dar respuesta a esta tercera vía, donde aparece el hombre transformado." En Rita Eder. "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo", en *Arte y Espacio*. México, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM: IIE, 1997, p. 249.

pintor ha cortado el puente y quemado las naves que podían transportarlos a nuestro mundo habitual.¹¹⁶

La cuestión que tanto Tamayo y los *Contemporáneos* contraponen a los razonamientos expuestos por Ortega y Gasset, es exaltar como fundamento y finalidad de la labor artística a la "creación" y no en la "representación" como lo sugería el filósofo en su ensayo. Para los *Contemporáneos* el referir una deshumanización en el arte, es hacer una negación de la misma, debido a que la obra de arte tendrá que ser irremediabilmente "obra humana", pues según Villaumutia, ésta es "la expresión exterior de este mundo viviente y diverso de fusiones invisibles de los innumerables y complejos seres que pueblan nuestro cuerpo interior. La obra de arte plástico se servirá de la materia –telas, colores, óleos, papeles- como de un simple medio para hacerlas visibles."¹¹⁷ Para Villaumutia el fin de la obra de arte se ve reflejado en los aspectos terrenales que expone el artista, pero también su mundo interior que no está predeterminado por imágenes arquetípicas.

Otro aspecto que enjuicia Ortega y que aparece como idea fundadora en la estética del arte puro es la exaltación de la idea sobre el objeto. Al respecto Ortega dice:

Si ahora [...] tomamos las ideas según son –meros esquemas subjetivos- y las hacemos vivir como tales, con su perfil anguloso, enteco, pero transparente y puro- en suma, si nos proponemos deliberadamente realizar las ideas-, habremos deshumanizado, desrealizado éstas. Porque ellas son,

¹¹⁶ José Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 2002, p. 27

¹¹⁷ "Pintura sin mancha" (Exposición de arte moderno 1932). en Xavier Villaumutia. *Obras*. P. 746.

en efecto, irrealidad. Tomarlas como realidad es idealizar –falsificar ingenuamente.

Ortega y Gasset concluye:

La aspiración al arte puro no es, como suele creerse, una soberbia, sino, por el contrario, gran modestia. Al vaciarse el arte de patetismo humano queda sin trascendencia alguna –como sólo arte, sin más pretensión.¹¹⁸

Los razonamientos de Ortega y Gasset merecerán algunos textos contestatarios por parte de Tamayo y los *Contemporáneos*; las respuestas no se hicieron esperar demasiado; en 1926 Gilberto Owen escribió una reseña dedicada al libro de poemas de Torres Bodet, el poeta ironizó:

[...] no nos estorba, para ello, el confesar la falta de deshumanización que la enriquece, y que Ortega y Gasset –que, por lo demás, niega la poesía actual– quería exigir al artista moderno. ¿Cabe en poesía la deshumanización? Ejemplos afirmativos, aquí, Pellicer y Novo; pero en Pellicer asistimos sólo a una peligrosa sucesión de imágenes, cinematográfica casi, ya a punto de perder todo nexo sentimental o ideológico, y en Novo, gran poeta sin corazón, a un juego de representaciones y asociaciones meramente mentales, situados con genialidad arbitraria en un ambiente frío; conceptos inanimados – o animados por artificio mecánico– y sin el más pequeño puente al mundo, quemadas ya las naves de la vida.¹¹⁹

Tamayo por su parte, con motivo de la publicación de *La deshumanización del arte*, no sólo querrá desmentir los argumentos de Ortega y Gasset a través de su pintura, sino que además será importante para él enfatizar a nivel discursivo

¹¹⁸ En José Ortega y Gasset. *Op. cit.*, p. 40, 41 y 52.

¹¹⁹ En Gilberto Owen. *Obras. Op. cit.*, p. 217.

los lazos de su plástica con la realidad sensible. Al respecto Tamayo, señala que aún absteniéndose del manejo del realismo tradicional en su pintura, su búsqueda plástica siempre mantenía una continua interacción con la realidad, dominándola: "haciéndose dueño de ella, y no sometién dose a ella, comprendiéndola en vez de obedecerla." En este sentido para Tamayo el arte ha de reflejar las características de la vida en el momento en que se produce, pero el hallazgo del artista será plasmarlo creando nuevas atmósferas, exaltando el lado poético de la obra plástica. Al respecto, dirá Tamayo: "Yo, personalmente, seguiré con mi tendencia, porque estimo que la poesía es necesaria en la pintura lo mismo que en la vida."¹²⁰ Para Tamayo el artista tiene una inevitable relación con la realidad; no obstante, no debe de concebirse necesariamente como un imitador de realidades, sino como un "inventor de realidades". Ahora bien, esta preocupación formal de fidelidad a la realidad y a la vez innovación de la misma, estaba directamente relacionada con la curiosa negociación de tradición-modernidad que los *Contemporáneos* le planteaban a Tamayo.

Recordemos que el centro del argumento de Cuesta consistía en caracterizar a los *Contemporáneos* como artistas y escritores "universales", en la medida que los presentaba como los "modernos tradicionalistas."¹²¹ Cuesta pensaba que su grupo merecía la permanencia de un clásico, debido a que procuraba renovar y no negar la tradición occidental. Se trataba de una innovación fruto de la cultura, de la tradición. Con esta idea, Cuesta intentaba denotar la retención y la configuración de los valores estéticos constantes. Por ello es que él

¹²⁰ Rufino Tamayo. "Afirmaciones." *Op. cit.*, p. 46 y 57.

¹²¹ Ver capítulo "Cuesta y Tamayo: el tradicionalismo moderno y el mexicanismo internacional.

afirmaba que "la doctrina de estos tradicionalistas es sólo un vanguardismo que pretende adelantarse hacia atrás". Invertiendo las presunciones sobre la vanguardia, Cuesta transformaría así la fidelidad al canon en innovación. Lo que consiguen nuestros tradicionalistas –dirá Cuesta– es apenas revivir la tradición, su obediencia es una rebeldía; su tradición un futurismo. Heredaron la riqueza y variedad de la tradición universal, pero además –al igual que sus antecesores– fueron creativos, no la imitaron, la transformaron. Lo mejor del arte y la literatura modernos estribaba precisamente en esa fidelidad con la tradición occidental.

