

01061
27



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

IDENTIDADES PICTÓRICAS Y CULTURALES
DE RUFINO TAMAYO DE 1920 A 1960

Tesis que presenta
Ana María Torres Arroyo
para obtener el grado de
doctora en Historia del Arte.

Directora y Tutora: Dra. Ida Rodríguez Prampolini
Asesores: Mtra. Rita Eder, Mtra. Karen Cordero.





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.

**TESIS
CON
FALLA DE
ORIGEN**

Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960

Índice

Agradecimientos.....	8-10
Introducción.....	11-26
 Capítulo 1	
1.- La crítica de arte: mexicanidad y modernidad en las pinturas de Tamayo: 1926-1960.....	27-56
1.1.- Signos de la identidad.....	56-59
 Capítulo 2	
1.- Tamayo y el nacionalismo artístico posrevolucionario....	60-66
2.- Primeros contactos con el nacionalismo artístico posrevolucionario.	
2.1.- La Academia de San Carlos: un acto de rebeldía....	66-69
2.2.- El arte mesoamericano, el Método de dibujo Best Maugard y las Escuelas de Pintura al Aire Libre.....	69-77
2.3.- lo modernista y lo localista.....	77-80
2.4.- Primeros viajes al extranjero.....	80-86
2.5.- Los Contemporáneos, María Izquierdo y el grupo ¡30-30!.....	86-94
3.- La mexicanidad como una vanguardia.....	94-104
4.- La construcción de un mito: el 'indio Tamayo'.....	104-113
4.1.- El indígena en la ideología nacionalista.....	113-126
4.2.- Lo indio: estereotipo de la mexicanidad.....	126-133
5.- Los años treinta: Ideas e iconografía política.....	133-148
6.- Vínculos y separación del movimiento artístico posrevolucionario.....	148-158
 Capítulo 3	
1.- El primitivismo: modernidad norteamericana en los años de la Guerra Fría.....	159-167
1.1.- El primitivismo en las pinturas de Tamayo.....	167-172

2.- Crisis de la pintura política.....	172-176
3.- Polémicas estéticas y políticas.....	176-178
3.1.- Confrontación norteamericana.....	179-184
3.2.- Tamayo y Siqueiros: una discusión acalorada.....	184-193
4.- La mexicanidad política y pictórica durante el periodo de Miguel Alemán.....	193-200
4.1.- La imagen del México desarrollista: exposiciones internacionales.....	201-208
4.2.- Tamayo en Europa: Afirmación de una postura estética.....	209-213
4.3.- Bienal de Venecia: un homenaje de izquierdas.....	213-218
4.4.- Tamayo niega ser abstraccionista.....	218-220
4.5.- Exposición de Arte mexicano en París (1952)....	220-221
4.6.- Bienales hispanoamericanas de arte.....	221-223
4.7.- Bienal 1958.....	223-227

Capítulo 4

1.- Rufino Tamayo y el pensamiento filosófico.....	228-230
2.- La mexicanidad: una respuesta a los años de la Guerra Fría.....	230-242
3.- Conexiones filosóficas de Tamayo con el pensamiento de Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Octavio Paz.....	242-262

Capítulo 5

1.- Tamayo: muralista.....	263-269
2.- Reafirmación de una postura nacionalista: los murales de Bellas Artes.....	269-271
3.- Una respuesta pictórica a la polémica.....	271-275
4.- Lo formal y lo filosófico en los murales de Bellas Artes.....	275-280
5.- La diversidad cultural.....	280-282
Conclusiones.....	283-292
Bibliografía consultada.....	293-302
Anexo 1	
Lista ilustraciones Galería de Arte Mexicano.....	303-305
Ilustraciones.....	306-369

Lista de Ilustraciones

1. ***Homenaje a la raza india***, 1952, acrílico/óleo/Masonite, 500 x 400 cm. Col. INBA, Museo Rufino Tamayo, México. Foto: Enrique Bostelman.
2. ***Nacimiento de nuestra nacionalidad***, 1952-53, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman.
3. ***México de hoy***, 1953, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman.
4. ***Una capilla de Oaxaca***, 1920, óleo sobre tabla, 30 x 31 cm. Archivo fotográfico Olga Tamayo (AFOT).
5. ***El calvario de Oaxaca***, 1921, óleo sobre madera, 25.2 x 24.2 cm. Col. Seguros Comercial América. (AFOT).
6. ***Pátzcuaro***, 1921, óleo sobre tela, 70 x 70 cm. (AFOT).
7. ***Dos niñas mexicanas***, ca. 1925, xilografía sobre papel japonés, placa: 8.5 x 9 cm; papel: 11 x 11 cm. Col. Fundación Robert Brady, A. C, Cuernavaca, Morelos. Foto: Antonio Berlanga.
8. ***Hombre y mujer***, ca. 1925, xilografía, placa: 25 x 25 cm; papel: 28 x 28 cm. Col. Fundación Robert Brady, A. C, Cuernavaca, Morelos. Foto: Antonio Berlanga.
9. ***Zapata***, ca. 1925, xilografía, 21.5 x 15 cm.
10. ***Sin título***, 1924, temple sobre cartón, 45.9 x 51 cm. Col. Museo de Arte Moderno de Toluca, Instituto Mexiquense de Cultura. (AFOT).
11. ***Naturaleza muerta con alcatraces***, 1924, óleo sobre tela, 39.1 x 40 cm. Foto: Butterflied & Butterflied Auctioneers Appraisers, San Francisco California.
12. ***Indianilla***, 1925, óleo sobre tela, 69 x 79 cm. (AFOT).
13. ***Fábrica***, 1925, óleo sobre tela, 105 x 100 cm. (AFOT).
14. ***Aviones***, 1925, óleo sobre tela, 60.3 x 79.4 cm. (AFOT).
15. ***Fonógrafo***, 1925, óleo sobre tela, 39 x 43 cm. (AFOT).
16. ***El obrero asesinado***, Revista *Horizonte*.
17. ***India frutera***, 1926, óleo sobre tela, 88 x 68 cm. Col. Bernard y Edith Lewin. Foto: Palm Springs Photo Service.