Puede decirse que el artista clásico empieza por ser vanguardista, empieza por diferir. Luego difiere del vanguardismo también. ¿Qué se hizo en Baudelaire, por ejemplo, el romántico? ¿Qué en André Gide, el simbolista? Su diferencia acabó por hacerse banalidad. Al revés de los que pretenden que su vanguardismo difiera o que los distinga su gregarismo tradicional o antitradicional. Al revés de los que pretenden que los distinga su hora o su lugar de nacimiento lo que comparten con cualquiera. Al revés de los que pretenden que los distinga América o México.¹²²

Se puede observar, entonces, que la correspondencia de Tamayo fidelidad-innovación –en su preocupación formal de fidelidad a la realidad y a la vez innovación de la misma–; y la curiosa negociación de la modernidad y tradición occidental que los *Contemporáneos* le planteaban a Tamayo, guió al grupo por una ambiciosa idea estética entendida como una modernidad universalista, apartada de toda ruptura radical. Por otra parte, su afiliación a la poesía pura definió y caracterizó tanto a Tamayo como a los *Contemporáneos*. A partir de esta

¹²² Jorge Cuesta. "Clasicismo y romanticismo." *Revista de Revistas*, México, Junio 12 de 1932. En *Op. cit.* p. 107.

adhesión estética, la nueva generación buscó insertarse en la tradición universal. Al mismo tiempo, Tamayo y los *Contemporáneos* contrarrestaron el componente polémico y extremista que le adjudicó Ortega y Gasset al artepurista al calificarlo con tendencias a deshumanizar el arte; en contraparte, éstos presentaron al artepurista como un intento de agudizar la sensibilidad del ser fomentando la "creación" y no la "representación". Su estética revelaba y expresaba aquellos aspectos sensibles que habitan el mundo terrenal del hombre sin obedecer una "forma" predeterminada.

Los argumentos de Tamayo y los *Contemporáneos*, para defender su estética, si no fueron idénticos, si resultaron complementarios. Así, la noción dicotómica fidelidad-innovación fue resuelta por Cuesta como "tradicionalismo universal", mientras que Tamayo por su parte se resolvió en un "mexicanismo universal". Estas ideas de universalismo, encontraron su punto de unión en la corriente purista.

4.1 TAMAYO Y LOS CONTEMPORÁNEOS: ¿UN NUEVO REALISMO?

Dada la afiliación que los *Contemporáneos* y Tamayo mostraron con la poesía pura, y la forma en que estos buscaron cierta "continuación" de la tradición, su obra tendió -no obstante la búsqueda de novedad- a recrear aspectos de la realidad. Ante esto es necesario discutir si el purismo en la pintura y poesía de Tamayo y los *Contemporáneos* derivaba del llamado "nuevo realismo" europeo. Según autores como Marga Paz, una multitud de nuevos realismos se

manifestaron en Europa en el periodo de entreguerras, los cuales se caracterizaron por la rehabilitación del objeto, del tema y la vuelta a los géneros tradicionales de la pintura, tras la revolución pictórica que había representando la abstracción y el cubismo. Estos realismos tomaron distintos matices según su lugar de origen en Alemania, Francia, Italia y España. Realismos que mostraron una visión unificada y ordenada, como respuesta al panorama desolador e inseguro heredado de la Primera Guerra Mundial.

Los realismos surgieron después de 1919 combatiendo esa visión a la vez: *subjetiva y temporal* que fue predominante en las vanguardias de antes de la guerra, con el propósito de rehacer el paisaje ocupado por esos fragmentos dispersos, que en Alemania se hizo en el clima de gran agitación e inseguridad social y política de la república de Weimer [...] ¹²³

Efectivamente, Tamayo y los *Contemporáneos* ligaron su proyecto estético al deseo de tomar de la realidad la razón de la obra. No obstante, rechazaron la copia en favor de la recreación. Dada la inquietud de estos autores por tener acceso a una cultura internacional, no es aventurado pensar que Tamayo y los *Contemporáneos* tuvieran conocimiento de estos "nuevos realismo" manifiestos en Europa. ¹²⁴ Según sus propias palabras, uno de sus principales objetivos estéticos

¹²³ Marga Paz. *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea. 1917-1936*. Madrid, IVAM centre Julio González/ Fundación Caja de Madrid/ Centro Atlántico de Arte Moderno. 1998. p. 17.

¹²⁴ Cabe mencionar que la Revista de Occidente, de la cual el grupo tuvo una constante lectura consentó y alzó el texto en su número de Junio de 1927. *Ibidem*, p. 65. Por otra parte, Tamayo declaró en numerosas ocasiones la gran influencia que recibió de la pintura de Giorgio de Chirico y Pablo Picasso. Marga Paz señala que estos dos pintores se encasillan entre los artistas que en el periodo de entre guerras se afiliaron a los lenguajes figurativos y fue Picasso quien presentó un periodo clasicista. De Chirico es una pieza clave porque fue uno de los principales colaboradores de la *Valori Plastici* y Franz Roh, reconoció que "el grupo italiano de lo 'Valori Plastici' es el que nos introduce en la médula de nuestro movimiento [...] El hecho –según diciendo Roh– de que los adalides italianos fueran primero futuristas recalcitrantes, como Carrá y Severino, revela, de la manera más evidente, aquel tránsito súbito y radical, desde una borrasca furiosa a una calma siniestra, aquella nobilísima inversión de toda la moderna

fue expresar en sus obras la realidad vivida en medio exterior, pero también interior. A través de su obra creaban una nueva realidad emergida de las vivencias del hombre. La obra de arte tendrá que ser irremediabilmente "obra humana", dirá Villaurrutia. Recordemos que Tamayo, por su parte, enfatizó los lazos de su plástica con la realidad sensible, denominándose en la creación de su obra pictórica como un *inventor de realidades*.

Esta actitud de "inventor", mas que "representador" de realidades, nos muestra una correspondencia con el término "mágico" que manejó Franz Roh en su libro escrito en 1923 *Nach-expressionismus – Magischer Realismus- Probleme der neuesten europaischen Malerei (Postexpresionismo- Realismo Mágico- Problemas de la nueva pintura europea)*. "El sentimiento de lo mágico- tal como analiza J. Clair- es un componente clave y definitorio, compartido por los nuevos realismos de estos años."¹²⁵ Por otra parte, cabe reflexionar acerca del primitivismo que manifestó Tamayo en sus obras, y que Franz Roh identificó como una de las principales características del posexpressionismo. El primitivismo a su vez "podía considerarse una variante del "retorno al orden" en el sentido en que trataba de volver a un pasado primordial, igual que el clasicismo por su parte trataba de volver a un pasado ideal."¹²⁶

historia del espíritu." Nota tomada de Ángel González. "Meditación de los cactus". En Marga Paz. *Op. cit.* p. 35. De Picasso cabe recordar que "Al mismo tiempo que estaba llevando a cabo los destacados monumentales de su periodo neoclásico influido por su contacto con la cultura clásica durante su estancia en Italia en 1917, en que acompañaba a los Ballets Rusos, para los que había realizado los decorados y el vestuario de *Parade*, que le había encargado el inventor de la expresión *rappel à l'ordre*, Jean Cocteau." En *Ibidem*, p. 24

¹²⁵ Marga Paz también señala que "La aparición de lo mágico venía producido por el descubrimiento freudiano de la *Unheimlichkeit*: ese sentimiento de malestar y extrañeza que se produce ante lo familiar y cotidiano. Según Freud se trataba de la reaparición de lo reprimido que vuelve como una nostalgia del vientre materno que fue el lugar más familiar que el ser humano ha conocido y al que nunca volverá, provocando la angustia ante lo desconocido." En Marga Paz. *Ibidem*. p. 20 y 21.

¹²⁶ *Ibidem*.

Al mismo tiempo, hay varios momentos en la prédica de los *Contemporáneos* donde, en efecto, se afirma una especie de "regreso al orden,"¹²⁷ señalando la necesidad de normas para evitar que la libertad se convirtiera en servidumbre. Al respecto Jaime Torres Bodet asentó en sus memorias que: "El éxito de un poeta, de un músico, de un pintor, de un arquitecto (o de un gobernante) nos confirma así en la convicción de que la libertad no es un desahogo de caprichos, sino un equilibrio de obligaciones."¹²⁸ Esta idea de "libertad en trabajo" corresponde también a la preponderancia que dio Tamayo a la ejecución del 'oficio', definiéndolo como una de las principales premisas de su trabajo pictórico.¹²⁹ Resulta importante señalar que estas ideas las encontramos

¹²⁷ Respecto a la idea de "regreso al orden", Jean Clair señala que algunos pintores italianos empapados por el gusto neoclasicista como fue Edita y Mario Broglio, Giorgio Morandi y sobre todo Giorgio de Chirico a partir de finales de 1918, lanzando la revista *Valori Plastici*, habían teorizado e ilustrado aquel "retorno al orden" que Jean Cocteau, algunos años después y con ese ligero retraso sobre los acostumbramientos que siempre caracterizará sus pasos, habría bautizado de nuevo como *rappel à l'ordre*. Ya no se puede dejar de poner de manifiesto que desde la mitad de la Primera Guerra Mundial –en 1916– este "retorno" se había manifestado cuando Picasso, un año antes de realizar la escenografía de *Parade*, de trabajar amistad con Stravinsky y de lanzar la moda de los arlequines, había comenzado a producir obras inspiradas en logres, o incluso en Plazman y lo antiguo." Jean Clair. "Sobre el realismo mágico". En Marga Paz. *Op. cit.* p. 27.

¹²⁸ Jaime Torres Bodet. *Tiempo de Arena*. México, FCE, 2002, p. 198. (Lecturas mexicanas, 18)

¹²⁹ Las nociones fidelidad-innovación que definió la estética de Tamayo y los *Contemporáneos*, delineó el rigor impuesto a su trabajo en libertad de los *Contemporáneos*, y la relevancia que le dio Tamayo a la ejecución del 'oficio' como artesano. Estas ideas se encuentran sugeridas en los textos de Gino Severini: *Da cubismo al Clasicismo* (1921) y *El tratado de las artes plásticas*, éste último conformado por la compilación de textos escritos a lo largo de 1923-1926. Respecto a la idea de "trabajo en libertad", Severini refirió que "la libertad constituye la condición fundamental del poder creador". No obstante Severini aclara que existen dos tipos de libertades: la creadora y otra que "llegada de fuera en determinados momentos de desorden ideológico; es una libertad más estrecha, una libertad de manera, de revestimiento, algo así como la proclamación fantástica de la primera." En Gino Severini. *El tratado de las artes plásticas*. México. Talleres gráficos La Mundial, 1944, p. 144.

Respecto a la idea que planteó Tamayo acerca de la necesaria ejecución del 'oficio', Severini señaló en su *Tratado de las bellas artes* que esa libertad creadora necesariamente debe ser guiada por un elemento que se presenta para él como un problema artístico moderno, el consentiente al oficio. Con el objeto de lograr un orden y claridad en el trabajo artístico, el 'oficio' aparece como elemento clave, incluso Severini concluye su *Tratado de las artes plásticas* señalando que "En resumen: son elementos permanentes en la obra de arte la fuente de inspiración (que debe ser de carácter altamente espiritual y profundamente humano) y el 'oficio', o los medios técnicos; y es tan sólo sobre estos elementos estables que puede rehacerse la unidad que creamos necesaria, entre los artistas y en los artistas mismos." *Ibidem.* p. 220.

en los textos de Gino Severini, pintor y escritor italiano que ha sido considerado uno de los principales precursores de los "nuevos realismos" y del llamado "regreso al orden", debido a que en sus textos escritos entre 1921 y 1926 realizó una crítica a ciertos aspectos de la modernidad, manifestando un deseo de reencuentro con los cánones clásicos.¹³⁰

No obstante, lo importantes que son esas afinidades no resultan suficientes para arribar a una conclusión. Si bien la opción estética de Tamayo guarda relaciones con el discurso de crítica a la vanguardia internacional de buena parte del arte de entreguerras, hay mucho que investigar para definir su conexión con esos procesos europeos.

¹³⁰ Marga Paz en su estudio "El realismo mágico de Franz Roh", señala que después de su paso por el futurismo y el cubismo, Severino en 1921 escribió su libro titulado *Da cubismo au Classicismo*, donde explicaba en qué consistía su idea de conciliación del arte moderno con la tradición. Para él existía una regla inmutable que regía las formas, y que el arte moderno debía recuperar para salir del embrollo en que había caído, amarrado por el individualismo y el desorden. La causa radicaba, según él es que "Los artistas de nuestra época no saben servirse del compás, del transportador y de los números". Así pues, la vuelta al oficio, a las técnicas tradicionales, a los viejos ideales (el poder del arquetipo intemporal) volverían a conducir al Arte, por el camino de la geometría y las matemáticas, a ser esa "ciencia humanizada" [...] En Marga Paz. *Op. cit.* p. 25.

V. UNA VIBIÓN RETROSPECTIVA EN LA CRÍTICA DEL DISCURSO DE LO CLÁSICO Y LO UNIVERSAL EN TAMAYO.

La obra es una realidad en sí, independiente de los juicios. Una obra no es sus comentarios y es, también, los comentarios.
Luis Cardoza y Aragón

El discurso de lo clásico y lo universal desde el inicio de su configuración se presenta como argumento reivindicador, tanto de Tamayo como del grupo de poetas y críticos de los *Contemporáneos*; además muestra el enlace de intereses que definió la relación entre artista y el grupo literario. Ese par de conceptos no son sino la síntesis de su proyecto estético ante la modernidad y el cosmopolitismo que imperaba; con ello, anuncian su deseo de no perecer en las arenas movedizas de lo vertiginoso de su tiempo.