18. ***Indias de Yalalag***, 1926, acuarela sobre papel, 25.5 x 19.7 cm. (AFOT).
19. ***Hombre y mujer***, 1926, óleo sobre tela, 71 x 71 cm. (AFOT).
20. ***Cabeza de mujer***, 1927, acuarela sobre papel. 32.5 x 27.3 cm. (AFOT).
21. ***Virgen de Guadalupe***, ca. 1926, gouache sobre papel, 25.5 x 17 cm. Col. particular. Foto: Pedro Ángeles. Archivo fotográfico Instituto de Investigaciones Estéticas (AFIIE).
22. ***Naturaleza muerta***, 1928, (incluye dos rebanadas de sandías), óleo sobre tela, 49.5 x 57.6 cm. (AFOT).
23. ***Silla amarilla***, 1929, óleo sobre tela, 73 x 63.5 cm. Col. Olga Tamayo. (AFOT).
24. ***Naturaleza muerta con pie***, 1928, óleo sobre tela, 58.1 x 51 cm. (AFOT).
25. ***Desnudo en gris***, 1931, óleo sobre tela, 89 x 64 cm. Col. Museo de Arte Moderno/INBA. (AFOT).
26. ***Mujer con guitarra***, 1931, gouache sobre papel. Col. Carolina Amor. Foto: Pedro Cuevas. IIE, UNAM. Foto: Pedro Cuevas. (AFIIE).
27. ***Bañistas***, 1930, óleo sobre tela, 80 x 60 cm. Col. particular. Foto: Pedro Cuevas. IIE, UNAM. Foto: Pedro Cuevas. (AFIIE).
28. ***Desnudo en rojo***, 1931, óleo sobre tela, 80 x 60 cm. (AFIIE).
29. ***Mujer dormida***, 1931, óleo sobre tela. Foto: Xavier Moysén. IIE, UNAM. Foto: Xavier Moysén. (AFIIE).
30. ***Desnudo***, 1931, óleo sobre tela. Col. Dallas Museum of Art. Foto: Pedro Cuevas. IIE, UNAM. Foto: Pedro Ángeles. (AFIIE).
31. ***Bañista***, 1931, gouache sobre papel, 17.5 x 13.7 cm. (AFOT).
32. ***Bañistas de Oaxaca***, ca. 1934, gouache sobre papel. Col. B. Lewin Galleries. Foto: Pedro Cuevas. (AFIIE).
33. ***Autorretrato***, 1931, óleo sobre tela. Col. Salomón Hale. Foto: Elisa Vargas Lugo. (AFIIE).
34. ***Hombres (Uomini)***, 1958, óleo sobre tela, 102 x 80 cm. Col. Museo de Monterrey, México. (AFIIE).
35. ***Campesinas sentadas***, 1935, acuarela sobre papel, 27 x 21 cm. Col. Particular. (AFOT).

36. ***Mujer con rebozo***, 1935, acuarela sobre papel, 27 x 21 cm. Col. Particular. (AFOT).
37. ***Mujeres de Tehuantepec***, 1939, óleo sobre tela, 85 x 145 cm. Col. Albright-Knox Art, Gallery, Buffalo, Nueva York. (AFOT).
38. ***Bañista***, 1940, tinta y acuarela sobre papel, Col. Jaques y Natasha Gelman. (AFOT).
39. ***Indígena***, 1942, óleo sobre tela, 34 x 42 cm. Col. Inés Amor. Foto: Raúl Flores Guerrero. (AFIIE).
40. ***Mujer con columna***, 1942, óleo sobre tela, 78.5 x 53 cm. (AFOT).
41. ***Manifestación obrera***, 1930, gouache, 0.365 x 0.396 m. Col. Particular.
42. ***Ritmo obrero***, 1935, óleo sobre tela, 100 x 74 cm. Col. Particular, New York, U.S.A. (AFOT).
43. ***Llamado a la revolución***, 1935, óleo sobre lienzo, 55.5 x 65.5 cm. Col. Elisa Fernández, Vda. de Gutiérrez Roldán, México. (AFOT).
44. ***Movimiento fabril***, 1935, óleo, 56 1/4 x 67 cm. Colección: Moses Morton (GAM).
45. ***Homenaje a Juárez***, 1932, óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm. Col. Museo de Arte Moderno, INBA, México. (AFOT).
46. ***Homenaje a Zapata***, 1935, óleo sobre tela, 64 x 54 cm. Col. Herman Weitz, México. (AFOT).
47. ***Hombre gritando***, 1936, gouache, 35 x 29 cm. Col. particular. Foto: Pedro Cuevas. (AFIIE).
48. Mural ***Revolución***, 1938, Fresco, Museo Nacional de Antropología, Etnografía e Historia. (AFOT).
49. ***Máscara roja***, 1941, óleo sobre lienzo, 121 x 85 cm. Col. Plácido Arango, Madrid. (AFOT).
50. ***El flautista***, 1941, óleo sobre tela, 114.4 x 94.5 cm. Col. IBM, Corporation Armonk, Nueva York. Gallery of Science and Art, N.Y, EUA. (AFOT).
51. ***Mujer con guitarra***, 1941, óleo sobre tela, 127 x 92 cm. (AFOT).
52. ***Mujer con sandía***, 1939, gouache sobre papel, 81.3 x 66 cm. Col. Lance y Erika Aaron. (AFOT).

53. ***Animales***, 1941, óleo sobre tela, 77 x 100 cm. (AFOT).
54. ***Perro ladrando a la luna***, 1943, óleo sobre tela, 120 x 85 cm. (AFOT).
55. ***Discusión acalorada***, 1953, óleo sobre tela, 76 x 102 cm. Foto: Elisa Vargas Lugo. (AFIIE).
56. ***Mujeres alcanzando la luna***, 1946, óleo sobre tela, 92 x 66 cm. Col. The Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio, EUA. (AFOT).
57. ***Mujer en la noche***, 1947, óleo sobre tela, 103 x 75.5 cm. (AFOT).
58. ***El atormentado***, 1949, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm. Col. Esther de Urquiza, México. (AFOT).
59. ***Terror cósmico***, 1954, óleo sobre lienzo, 106 x 76 cm. Col. INBA. Museo de Arte Moderno, México. (AFOT).
60. ***El astrónomo***, 1954, óleo sobre tela, 60 x 73.5 cm. Col. Emily Genauer. (AFOT).
61. ***Mujeres cantando***, 1940, óleo sobre tela, s/m. (AFOT).
62. ***Bailarinas***, 1942, óleo sobre tela, 114.3 x 89 cm. Col. Lic. A. Pulido Yslas. (AFIIE).
63. ***El grito***, 1947, óleo sobre lienzo, 101.6 x 76.2 cm. Col. Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma. (AFIIE).

Agradecimientos

A Ida Rodríguez Prampolini por acompañarme a lo largo de todo el proceso de la investigación. Sus conocimientos sobre el arte moderno mexicano guiaron mis reflexiones y enriquecieron el análisis de varios conceptos. Por el amable y feliz hospedaje en su maravillosa casa de Veracruz en donde revisábamos cuidadosamente mis adelantos y en donde tuve la oportunidad de consultar los libros, catálogos y revistas de su biblioteca que fueron de gran utilidad. Por su amistad y apoyo, gracias.