Una vez pasada la necesidad de diferenciarse de los movimientos de ruptura denominados de vanguardia, la noción de "lo clásico y lo universal" siguió aplicándose a Tamayo, ya no para afirmar la necesidad de una investigación de la tradición, sino como elementos de una cierta clase de análisis formal. Rebasadas las necesidades concretas que orientaron a Tamayo y a los *Contemporáneos* a abrazar un programa occidentalista y transhistórico, los vocablos permanecen - como veremos más adelante- ya no como parte de un proyecto, sino como elementos aparentemente esenciales de la obra.

En las siguientes reseñas críticas que presento, se observa claramente el continuo uso que tiene la idea de "lo clásico y lo universal" en los textos críticos acerca de la obra de Tamayo. El objetivo es observar los diversos significantes que ha tomado a lo largo del tiempo aquello que surgió como un discurso con

propósitos prácticos concretos. No pretendo hacer un análisis crítico de las reseñas que apunto; con éstas intento exponer un cierto panorama del uso que ha tenido —y tiene aún— en la crítica la idea de lo clásico y lo universal, revelando con ello su uso y renovación constante.

Es así que para Justino Fernández la idea de clásico en Tamayo aparece definida por los aspectos formales. De tal forma, presenta el *Retrato de Olga* de 1935 como la obra donde el pintor funde sus cualidades plásticas: medida, sencillez y equilibrio. "Triunfan al fin todas sus cualidades; morados, ocre y sepías se combinan con gran medida en la sencillez de sus formas [...] refrenada sensualidad y equilibrado intelectualismo que muestran el mejor Tamayo de otros años." El crítico e historiador del arte también puntualiza que "toda esta línea de su pintura tiene un clímax en 1940 con dos obras de una calma clásica de primer orden y de una armonía colorística solemne."¹³¹ "Por la economía de sus elementos, por su armonía y su poder sugerente", Justino Fernández ha definido la pintura de Tamayo, como "una obra de primer orden."

Octavio Paz en su texto *Ser Natural*, además de trasladar la pintura de Tamayo a su estado poético, también se interesó subrayar el alcance universal que había logrado el pintor a lo largo de su trayectoria. En *Tamayo en la pintura mexicana*, Paz señala que la aventura plástica de Tamayo residía en la conquista de lo genuino, de lo mágico ancestral de la visión de su pueblo enriquecida por la influencia de grandes artistas contemporáneos. Con ello Tamayo había logrado inscribirse en el campo de la pintura universal. Paz argumenta que con su obra Tamayo "abre puertas del viejo universo de los mitos", pero además Tamayo con

¹³¹ Justino Fernández. *Rafino Tamayo*. México, UNAM, 1948, p. 42.

su originalidad, adquiere carácter universal, ya que habiendo superado los riesgos de su aventura artística, el pintor sobrepasó "la prueba de fuego de una vieja verdad: lo genuino vence todas las influencias, las transforma y se sirve de ellas para expresarse mejor." Tamayo no sólo conserva sus características propias, sino que mezcla lo ancestral con lo contemporáneo; esta característica será para Paz el punto que defina a la obra de Tamayo como "una de las más preciosas e irremplazables de la pintura universal de nuestro tiempo como de la mexicana."¹³²

Paz destaca dos expresiones en la obra de Tamayo: la *mesura* en su diseño y la *forma* apoyada siempre en la realidad, herencia de una tradición pictórica clásica. Al respecto, señala que de tres artistas que influyeron decisivamente su pintura: Picasso, Juan Gris y Braque, este último marcó mayor influencia, por lo claro y sereno de sus formas. Paz, cita: "Braque, según me ha dicho el mismo Tamayo, fue precioso entre todos. En efecto, el cubismo de Braque no posee la rabia alada de Picasso ni el radicalismo desesperado de Juan Gris[...]. Tamayo se inclinó por el "más tradicional de estos tres grandes revolucionarios", "Braque no deja nunca de apoyarse en la realidad. Una realidad que no es nunca la realidad en bruto, inmediata, [...] sino algo tamizado por la inteligencia y la sensibilidad".¹³³ No es simple influencia, dirá Paz, es "apetito universal" y "deseo de encontrar una nueva universalidad plástica".

Para Paz, la *mesura* de Tamayo se le aparece como lo opuesto de lo épico de Rivera, de lo dramático de Siqueiros, de lo trágico de Orozco, "El elemento

¹³² Octavio Paz, *Tamayo en la pintura.... Op. cit.* p. 14.

¹³³ *Ibidem*, p. 15.

reflexivo es la mitad de Tamayo; la otra mitad es la pasión. Una pasión contenida, ensimismada, que jamás se desgarró y que nunca se degrada en elocuencia." La depuración de sus creencias originales y el descubrimiento del otro, el ser moderno, permiten según Paz que "En la pintura de Tamayo el barroquismo y el expresionismo ha[yan] pasado por una prueba de ascetismo plástico: el primero ha perdido sus curvas y sus ornamentos, el segundo su vulgaridad y su énfasis."¹³⁴ La exaltación de lo moderno y ancestral que propuso Octavio Paz en torno a la obra de Tamayo, y la diferenciación que hizo entre dicho pintor y el grupo de muralistas denominado los "tres grandes", resguardaban objetivos bien claros; Cuauhtémoc Medina en su texto "*La oscilación entre el mito y la crítica*". *Octavio Paz entre Duchamp y Tamayo*, advierte ciertas cuestiones que estaban en juego en los textos de Octavio Paz, refiriendo que "con su texto *Tamayo en la pintura mexicana*, Paz entra en el peligroso juego estratégico de trastocar la valoración de los artistas de su tiempo." Una vez asentada esta idea, destacando los pros y los contras que de ésta emanan, Medina señala que: Paz contribuye como nadie a formar una nueva hegemonía nacional. Por medio siglo, Rufino Tamayo vendrá a convertirse en referente de la "buena pintura" mexicana, el modelo de un artista supuestamente aborígen que puede por lo mismo conversar con la vanguardia mundial"

Naturalmente la tendencia de la crítica no fue homogénea y como ejemplo cabe señalar la crítica de Luis Cardoza y Aragón, que en su primer reseña de 1935 dedicada a Tamayo, apuntó sus preocupaciones no en lo universal y clásico de la obra de Tamayo, sino en un punto que aparecía en continua controversia: la

¹³⁴ Octavio Paz y Jacques Lussaigne. *Rufino Tamayo*. Madrid, Ediciones Polígrafa, . 1992. p. 13

transfiguración de la obra, reflejo del arte purista. Para Cardoza y Aragón, fue importante presentar a la obra de Tamayo como pintura íntimamente ligada a la materia y a los sentidos. Con esta idea el crítico guatemalteco buscó contrarrestar la idea de la deshumanización del arte que giraba en torno del artepurista y en la cual se había encasillado a la obra de Tamayo.

Si para Ortega y Gasset el pintor contemporáneo había roto el "puente" que conectaba al hombre con "su mundo habitual", para Cardoza este "puente" en la obra de Tamayo aparece diversificado y lo presenta como "el puente que conduce hacia las relaciones infinitas de las cosas, aunque la razón, en sus mejores casos, sea sólo un aturdido espectador que contempla sin comprender."¹³⁵ Nada está aislado del mundo, dirá Cardoza; para él, Tamayo transfiguraba ese mundo conocidísimo de frutos, de escenas populares, de paisajes familiares, su obra no era simple representación, sino toda una interpretación de nuestra naturaleza.

Cabe reflexionar que no obstante el alejamiento del discurso de lo clásico y lo universal que mostró Cardoza y Aragón en sus tempranos textos de 1936, para 1974, con algunas modificaciones, publicará este mismo texto en su obra *Pintura Contemporánea de México*.¹³⁶ Es aquí donde el crítico guatemalteco anexó un preámbulo en el que además de subrayar la trascendencia de la tradición popular en el arte de Tamayo, destacó el carácter universal de su pintura. Cardoza, dice: "Su concepto de la pintura va situándole, va mostrándole diverso y a la vez con

¹³⁵ Luis Cardoza y Aragón. "Rufino Tamayo". México, *El Nacional*, Enero 25 de 1936. Este texto tiene algunas modificaciones del texto en donde se origina que fue publicado en 1935 por Galería de Artistas Mexicanos Contemporáneos, Publicaciones de Palacio de Bellas Artes. p. III al VII. En *Rufino Tamayo: Antología crítica*. México, Editorial Terranova. P. 11

¹³⁶ El mismo texto, Cardoza lo utilizó anteriormente en la *Nube y el reloj* de 1940 y en *Pintura Mexicana Contemporánea* de 1953, en este último Cardoza anexó un artículo publicado en 1948, en *El Nacional*. Títulado "Rufino Tamayo: Un ciclo de la pintura de México."

sabor de tradición. Con las expresiones más actuales y las fuentes del arte popular y de la vida popular logró una síntesis poética plenamente arraigada y universal.¹³⁷ Sólo en sus textos posteriores Cardoza adoptó como idea esencial la noción de universal para anunciar la obra de Tamayo. Fue en 1987 cuando Cardoza no vaciló en mostrar franco acercamiento con el discurso, por lo que escribió una reflexión retrospectiva en donde exaltó el carácter universal de la obra del pintor: "Con refinamiento, Rufino Tamayo reunió, en una sola vivencia, lo precolombino, lo popular y el arte universal. Síntesis perfecta.[...] evidente mexicanidad universal. [...] La universalidad es característica extrema y preciosa de Tamayo. Cardoza concluye: "Reitero lo que estoy balbuciendo desde 1934."¹³⁸

A finales de la trayectoria artística del pintor, Jorge Alberto Manrique presentó a Tamayo como "el último gran clásico". Manrique señaló que éste recuperó un pasado legítimo, no a través del discurso, sino "escudriñando en sus antiguas raíces", y que al interactuar con una gama de posibilidades plásticas que le ofrecía la modernidad, Tamayo "recogió de la tradición pictórica lo que consideró necesario." La maestría clásica de Tamayo, según el maestro, radica en su composición equilibrada en donde modera y ordena un sentido rotundo de la forma. Manrique señala: "Su maestría es más excelsa porque se expone al riesgo cotidiano. Cada obra reafirma su sensibilidad y su sabiduría, esa sabiduría que ha asimilado de milenios de cultura. Cada obra refrenda su amor a la forma; lo que lo

¹³⁷ Luis Cardoza y Aragón. *Pintura Contemporánea de México*. México, Era, 1974, p. 39.

¹³⁸ Luis Cardoza y Aragón. "Tamayo". México, *La Jornada*. Septiembre 25 de 1987. En *Rufino Tamayo 70 años de creación*. México, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Museo del Palacio de Bellas Artes, Diciembre de 1987- Marzo de 1988. p. 125.

hace, quizá, el último gran clásico de una tradición de siglos.¹³⁹ Con estas ideas Manrique subraya el carácter de continuidad e innovación con la tradición -y no de ruptura- que encuentra en la obra de Tamayo. En efecto el propio pintor definió su trabajo concebido a partir de la realidad vivida, recreando, no representando, objetos, las escenas, etc. De tal forma, su pintura siempre evoca a una *forma* emanada de la realidad.

Ingrid Suckaer, por su parte, dice que la obra de Tamayo tiene una sensibilidad cósmica alimentada de colores vivos concibiendo obras de dimensiones poéticamente creativas, y destaca que "Rufino Tamayo es un creador cosmopolita y universal como los hay pocos en el mundo contemporáneo."¹⁴⁰

Las reseñas aquí expuestas adquieren relevancia en este estudio en la medida en que nos revelan la eminente permanencia del discurso que aquí nos ocupa. No obstante, la inevitable variación cultural que exige cada época, hoy en día la idea de lo clásico y lo universal se mantiene en constante circulación en lo referente a la obra del artista.

El intenso deseo de marcar un nuevo rumbo en la estética mexicana se cumplió. Sus cuadros: fusión de pasado y presente, se presentan hoy como elementos que definen los riesgos y preocupaciones del espíritu de Tamayo. Conciente de la autonomía de su ser moderno, Tamayo postuló su máxima premisa: plasmar formas líricas, reflejo de su sensibilidad poética. Amor, alegría, sueños, pasión, rabia y consuelo, todos quedan resueltos en su pintura. Su color

¹³⁹ Jorge Alberto Manrique. "Rufino Tamayo. El último gran clásico". En *Rufino Tamayo. Imagen y obra escogida*. p. 21. (Las cursivas son mías).

¹⁴⁰ "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil". Por Ingrid Suckaer. En *Rufino Tamayo: Antología crítica. Op. cit.* p. 154.

y lo inefable de sus formas poéticas se traducen hoy como la percepción de cierto criterio universal que ha mostrado trascendencia en la tradición plástica.