La lectura crítica de Rita Eder me permitió replantear y confirmar mis reflexiones, aclarar conceptos y detenerme en el análisis visual de las obras. Mi trabajo se enriqueció gracias a sus cuestionamientos, observaciones y aportaciones.

A Karen Cordero por sus puntuales y atinados comentarios, los cuales me ayudaron a definir con precisión mis categorías de análisis. Por sus sugerencias bibliográficas. Por sus palabras de aliento y las observaciones alentadoras y siempre positivas a mi trabajo.

Un agradecimiento especial a Ana Garduño e Itzel Rodríguez, quienes amablemente accedieron a leer los primeros borradores de la investigación. Por el intercambio de información y bibliografía, por sus inteligentes observaciones, por su amistad, apoyo, propuestas y ayuda, gracias mil.

Agradezco también al Museo Rufino Tamayo y en especial a Juan Carlos Pereda por todas las facilidades que me dieron para revisar el archivo documental y fotográfico que resguarda el museo. A Nadia Ugalde por ayudarme a buscar

información y facilitarme la consulta del Archivo documental y fotográfico de la Galería de Arte Mexicano.

Al CONACYT por la beca de doctorado, sin la cual me hubiera sido imposible realizar esta investigación. Asimismo, le agradezco el apoyo económico que me otorgó para realizar un viaje a Nueva York. Ahí visité la Biblioteca Pública, en donde encontré bibliografía sobre el desarrollo del arte moderno norteamericano y pude reconstruir el contexto artístico en el que vivió Tamayo.

Al Instituto de Investigaciones Estéticas, a la Hemeroteca Nacional y a la Biblioteca Samuel Ramos, por facilitarme la consulta de libros, catálogos y revistas. Mi agradecimiento también a Elsa Barberena, quien amablemente me ayudó a buscar bibliografía y hemerografía sobre el tema.

A Fausto Ramírez, Dúrdica Ségota, Angélica Velázquez y Aurelio de los Reyes por sus observaciones en los coloquios de Doctorandos. A este último por su apoyo como Coordinador de la División de Estudios de Posgrado en la Facultad de Filosofía y Letras.

Agradezco también a Elia Espinosa por el especial interés que siempre tuvo en el desarrollo de mi trabajo, quien junto con Julieta Ortiz, Renato González y Elizabeth Fuentes forman parte de mi jurado. A todos ellos gracias por sus valiosos comentarios, sin duda enriquecieron las reflexiones de mi investigación.

A mis amigas Claudia Herrerías y Susana Ballesteros. A Doriam por sus observaciones y apoyo en la redacción de la tesis. A Claudia Llanos por sus consejos y favores. A Diana Briuolo y Deborah Dorotinsky, por el préstamo de libros y artículos.

Muchas gracias a mis padres, Carlos y Marta por su apoyo siempre incondicional.

Por el amor, la comprensión y la paciencia que he recibido de Eduardo, quien estuvo a mi lado en este largo proceso. A él, está dedicado este trabajo.

Introducción

En esta investigación me propongo comprobar que Rufino Tamayo perteneció al movimiento artístico posrevolucionario, que en su desarrollo pictórico la mexicanidad y la modernidad aparecen como principios co-dependientes que se sostienen mutuamente y que sus pinturas son producto de una continuidad.¹

Para ello considero importante destacar dos factores. El primero de ellos es realizar el estudio de su obra, no sólo a partir de la mexicanidad de sus colores y de sus texturas, sino también desde los contenidos filosóficos y políticos, así como los significados culturales y las transformaciones que adquieren sus pinturas en el contexto del nacionalismo artístico mexicano. El segundo factor es poner en evidencia las diferencias y también las analogías iconográficas, estéticas y

¹ En este estudio presentaré las relaciones entre nacionalismo y modernidad desde una visión integral. No pretendo hacer un análisis en donde los conceptos se excluyan mutuamente sino más bien tomarlos en cuenta como producto de una relación dialéctica, compleja y en constante transformación que adquiere significados de acuerdo a las circunstancias históricas y culturales de cada sociedad. Para ello me baso en el enfoque histórico de Fausto Ramírez, quien considera que los procesos de modernización y modernidad están íntimamente relacionados con la construcción del nacionalismo. Concibe que el modernismo estuvo marcado por características nacionalistas y establece una continuidad entre el porfiriato y la Revolución, es decir, que en las artes no hay un quiebre entre el modernismo urbano de finales del siglo XIX y el modernismo nacionalista de principios del siglo XX. Fausto Ramírez, "Vertientes nacionalistas en el modernismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, IX Coloquio de Historia del Arte, IIE, UNAM, 1986, pp. 113-167; Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA, FCE, 2001. Desde esta perspectiva también me fue sumamente útil la investigación de Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna, México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998. En este estudio el autor considera que la historia de México está marcada por una relación intrínseca y simbiótica entre la modernidad y el nacionalismo. En cuanto al concepto de modernidad tomaré en cuenta sus connotaciones artísticas y el significado que le atribuye Olivier Debrouse como un ideal que en el siglo XX ha propiciado en las artes toda una serie de búsquedas que tienden más a lo formal y que han culminado con las diversas formas de abstracción. "Sueños de modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano, 1920-1960*, México, Conaculta, 1991, pp. 27-41.

políticas de Tamayo con respecto al movimiento artístico posrevolucionario. Su desarrollo creativo requiere más que un análisis de sus calidades pictóricas, un estudio sobre el contenido político y cultural de sus pinturas. La síntesis de la revisión y el estudio de estos dos aspectos me permitirá establecer el significado cultural de las reflexiones de Tamayo sobre la mexicanidad² en el ámbito de las transformaciones estéticas y políticas de la primera mitad del siglo XX.