La defensa de la tradición clásica, la exigencia de una rigurosa y original creación y la búsqueda de una universalidad, fueron factores que presentaron y avalaron el proyecto de Tamayo y de los *Contemporáneos*; su modernidad, expresada en un regreso al comienzo, aproximó a esta generación al modelo que remite a la obra clásica: el idealismo, la universalidad, la sencillez y la originalidad fueron las cualidades que marcaron el sentido de sus convicciones estéticas. Estos preceptos plásticos quedaron manifestados en sus obras: la búsqueda de una creación que sustituyera a la *re-presentación*, su alejamiento de una corriente meramente local, su rechazo de una estética grandilocuente y discursiva, su razón crítica como principal medio creador. Todas estas notas fueron las que Tamayo compartió con su grupo generacional *Contemporáneos* y las que los llevaron a encontrarse irremediabilmente en la conformación del discurso de lo clásico y lo universal.

La conformación del discurso de lo clásico y lo universal, además de acercarnos a las ideas que impregnaron el pensamiento plástico de Tamayo, nos muestra la intención de renovación cultural que mantuvo esta generación. En ésta aparecen los *Contemporáneos* como el grupo literario que encabezó la crítica de la época, la cual, como bien señala José Joaquín Blanco, se inicia en 1920, "cuando Vasconcelos dirige las instituciones culturales del país y queda ya bien demarcada en 1924, cuando Vasconcelos renuncia a la secretaría de educación,

muchas veces acosada, durante el callismo y el cardenismo representando cierta ruptura con la generación antecesora."¹⁴¹

Esta mutua intención renovadora, hizo visible un rasgo que caracterizó a esta época: la fuerte adhesión entre artista y poeta. Como bien señala Octavio Paz, en esta época aparece el poeta como la voz y la conciencia del artista;¹⁴² en este estudio se observa que este fenómeno -que se da decisivamente en Occidente con la llegada de la modernidad-, alcanzó los círculos artísticos de México.

Los conceptos de "lo clásico y lo universal", que propusieron Villaurrutia y Cuesta, y que hoy se siguen promoviendo en torno a la obra de Tamayo, se presentan en este estudio como un discurso legitimador, debido a que tanto el pintor como el grupo de los *Contemporáneos* se valieron de éste para postularse como grupo hegemónico de su época. Las ideas con las que definieron su estética tanto Tamayo como los *Contemporáneos*, se fundamentaron en su "mexicanismo internacional" y su "tradicionalismo moderno", respectivamente. Con estas ideas ambos buscaron un fin común: su inserción en la tradición universal a través de su adhesión con el artepurista. Como respuesta a la polémica época, y con el objetivo de contrastar su proyecto estético con los movimientos de vanguardia heredados

¹⁴¹ José Joaquín Blanco. *La crítica cultural de la generación de Contemporáneos*. Tesis inédita. México, UNAM, 1972. p.

¹⁴² Al respecto Octavio Paz refiere que "La comunidad de ideas y ambiciones estéticas de los artistas y los poetas fue el resultado espontáneo de una situación histórica que no es fácil que se repita. Entre 1830 y 1930 los artistas formaron una sociedad dentro de la sociedad o, más exactamente, frente a ella. La rebelión de las comunidades artísticas contra el gusto de la Academia y de la burguesía se manifestó, con brillo y coherencia, en la obra crítica de algunos poetas: Baudelaire, Apollinaire, Breton. He mencionado únicamente a poetas franceses porque el fenómeno se produjo más acusada y decisivamente en París, que fue durante ese siglo el centro del arte moderno. Paz concluye: Estos poetas fueron no sólo la voz sino la conciencia de los artistas. Después de la segunda Guerra Mundial el foco artístico mundial se desplazó hacia Nueva York. Ahora bien, sería inútil buscar en la tradición anglosajona una relación semejante a la que unió, en las grandes ciudades del continente europeo, a los poetas con los músicos, los pintores y los escultores." En Octavio Paz. *Los privilegios de la vista*. México. Fondo de Cultura Económica. 1987. p. 12. (Lecturas mexicanas)

de Europa, Jorge Cuesta articuló en sus textos escritos en 1932 la idea de "universal" dando una relación directa con "lo clásico". Con ello, postuló a su grupo como aquellos tradicionalistas modernos que innovaban sólo después de haberse nutrido de la tradición. Con sus reflexiones Cuesta procuró dar cuenta de las aspiraciones y propuestas estéticas de su grupo y exponer con ello, por qué su grupo merecía la permanencia de un clásico.

Teniendo como referencia las disertaciones de Cuesta, y el peso que dio al concepto "universal", Xavier Villaurutia, fue el primero que dio estratégicamente el título de "pintor universal" a Tamayo. En 1948 Villaurutia formuló el catálogo con que se presentó a Tamayo en Bellas Artes. El momento era determinante, la exposición -que se montó bajo la dirección de Fernando Gamboa en Bellas Artes-, homenajeaba el trabajo del artista mostrando una visión retrospectiva de su labor pictórica y con ello se le daba reconocimiento oficial. Villaurutia sabía que lo que asentara en el texto tendría trascendencia; lo que el poeta escribió definió a partir de ese momento los términos bajo los que se debatirá el prestigio de Tamayo.

Este análisis acerca de la conformación del discurso de lo clásico y lo universal, además de encargarse de la génesis del mismo, retomando los tempranos textos críticos de Carlos Mérida con el objetivo de mostrar cierta continuidad entre el pensamiento del pintor guatemalteco y el de los *Contemporáneos*, verifica sobre todo la afiliación estética existente entre Tamayo y los *Contemporáneos*. Esta relación se resolvió principalmente por los vínculos de amistad que se observan desde inicios de la década de los veinte y por los lazos de intereses surgida por la correspondencia que existió entre su pintura y poesía, situación que finalmente se concreta por una necesidad de autodefensa.