El nacionalismo artístico mexicano es consecuencia de la búsqueda de una identidad a partir del descubrimiento de lo propio y de su íntima relación con el cosmopolitismo europeo. En este sentido, creo que Tamayo fue nacionalista. La mexicanidad formó parte de su desarrollo creativo y de su propuesta estética, así como de sus reflexiones en torno a la identidad cultural. Es por ello, que considero importante incluir en esta investigación el desarrollo del nacionalismo cultural posrevolucionario y relacionarlo con el proceso artístico del propio pintor. Su idea de lo mexicano tiene que ver con el debate que se realizó en el ámbito histórico-filosófico y estético durante las primeras décadas del siglo XX.³

² La mexicanidad se ha utilizado para definir la identidad y las características culturales que distinguen al pueblo de México de las demás culturas. Es 'algo' indescriptible que le ha dado a la cultura mexicana un estilo propio e inconfundible. Es un concepto cuya definición no es estable, más bien es de carácter polisémico. Por lo mismo ha causado polémicas y posturas encontradas. Dentro de las diversas teorías sobre el mestizaje están por un lado los que defienden a lo español por encima de lo indígena y por el otro los que consideran que lo indígena es la base de nuestra nacionalidad. Rufino Tamayo expresó en sus pinturas la idea de identidad que encontró en una relación formal, expresiva y espiritual con las culturas mesoamericanas, con el arte popular y con lo indígena. A lo largo de su desarrollo artístico realizó un número considerable de dibujos y además varios óleos y murales con imágenes indígenas o con alguna referencia al pasado prehispánico. En sus composiciones, es recurrente la expresión de las esculturas en piedra y las imágenes realizadas en arcilla por los artistas prehispánicos. Como símbolos de la mexicanidad utilizó magueyes, sombreros, pirámides, sandías, vírgenes de Guadalupe, máscaras y animales. Además, para expresar la mexicanidad Tamayo utilizó los colores y la experimentación formal como recursos simbólicos. En sus pinturas podemos percibir que lo indígena-mexicano se encuentra en los valores formales y pictóricos y además en su carácter simbólico y espiritual.

³ Para los fines de esta investigación me sirvieron varios estudios sobre el nacionalismo y lo mexicano, en especial los siguientes: David Brading, *Los orígenes del nacionalismo en México*, México, SEP-Setentas, 1973; Roger Bartra, *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, ed. Grijalbo, 1897; Antonio Caso, *El problema de México y la ideología nacional*, México, editorial Cultura, 1924; Etlín

Sobre Rufino Tamayo se han escrito abundantes artículos y ensayos. No obstante, la mayoría de ellos son de carácter general y abordan su obra desde una perspectiva lírica y poética. Esta tendencia se inició con Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón, quienes desde un enfoque formalista y estético insertaron el desarrollo artístico de Tamayo en el concepto de una plástica pura. Frente a esta interpretación, Octavio Paz consideró necesario explicar la obra de Tamayo no solamente a través de sus calidades formales sino también contemplarla desde sus contenidos filosóficos e incluso políticos. La recepción de la obra de Tamayo ha estado determinada por estos dos campos interpretativos. Sin embargo, en las últimas décadas del siglo XX han aparecido estudios que sin olvidar un análisis formal de sus pinturas, rescatan la dimensión política, social y filosófica del artista, así como el significado de la mexicanidad en su obra.⁴

A, Richard (Edited by), "Nationalism in the visual arts", *National Gallery of Art*, Washington, Distributed by the University Press of New England, Hanover and London, 1991; Manuel Gamio, *Forjando patria*, México, Porrúa, 1950; Ernst Gellner, *Naciones y nacionalismo*, México, ed. Alianza, CNCA, 1988; Eric Hobsbawm *Naciones y nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1997; Eric Hobsbawm, "Inventing Traditions", en *The invention of tradition*, Great Britain, Cambridge University Press, 1983; Andrés Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, México, Ediciones del Instituto de la Juventud Mexicana, 1964; Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, Postdata, México, Fondo de Cultura Económica, 1981; Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, México, Imprenta Mundial, 1934; Luis Villoro, Gonzalo Aguirre Beltrán, *Coloquio sobre cultura nacional*, México, Coordinación de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1984; Andrés González Lira y Yolanda Moreno Rivas, *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, IX Coloquio de Historia del Arte, UNAM, 1986; Magda Bernal de Herrera, "Nacionalismo y Universalismo", en *El nacionalismo en el arte*, Colombia, Universidad de Colombia Facultad de Artes, Instituto de Investigaciones Estéticas, Centro Habitat de Colombia, 1988; Abelardo Villegas, *El pensamiento mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993 y *La filosofía de lo mexicano*, México, UNAM, 1979 y Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, México, CIESAS - CIDHEM, 2000.

⁴ Dentro de este enfoque utilizaré los siguientes estudios: de Octavio Paz: "Tamayo en la pintura mexicana" (1950) y *Los privilegios de la vista* (1987); de Olivier Debrouse: *Figuras en el trópico* (1983); de Raquel Tíbol: "Tránsito de Tamayo hacia las fuentes" (1988), "Su plataforma estética" (1993) y *del reflejo al sueño* (1995); de Rita Eder: "Tamayo en Nueva York" (1987-88) y "El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo" (1997); y de Ingrid Suckaer: "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil" (1987) y *Rufino Tamayo. Aproximaciones* (2000).

A pesar de la amplia bibliografía y hemerografía sobre la vida y la obra del pintor, son pocos los escritos que tienen un respaldo de fuentes directas. Quiero subrayar que el libro de Ingrid Suckaer *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, es el primer estudio que contempla la biografía completa del pintor; considero que es un documento importante para la historiografía del arte mexicano en general y del pintor oaxaqueño en particular ya que incluye la revisión de archivos documentales de primera mano que no habían sido revisados por ningún especialista. Este libro, junto con el resto de los artículos mencionados me fueron sumamente útiles ya que desde diferentes puntos de vista, los autores centran su atención en las relaciones entre la mexicanidad y la modernidad. Por el momento, me parece importante mencionar las principales ideas expuestas por estos críticos e historiadores de arte que sirvieron de base para mi estudio.

Octavio Paz considera que Tamayo aspira a la modernidad reivindicando el pasado prehispánico, con lo cual en sus pinturas ha expresado lo espiritual y anímico de la cultura mexicana. El poeta piensa que la modernidad en su obra pictórica se encuentra en el subsuelo psíquico de México.

En *Figuras en el trópico*, Olivier Debrouse explica que en la pintura de los años veinte lo indígena se convirtió en la materia visual. A partir de esta idea, los artistas desarrollaron una revolución temática y una revolución formal. En esta última se desarrolló Tamayo quien junto con Manuel Rodríguez Lozano, Agustín

Lazo, Vicente Guerrero, Rosario Cabrera, Julio Castellanos y Miguel Covarrubias, crearon la Escuela Mexicana de Pintura. En este sentido, Debroyse concede una visión más amplia de la 'escuela' comúnmente identificada con los muralistas. No obstante, afirma que Tamayo fue indígena y considera que en los años veinte fue un artista aislado y solitario. Para Debroyse, lo mexicano se encuentra en lo indígena, en el arte popular y religioso de México y en una expresión primitiva; considera que Tamayo fue un 'primitivista expresionista' e inserta su obra dentro de la revolución formal, opuesta a la revolución temática. Desde esta perspectiva, Tamayo elabora una nueva tipificación de lo mexicano que Debroyse relaciona con una práctica pura de la pintura.