La camaradería entre Tamayo y los *Contemporáneos* se formuló desde aquellas primeras correspondencias manifiestas en las tempranas reseñas críticas que realizaron algunos de los integrantes del grupo en 1924 y 1926 en torno a la obra de Tamayo; no obstante, el suceso que definió a Tamayo y a los *Contemporáneos* como una sola *estirpe* fue la empresa que emprendieron juntos en 1928 al organizar la *Exposición de pintura actual* en la que se anunció públicamente al grupo de *Contemporáneos* como autor intelectual; 1928 se muestra como una fecha clave tanto en la conformación del propio grupo al publicar la revista *Contemporáneos*, nombre con el que se definiría en lo sucesivo al grupo, como en el enlace de intereses que se inauguró entre Tamayo y el grupo literario. La trayectoria artística de Tamayo quedará marcada por su vínculo con dicho círculo. La exposición de 1928 mostró el rumbo que en lo sucesivo tomó tanto la estética de Tamayo como la de los *Contemporáneos*, ya que a través de ésta reconocieron sus propias aspiraciones: por un lado los *Contemporáneos* revelaban sus propios deseos de postularse como los "poetas actuales" al anunciar la exposición que integraban aquellos artistas cercanos al grupo como *Exposición de pintura actual*. Por otro lado, se publicaron las declaraciones realizadas por Tamayo donde mostró claramente sus intereses estéticos: "determinar los valores reales de la plástica," que se encontraban en cuestionamiento perpetuo. De hecho, estos dos aspectos tuvieron continuidad en su estética y con base a estas ideas se configuró el discurso de lo clásico y lo universal, articulado plenamente en los textos de 1932 de Jorge Cuesta. Estos textos se presentan como otro intento más por determinar "los valores reales de la plástica mexicana."

Jorge Cuesta y Xavier Villaumutia se revelaron como la voz y la conciencia no sólo de Tamayo, sino de su futura crítica, ya que este discurso ejerció y sigue ejerciendo una influencia rotunda en la crítica artística realizada a la obra de Tamayo. Finalmente la conformación del discurso de lo clásico y lo universal surge de una trinidad estética: el teórico, el crítico y el artista, que utilizando el prestigio de "lo clásico y lo universal" compitieron por la legitimidad cultural.

OBRAS CONSULTADAS

BIBLIOGRAFÍA

- Alanís, Judith y Uruñla, Sofía. *Rufino Tamayo. Una cronología/ 1899-1987*. México, Museo Rufino Tamayo/ INBA/SEP, 1987.
- Barreda, G. Octavio. *Obras. Poesía, Narrativa, ensayo*. México, UNAM, 1985.
- Barriga Villanueva, Rebeca. Schneider, Luis Mario. Sheridan, Guillermo, et al. *Los Contemporáneos en el laberinto de la crítica*. México, COLMEX, 1994.
- Bayón, Damián. *Hacia Tamayo*. México, Fundación Olga Tamayo / Fondo de Cultura Económica.
- Blanco, José Joaquín. *La crítica cultural de los Contemporáneos*. Tesis inédita. México, UNAM, 1972.
- Brémond, Henri. *La poesía pura con un debate sobre la poesía por Robert de Souza*. Buenos Aires, 1947.
- Calinescu Matei. *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*. Madrid, Alianza, 2003.p. 19
- Capistrán, Miguel. *Los Contemporáneos por sí mismos*. México. Consejo Nacional para la Cultura y las artes, 1994. (Lecturas Mexicanas)
- Cardoza y Aragón, Luis. *El Río. Novelas de caballería*. México, Fondo de Cultura Económica. 1996.
- . *La Nube y el reloj*. México, UNAM, 1940.
- . *Pintura Mexicana Contemporánea*. México, UNAM, 1954.
- . *Pintura Mexicana de México*. México, Era, 1974.
- . *Antología*. México, SEP, 1987. (Lecturas Mexicanas, 96)
- Cuesta, Jorge. *Poemas y ensayos*. Prólogo de Luis Mario Schneider. Recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider. México. UNAM, 1964. (I y II)
- . *Antología de la poesía mexicana moderna*. México, Contemporáneos, 1928.
- Debrouse, Olivier. *Figuras en el trópico. Plástica mexicana 1920-1940*. Barcelona, Océano.
- Díaz Arciniega, Víctor. *Querrela por la cultura "revolucionaria" (1925)*. México. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Eder Rúa, et al. *Arte y espacio*. México, UNAM, I I E, 1997. (Coloquio Internacional de Historia del Arte)
- Fernández, Justino. *Rufino Tamayo*. México, UNAM, 1948.

- Herrera Martínez, Claudia A. "Afirmaciones al horror en Xavier Villaurrutia a partir de José Clemente Orozco". Tesis para obtener el grado de licenciado. México. UNAM. Facultad de Filosofía y Letras. Octubre de 2002.
- López de la Escalera, Juan. *Diccionario Biográfico y de historia de México*, México, Editorial del Magisterio, 1982.
- Monterde, Alberto. *La poesía pura en la lírica española*. México. UNAM, 1953.
- Novo, Salvador. *En defensa de lo usado y otros ensayos*. México, Editorial Polis, 1938.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*. Madrid, Alianza, 2002.
- Owen, Gilberto. *Obras*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Paz, Marga. *Realismo Mágico. Franz Roh y la pintura europea 1917-1936*. Madrid, IVAM centre Julio González/ Fundación caja de Madrid/ Centro atlántico de arte moderno, 1998.
- Paz, Octavio y Lassaigne, Jacques. *Rufino Tamayo*. Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1992.
- Paz, Octavio. *Xavier Villaurrutia en persona y en obra*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *¿Águila o sol?* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *Tamayo en la pintura mexicana*. México, UNAM, 1959.
- . *Los privilegios de la vista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1987. (Lecturas Mexicanas).
- . *Los signos en rotación y otros ensayos*. Madrid, Alianza Editorial, 1983.
- Ramírez, Fausto. *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde. 1914-1921*. México, UNAM, 1990.
- Rodríguez Lozano, Manuel. *Pintura y pensamiento*. México, UNAM, 1960.
- Rufino Tamayo. Antología crítica*. México, Ediciones CREA-Terra Nova, 1987.
- Rufino Tamayo. Imagen y Obra escogida*. México, UNAM, 1991.
- Rufino Tamayo 70 años de creación*. México, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo/ Museo del Palacio de Bellas Artes, Diciembre de 1987- Marzo de 1988.
- Severino, Gino. *El Tratado de las artes plásticas*. Argentina, Talleres gráficos "La Mundial", 1944.
- Sheridan, Guillermo. *Los Contemporáneos ayer*. México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- . *México en 1932: La polémica nacionalista*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México. Editorial Praxis, 2000.

Tibol, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo*. Recopilación, prólogo y sección de viñetas. México, UNAM, Dirección de Literatura/ Coordinación de Difusión Cultural, UNAM, 1987.

———. *Rufino Tamayo. Del reflejo al sueño: 1920-1950*. México, Fundación Cultural Televisa/ Centro Cultural/ Arte Contemporáneo, 1995.

Torres, Ana María. "Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960". Tesis para obtener el Doctorado en Historia del Arte. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 2003.

Torres Bodet, Jaime. *Tiempo de arena*. México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

———. *Discursos (1941-1964)*. México, Porrúa, 1965.