A partir de una investigación hemerográfica, Raquel Tibol se ocupa de entender a Tamayo desde una perspectiva histórica. Relaciona los datos biográficos del pintor con un análisis iconográfico e iconológico de su obra. Tibol no solamente toma en cuenta los aspectos formales de la obra de arte, sino que además presenta un recorrido histórico de la vida del pintor en relación con su obra y con las opiniones de la crítica de arte, por lo que no pierde de vista la dimensión social y política de Tamayo. En este sentido, sus artículos contienen información relevante sobre el desarrollo estético y social del pintor oaxaqueño. Para esta investigación me resultó muy útil el estudio que realiza Tibol sobre las conexiones, tanto espirituales, simbólicas y formales entre las pinturas de Tamayo y el arte prehispánico. Lo que le interesó a Tamayo de los objetos antiguos fue la simplificación formal, la fuerza y la expresión anímica y el arte como interpretación y no como descripción o imitación.

Por su parte, Rita Eder estudia los años que Tamayo vivió en Nueva York los cuales fueron de gran aprendizaje. En la urbe norteamericana Tamayo se enfrentó con la modernidad de la pintura que logró integrar a su ya iniciado estilo primitivista el cual fue reforzado en 1939 cuando visitó la exposición de Picasso en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. La modernidad y la búsqueda de lo mexicano serán las claves de su pintura. Eder considera que lo mexicano en Tamayo pertenece al mundo de los sentidos; es una manera de ver y de sentir el color y el volumen. Para esta autora, la pintura 'primitivista' de Tamayo responde a su interés por las culturas prehispánicas y por el deseo de pertenecer a la modernidad pictórica.

En cuanto a la relación entre mexicanidad y modernidad estos estudios se concentran en los vínculos que tuvieron las pinturas de Tamayo con la experimentación pictórica, con las culturas prehispánicas o con la sensibilidad 'primitiva' del pintor. Aunque considero que estos elementos son importantes, me parece que hace falta un análisis que contemple la dimensión cultural y estética que adquiere dicha relación en el desarrollo artístico de Tamayo. Además, es revelador considerar que la mexicanidad y sus diferentes significados fueron utilizados por Tamayo para presentar su pintura en los foros nacionales e internacionales; forman parte de la actitud que asumió en el contexto nacionalista de principios del siglo XX. Asimismo, se mezclan con la propuesta vanguardista y de extrema modernidad a la que Tamayo quería llegar.

Desde mi punto de vista, la mexicanidad en la obra pictórica de Tamayo está determinada por los siguientes factores: por su relación con el movimiento artístico posrevolucionario y con los objetos prehispánicos y populares; por su

identidad racial y cultural con lo indígena, así como por los significados políticos y filosóficos que adquiere este concepto a lo largo de su desarrollo artístico.

Es importante mencionar también que en estas interpretaciones existen varias ideas que se han convertido en lugares comunes y que es de mi interés analizar con mayor profundidad. Considero que algunos de los errores historiográficos más frecuentes han sido, el presentar a las pinturas de Tamayo en un espacio opuesto al desarrollo del movimiento artístico posrevolucionario. Este argumento aparece en los estudios de Octavio Paz y es reforzado por Debroise, quien considera que Tamayo fue un pintor 'aislado' y 'solitario'. Desde esta perspectiva, enmarca sus pinturas dentro de la corriente de la plástica pura, omitiendo los posibles contenidos políticos o filosóficos en su obra. Pienso que este tipo de afirmaciones han alejado a Tamayo del contexto artístico y cultural de los años veinte y treinta.

Otro de los aspectos que me interesa aclarar, es que Tamayo no fue un indio puro, como lo afirma Debroise y muchos críticos norteamericanos. En cuanto a las relaciones con el arte prehispánico, Raquel Tíbol sostiene que Tamayo empieza a ser uso de las formas nativas a partir de los años cuarenta; sin embargo y como lo demostraré en esta investigación, estas referencias aparecen desde su obra temprana. Asimismo, no concuerdo con la idea de presentar a Tamayo como un pintor a 'contracorriente' o como el generador de rupturas en el arte moderno mexicano. Desde mi punto de vista, estas imprecisiones historiográficas han provocado la construcción de una imagen pública que se aleja de las relaciones ambiguas y contradictorias de Tamayo. Es por ello, que en este trabajo me propongo analizar su desarrollo artístico desde otras perspectivas,

considerando las afinidades con el movimiento artístico posrevolucionario, así como los significados filosóficos, políticos y culturales de la mexicanidad y la continuidad de su estilo 'primitivo' que se inicia desde los años veinte.

Partiendo de un enfoque crítico sobre la historiografía de Tamayo, me concentraré en el análisis de dos aspectos: el primero se refiere a su origen indígena y a la influencia que tuvo esta identidad en su desarrollo artístico y el segundo es la construcción de la imagen de Tamayo como principal opositor al movimiento artístico posrevolucionario y como ejemplo de una 'nueva' pintura mexicana. En este sentido, considero importante destacar sus vínculos con el indigenismo pictórico de las primeras décadas del siglo XX y establecer una continuidad y no una ruptura con el nacionalismo pictórico mexicano.

La imagen pública de Tamayo fue construida por la crítica de arte y por el propio pintor quien se encargó de engrandecer su leyenda. En su discurso público dio a conocer su historia como la de un pintor 'marginado' e 'independiente'. El 'indio oaxaqueño' que triunfó en Nueva York y que no tuvo ningún apoyo ni contacto con el mundo artístico mexicano de los años veinte y treinta. Si bien es cierto que Tamayo tuvo discrepancias con algunos de sus colegas creo que también es preciso contemplar sus afinidades. Ha sido un error separarlo del contexto artístico y político que le tocó vivir. En este sentido, tomaré en cuenta los diferentes significados que presenta la mexicanidad en su desarrollo artístico, así como la apropiación que la crítica de arte y el propio Tamayo hacen de lo indígena para edificar una imagen pública.

Tamayo encontró la mexicanidad en los valores formales y espirituales de las culturas mesoamericanas y también en el indígena contemporáneo. Su

concepto fue contrario al nacionalismo oficial posrevolucionario basado en el mito del México mestizo y homogéneo. A principios del siglo XX, el mestizaje fue utilizado como política de Estado para tratar de uniformar e integrar a la sociedad mexicana y generar la 'raza cósmica', la 'raza de bronce'. Desde esta perspectiva, se pensaba que "la cultura india, alimento esencial, debía ser devorada y digerida por la modernidad".⁵ Solía verse al mestizo como eje principal para la formación de una nación 'unificada' y moderna.⁶ Como lo veremos a lo largo de la investigación, Tamayo rechazaba este paradigma, más bien defendía la pluralidad del pensamiento y la diversidad cultural, sus ideas se vinculaban con una visión múltiple y diversa y desde esta perspectiva consideró que el indígena formaba parte de la variedad cultural de México.⁷ Desde mi punto de vista, esta actitud formó parte de su postura política y filosófica, la cual analizaré a lo largo de la tesis. En cuanto a su pintura se apartó del nacionalismo superficial y descubrió las

⁵ Roger Bartra, selección y prólogo, *Anatomía del mexicano*, México, Ed. Plaza y Janés, 2002, p. 12.

⁶ Las ideas sobre el mestizaje esconden una gran paradoja: la mexicanidad se encuentra en el mestizo pero es lo indígena lo que le da originalidad y distinción.

⁷ Aunque Tamayo no tuvo ninguna relación con las políticas indigenistas de entonces, ni mucho menos fue un teórico, considero que sus ideas con respecto a lo indígena difieren del criterio 'unificador' que proponían los intelectuales de la época y que se convirtió en política de Estado. Para afirmar sus relaciones con los conceptos de diversidad y pluralidad me baso en un artículo que publicó en la revista *Crisol* de 1933 titulado "El nacionalismo y el movimiento pictórico" en el cual menciona que los iniciadores del movimiento incurrieron en errores al proponer una unidad estética de tendencias folklorizantes, sin tomar en cuenta la diversidad étnica y las diferentes maneras de expresión, así como omitiendo una búsqueda de las características de la producción india y obstaculizando el desarrollo de una pintura con personalidad distinta entre el producto universal. Otro documento importante es una carta que Tamayo firmó en 1935 junto con Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Rodríguez Lozano", quienes manifestaban su inconformidad con la política integracionista del momento que no toma en cuenta los "núcleos diversos de variable ritmo social". Citado en Raquel Tibol, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, IX Coloquio de Historia del arte, UNAM, 1986, p. 245. Asimismo, en varias ocasiones Tamayo se refirió a la 'escuela mexicana de pintura' como una entidad diversa y consideraba que la pintura mexicana no se reducía a un sólo lenguaje estético sino que se debía tomar en cuenta su carácter plural.

características de lo mexicano en el color local, en la sobriedad del dibujo, en la proporción de la figura humana y en la solidez del volumen. A Tamayo no le interesaba copiar la naturaleza, más bien se alejó del modelo y, como los artistas prehispánicos, se interesó por el carácter simbólico y expresivo de los elementos formales.

La mexicanidad de Tamayo formó parte de su sensibilidad y fue una manera de percibir y de sentir los colores, las proporciones y los volúmenes. Asimismo, fue una manera de expresar el rechazo y la marginalidad de los pueblos indígenas de México.

En este trabajo, presentaré a Tamayo como un pintor cuya propuesta artística y estética se diferencia de la pintura histórica y narrativa, pero también será presentado como un pintor partícipe de la comunidad artística mexicana de la época, cuyo interés principal fue realizar un arte con características locales y propias y al mismo tiempo vanguardistas. Considero que a pesar de los cambios que denotan sus pinturas de los años cuarenta y de sus evidentes diferencias con sus contemporáneos, Tamayo persiste con algunos de los parámetros iniciados por el movimiento de los años veinte, es decir la mexicanidad seguirá siendo recurrente, pero ahora la entiende desde su dimensión universal.⁸ El fundamento indígena en la obra de Tamayo no desaparece del todo sino que adquiere significados de índole filosófico. Al igual que los 'filósofos de lo mexicano', tema

⁸ Tamayo encontró lo universal en ciertos problemas generales de la pintura, como son la geometría, el color y la composición. Además lo utilizó como un concepto opuesto al nacionalismo 'unificador'; le ayudó a ampliar su visión del mundo y a no caer en posturas cerradas. Asimismo, le permitió abrir nuevas posibilidades de vida, encontrar técnicas innovadoras y visiones enriquecedoras. Este concepto será analizado en el capítulo cuatro.

que abordaré en el capítulo cuatro, Tamayo encontró lo universal en lo específicamente mexicano. En este sentido, no rompió con el movimiento artístico mexicano sino que lo complementó al proponer una síntesis entre lo moderno y lo primitivo, interés que perdura en su lenguaje estético.

La fama y el prestigio que el artista adquirió tanto a nivel nacional como internacional se debió a la reinterpretación que hizo de los contenidos estéticos prehispánicos y populares desde una perspectiva moderna. El 'primitivismo'⁹ fue la clave de su pintura, es el lugar en donde se fusionan la modernidad y la mexicanidad. El interés por las culturas primitivas tuvo una fuerte influencia en el expresionismo, el cubismo, el surrealismo y el expresionismo abstracto. En las pinturas de Tamayo podemos descubrir las enseñanzas y las estéticas de estos movimientos, su obra se mueve dentro del 'primitivismo' y el arte de vanguardia europeo. Su propuesta pictórica fue una reflexión acerca de la mexicanidad y su relación con la modernidad artística.

⁹ El Primitivismo es un término que ha sido utilizado por historiadores y críticos de arte para determinar la influencia del arte no occidental en el desarrollo pictórico de los artistas europeos. Este interés empieza a incidir en el ámbito de las formas y de los temas con insistente constancia a finales del siglo XIX y principios del XX. Se inicia con Paul Gauguin quien se interesó por la vida rural y se puso en contacto con la mentalidad y las costumbres de culturas exóticas como Martinica, las islas Marquesas y Tahití. Esta forma de 'escapar' del mundo civilizado y buscar en la naturaleza y en la vida campirana una nueva forma de vida, alejada del materialismo y el consumismo de las ciudades, fue una actitud que siguieron muchos artistas. Asimismo, dentro de esta tendencia se manifestó un rechazo a los principios academicistas y una identificación con el estilo de vida de los 'primitivos' y con los valores formales y espirituales del arte de las antiguas culturas. Este interés adquirió un significado importante en los trabajos de pintores como Pablo Picasso, André Derain, Ernst Kirchner, Constantin Brancusi, Amedeo Modigliani, Alberto Giacometti, Erich Heckel, Emil Nolde y muchos más. A partir de entonces, las formas de los objetos rituales de Oceanía, África, Asia y América formaron parte del lenguaje estético del arte moderno. Robert Goldwater, *Primitivism in Modern Art*, Cambridge, Enlarged edition, 1986, (este libro se publicó por primera vez en 1938). William Rubin (comp), *Primitivism in 20th century art*, New York, The Museum of Modern Art, vol. I, 1984. Charles Harrison, *Primitivismo, cubismo y abstracción. Los primeros años del siglo xx*, Madrid, Ed. Akal, 1998.