Villaauruña, Xavier. *Obras. Poesía, teatro, prosa varias, crítica*. México, Fondo de Cultura Económica, 2004. (Lecturas mexicanas)

Wölfflin, Heinrich. *Los conceptos fundamentales de la historia del arte*. Barcelona, Calpe, 1924.

HEMEROGRAFIA

Anónimo. "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte." *El universal*, México, Diciembre 7 de 1928, p. 6.

Abreu Gómez, Ermilio. "Existe una crisis en nuestra literatura de vanguardia?." *El Universal Ilustrado*, México, Abril 28 de 1932.

Anónimo. "Carlos Mérida en la exposición de pintura organizada por Contemporáneos". *El Universal*, México, Diciembre 13 de 1928.

Anónimo, "Abrió su exposición pictórica el artista Sr. D. Rufino Tamayo. Distinguidas personas contemplaron y elogiaron la obra." *Excelsior*. México, Abril 11 de 1928 , p. 10. (2a sección)

Anónimo. "Fue inaugurada la Exposición de Pintura Organizada por la Revista Contemporáneos. Todos los lienzos son de una fuerte potencialidad técnica - Tamayo, destacado como fuerte colorista." *El Universal*, México, Diciembre 8 de 1928. p. 1 (2ª sección)

Anónimo. "Carlos Mérida, en la exposición organizada por Contemporáneos." *El Universal*, México, Diciembre 13 de 1928.

Anónimo. "Julio Castellanos, en la exposición organizada por Contemporáneos". *El Universal*, México, Diciembre de 1928.

Anónimo. "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte". *El Universal*, México, Diciembre 7 de 1928.

Barreda, G. Octavio. "Rufino Tamayo en 1944". *El Hijo Pródigo*, México, Septiembre 15 de 1944.

Cardoza y Aragón, Luis. "Rufino Tamayo". *El Nacional*, México, Enero 25 de 1936. CDRT.

Crespo de la Serna, Jorge. "En la magnífica exposición pictórica de Tamayo". *Excelsior*, México, Julio 11 de 1948, p. 1 y 11. (2ª secc.)

Fuentes, Carlos. "Tamayo y yo". *Novedades*, México, Agosto 8 de 1948, p. 4.

Gorosizta, Celestino. "Rufino Tamayo que abre una de exposición con sus obras en la Galería de Arte Moderno." *Excelsior*. México, Octubre 20 de 1929.

Gorosizta, José. "Clásicos para niños". *Excelsior*, México, Marzo 22 de 1925.

Jiménez Rueda, Julio. "El afeminamiento de la literatura mexicana". *El Universal*, México, Diciembre 21 de 1924.

Gorosizta, José. "Juventud contra molinos de viento". *La Antorcha*, México, Enero 24 de 1925.

Mérida, Carlos y Orozco, Carlos. "Exposición Rufino Tamayo." Galería de Arte Moderno, Teatro Nacional, México, 20 de octubre-3 de Noviembre de 1929. CDRT

Mérida, Carlos. "La exposición anual de la Escuela Nacional de Bellas Artes". *El Universal Ilustrado*, México, Diciembre 9 de 1920.

_____. "Notas artísticas. La exposición de Severo Amador". *El Universal Ilustrado*, México, Septiembre 30 de 1920.

_____. "La verdadera significación de Saturnino Herrán. Los falsos críticos". *El Universal Ilustrado*, México, Julio 29 de 1920. p. 14, 26.

_____. "Hondo contenido mexicano expresado en lenguaje mo- (sig). *El Universal*, Julio 26 de 1948. p. 4.

_____. "Tamayo y el color". *El Universal*, México, Julio 27 de 1948, p. 4.

Medina González, Cuauhtémoc. "La Oscilación entre el mito y la crítica". Octavio Paz Duchamp y Tamayo.

Monterde García Icazbalceta, Francisco. "Existe una literatura mexicana viril?" *El Universal*, México, Diciembre 25 de 1924. p. 3.

Novo, Salvador. "La última exposición pictórica juvenil". *El Universal Ilustrado*, México, Junio 19 de 1924. p. 28.29 y 41.

Ortiz de Montellano, Bernardo. "La obra expresiva de Rufino Tamayo". *Revista de Revistas*, México, Abril 4 de 1926, p.10.

Prado, Regina. "Estudio sobre la pintura de Tamayo". *El Universal*, México, Julio 21 de 1948.

Rodríguez, Antonio. "20 años de labor artística se traducen en 80 bellos cuadros". *El Nacional*, México, Junio 24 de 1948. p. 1 y 4. (segunda sección)

_____. "Rufino Tamayo". *El Nacional*, México, Junio 30 de 1948.

_____. "La pintura mexicana está en Decadencia, dice Tamayo." *El Nacional*, México, Septiembre 22 de 1947

_____. "Cómo quiere que responda a Tamayo, en broma o en serio?". *El Nacional*, México, Septiembre 24 de 1947.

_____. "Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite". *El Nacional*, México, Septiembre 26 de 1947.

_____. "Tamayo es de una ampulosa suficiencia; dice Sequeiros". *El Nacional*, México, Septiembre 27 de 1947.

_____. "Tamayo contesta desde Nueva Cork a David Alfaro Sequeiros". *El Nacional*, México, Octubre 21 de 1947.

Toro, Alfonso. "La exposición de Severo Amador". *Revista de Revistas*, México, Octubre 10 de 1920, p. 25.

Toro, Alfonso. "La XXV Exposición de arte Nacional. *Revista de Revistas*, México, Enero 11 de 1920, p. 18 y 19.

Tamayo, Rufino. "EL nacionalismo y el movimiento pictórico". *Crisol, Revista de crítica*. México, Mayo de 1933, Año V. Tomo IX, p. 275 a 281. CDRT.

Taracena, Berta. "Tamayo, pintor con viejos antecedentes." *El Universal*, México, Julio 21 de 1948, p. 4 y 14.

Villaurruña, Xavier. Tamayo. 20 años de su labor pictórica. Catálogo de la exposición del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, Museo Nacional de Artes Plásticas, Junio 23 de 1948.

_____. Catálogo de la Exposición Tamayo. Av. Madero 66. México. Junio 10 de 1926. CDRT.

_____. "Los nuevos pintores." *El Universal Ilustrado*. México, Septiembre 24 de 1925. p. 30 y 71.

_____. "Ulises, Simbad, Villaurruña o la curiosidad." *Revista de Bellas Artes*, México, Enero-Marzo de 1906, Número 7, p. 6. (Recopilación de Miguel Capistrán)