Dentro de un marco de referencia europeo, el concepto de lo 'primitivo'¹⁰ ha sido utilizado desde una forma despectiva y también desde su carácter positivo. Para la mayoría del público burgués de finales del siglo XIX, esta palabra hacía referencia a unos pueblos y culturas atrasadas, no civilizadas. Poco a poco, algunas opiniones más positivas sobre la pureza innata y la calidad de vida 'primitiva' fueron ganando terreno dentro de la cultura europea. Se desarrolló una tradición 'primitivista' que consideraba a estos pueblos como sociedades 'sencillas', con pensamientos y expresiones más puras.¹¹

En esta investigación los conceptos 'primitivismo' y 'primitivo' serán utilizados como referencia a un estilo pictórico caracterizado por la síntesis de elementos autóctonos y modernos, así como a una actitud que formó parte de los diversos significados y connotaciones que adquirió el arte moderno de principios del siglo XX.

Cabe aclarar que en la historia del arte mexicano el término 'primitivismo'¹² es poco usual, en su lugar los discursos artísticos han utilizado conceptos como 'mexicanidad', 'indigenismo' y 'nacionalismo' para referirse a la relación de los

¹⁰ En el arte europeo la acepción 'primitivismo' se ha utilizado para describir el interés de Occidente por la reconstrucción de las sociedades calificadas como 'primitivas' y sus objetos. Por lo tanto, el término sirve generalmente para referirse a las diferentes interpretaciones de lo 'primitivo'. A finales del siglo XX esta noción ha sido calificada como eurocéntrica, ya que manifiesta una aproximación a una cultura extranjera desde Occidente. Para mayor detalle del uso del término ver: Gill Perry, "El primitivismo y "lo moderno", en Charles Harrison (comp), *Primitivismo, Cubismo y Abstracción. Los primeros años del siglo XX, op. cit.*, pp. 7-86.

¹¹ Gill Perry, "El primitivismo y "lo moderno", *Ibidem*, pp. 9-10.

¹² En México, el indio y lo indígena también han sido objeto de posturas negativas y positivas. En los primeros años de la Conquista las culturas mesoamericanas fueron vistas como 'atrasadas', 'salvajes' incluso 'diabólicas'. Poco a poco esta idea fue cambiando de significados, no obstante la imagen del indio 'flojo', no civilizado, etc, se ha extendido hasta nuestros días.

artistas con los elementos locales de las culturas antiguas; no obstante en el México de los años veinte y treinta el 'primitivismo' fue una corriente que se desarrolló de manera paralela al muralismo. Se manifestó en la creación de una pintura, que alejada de los principios academicistas, proyectó composiciones sincréticas; los pintores centraron su atención en el comportamiento de los volúmenes bidimensionales. Asimismo, aparecieron figuras fragmentadas y simplificadas. A partir de estas características se elaboró una pintura preocupada por el aspecto formal y experimental del espacio y la materia pictórica. En México, a diferencia de los países europeos, esta corriente tuvo una clara relación con el concepto de la mexicanidad. Los principales problemas que planteaban los artistas de entonces se relacionaron con la identidad y con la raza. A partir de estos conceptos los pintores representaron temáticas vinculadas con las costumbres y las tradiciones populares, con la vida cotidiana de campesinos e indígenas, con la relación del hombre y la naturaleza, con el desnudo femenino y con la influencia formal y espiritual de las culturas mesoamericanas y del arte popular. Artistas como Carlos Mérida, Adolfo Best Maugard, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos, entre otros se identificaron con esta tendencia e iniciaron una combinación de vanguardismo con elementos formales retomados de la tradición prehispánica y popular. Justo este sincretismo llamó la atención de Tamayo. En su desarrollo artístico se manifestó en la simplificación y la alteración formal. Poco a poco, en sus pinturas fue despojándose de ciertos elementos quedándose con lo que le era necesario para resolver la composición y presentar el concepto plástico de lo que quería expresar,

así fue simplificando las formas hasta llegar a mostrar con pocos trazos la idea de otra dimensión. Por ello, el color es importante en sus cuadros pues es el encargado de crear distancias, texturas y efectos que nos permiten entrar en esa otra realidad que Tamayo quería mostrar. Descubrió que por medio de la simplificación formal y la experimentación pictórica lograba evocar mundos subjetivos y podía expresar emoción en sus imágenes.

El hilo conductor de la tesis será captar el significado cultural y estético que adquiere la iconografía indígena de Tamayo desde 1921 hasta 1960, ya que en este tiempo sus inquietudes nacionalistas, sus reflexiones en torno a la mexicanidad y su contacto con la modernidad artística adquieren cambios significativos.

Para ello, he realizado una selección de pinturas que abordan el tema indígena y que guiarán el análisis histórico e iconográfico que me he propuesto. Estas son: *India frutera* (1926), *Hombre y mujer* (1926), *Desnudo en gris* (1931), *Mujer con guitarra* (1931), *Autorretrato* (1931), *Máscara roja* (1941), *Indígena* (1942) y *Homenaje a la raza india* (1952). Asimismo, los murales *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952-53) y *México de Hoy* (1953) serán la parte central del estudio, ya que ellos contienen los elementos pictóricos y filosóficos que sugieren las reflexiones de Tamayo sobre la identidad nacional.

La información está ordenada cronológicamente para captar la dimensión histórica de sus pinturas; así como para precisar las transformaciones pictóricas y el significado cultural y estético que adquieren las reflexiones de Tamayo sobre la mexicanidad. En el primer capítulo, realizaré una revisión historiográfica destacando la opinión de los críticos de arte con respecto a la relación entre la

mexicanidad y la modernidad artística en las pinturas de Tamayo. En el segundo capítulo, que abarcará las décadas de los años veinte y treinta, reseñaré la participación de Tamayo en el movimiento artístico posrevolucionario y su relación con el 'primitivismo'. Definiré el concepto de Tamayo en lo que se refiere a la identidad y a la raza y su relación con las ideas nacionalistas e indigenistas de entonces. Mencionaré las diferencias y las semejanzas de su obra con los diversos grupos artísticos y políticos, y marcaré cuáles fueron sus principales influencias. En el tercer capítulo, que comprenderá las décadas de los años cuarenta y cincuenta, señalaré la continuidad con la mexicanidad y el 'primitivismo' en sus pinturas. Hablaré también de su éxito en Nueva York; destacaré los cambios que se perciben en su concepción con respecto a lo prehispánico y a lo indígena, en particular en lo que se refiere a la identidad y a la raza, así como sus ideas con respecto a la universalidad de la pintura y la cultura mexicana. Asimismo, resaltaré las críticas de Tamayo a la propuesta estética de los muralistas y analizaré la polémica que sostuvo con David Alfaro Siqueiros refiriéndome a la importancia de la postura estético-filosófica de Tamayo en el contexto artístico internacional de la posguerra mundial. Para entender el significado que adquiere la universalidad en las ideas nacionalistas de Tamayo, en el cuarto capítulo expondré sus relaciones con la 'filosofía de lo mexicano'. Y en el último capítulo pretendo abordar el 'mexicanismo indigenista' de Tamayo a partir de su trabajo como muralista. En los 18 murales que Tamayo realizó, podemos observar que el tema indígena es una constante. No me propongo analizar todos los murales, únicamente realizaré una interpretación de los murales realizados en el Palacio de Bellas Artes entre 1952 y 1953, *Nacimiento de nuestra nacionalidad*

y *México de Hoy*. La idea es abordar estos murales a partir de la concepción política y filosófica de Rufino Tamayo sobre la identidad racial y cultural; asimismo señalaré su relación con las ideas nacionalistas de aquellos años y la importancia política y cultural de los murales en el ambiente artístico mexicano.

Capítulo 1

1. La crítica de arte: mexicanidad y modernidad en las pinturas de Tamayo: 1926-1960.

Durante los años cincuenta, las pinturas de Rufino Tamayo fueron objeto de una confrontación. Por un lado, los críticos de arte interpretaban su obra desde los valores estrictamente pictóricos destacando su actitud 'universal' y 'apolítica'. Sus pinturas llegaron a ser definidas como 'abstractas', 'extranjerizantes' y sin ningún contenido temático. Desde esta perspectiva se presentó a Tamayo como un pintor 'internacional' desvinculado de cualquier preocupación sobre lo mexicano. Por el otro, estaban los que reconocían en sus pinturas la esencia misma de la mexicanidad. Tamayo era el indio que expresaba plenamente el color, la luz y hasta el 'sentir' nacional; dentro de este tipo de interpretaciones se ha afirmado que Tamayo tiene un estilo propio caracterizado por una síntesis entre las vanguardias artísticas europeas, las culturas prehispánicas y el arte popular de México. Dentro de esta tendencia hay quienes opinan que sus obras tienen un contenido humanista y filosófico.

Partiendo de estas dos grandes corrientes interpretativas y considerando la diversidad de opiniones que generó la propuesta estética de Tamayo, el discurso historiográfico sobre su obra ha quedado dividido en dos grandes tiempos en los cuales aparece la dicotomía entre 'lo mexicano' y 'lo universal': durante los años veinte y treinta su obra fue 'mexicanista' y a partir de los años cuarenta se vuelve 'universal'. Este tipo de narrativa ha provocado que se tenga una imagen distorsionada de Tamayo. La historiografía le ha dado un lugar separado o en

contra de la llamada 'escuela mexicana de pintura';¹³ generalmente se menciona a Tamayo como antecedente de la 'ruptura'¹⁴ con los muralistas. En este apartado realizaré una revisión crítica de las fuentes hemerográficas y bibliográficas que se han escrito sobre el pintor para recrear la imagen que la historia y la crítica han construido a lo largo de su trayectoria artística. El recorrido se iniciará en 1926, año de sus primeras exposiciones, hasta 1960, tiempo en el que he delimitado el presente estudio. Examinaré principalmente las opiniones de Xavier Villaurrutia,

¹³ El discurso sobre arte moderno ha utilizado el término Escuela Mexicana de Pintura desde una perspectiva homogénea y unitaria; con frecuencia se incluyen dentro de esta categoría específicamente a los muralistas, al realismo social, al marxismo y al nacionalismo, dejando fuera todo lo que no tenga que ver con estas generalidades. Aunque este discurso ya ha sido superado, desde mi punto de vista sigue habiendo estudios que consideran que Tamayo no perteneció a la 'escuela'. Yo sostengo que Tamayo compartió el contexto nacionalista y politizado de los años veinte y treinta; su respuesta fue realizar una pintura que sin descuidar los aspectos locales tuviera un diálogo con lenguajes internacionales, esta tendencia 'primitivista' fue adquiriendo diversos significados a lo largo de su trayectoria artística y formó parte de la pluralidad de lenguajes pictóricos que surgieron en aquellos años en torno a la idea de crear una pintura con identidad propia. En esta investigación me referiré a la 'escuela mexicana de pintura' como un movimiento artístico heterogéneo, en donde no solamente participaron los muralistas.

¹⁴ Como lo veremos en este capítulo, el primero en usar el concepto de 'ruptura' fue Octavio Paz en 1951 para referirse al bando contrario de los que profesaban el 'realismo socialista'. Más adelante se retomó para identificar a los jóvenes pintores que en los años cincuenta rechazaron la pintura política y nacionalista. A mi modo de ver el concepto de 'ruptura' es ambiguo pues ¿cómo pudieron romper con algo a lo que nunca pertenecieron?. En todo caso criticaban a la corriente hegemónica. En cuanto a Tamayo, considero que no rompió con lo que había iniciado en los años veinte. Desde entonces su pintura proponía conceptos estéticos distintos a los muralistas, actitud que continúa después de la polémica de los años cuarenta. Creo que Tamayo no rompe con el 'realismo social' porque nunca fue un estilo del cual se apropiara, ni tampoco rompe con la mexicanidad, pues continúa con el 'primitivismo' tendencia pictórica que corresponde al interés colectivo de hacer una pintura con identidad propia y con proyección universal.

Luis Cardoza y Aragón, Octavio Paz y Antonio Rodríguez; asimismo consideraré algunos estudios recientes de Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, Raquel Tibol y Rita Eder. Tomaré en cuenta las diversas opiniones de los críticos de arte, así como las del propio Tamayo centrando el análisis en la relación entre la modernidad y la mexicanidad.

La conexión entre modernidad y mexicanidad está presente desde las primeras obras de Rufino Tamayo. Los miembros del grupo Contemporáneos¹⁵ fueron los primeros en escribir sobre este vínculo. Interesados en buscar la universalidad de la cultura sin perder de vista nuestra tradición encontraron en las pinturas de Tamayo elementos modernos opuestos a la estética didáctico-política de los muralistas. Xavier Villaurrutia reconocía que la modernidad de Tamayo se encontraba en los valores estrictamente plásticos, así como en la adopción de un lenguaje pictórico alejado de la anécdota y el asunto.¹⁶

En junio de 1926 Tamayo viajó por primera vez a Estados Unidos. En ese mismo año realizó sus primeras exposiciones individuales, una en la ciudad de México y otra en Nueva York. En México, Villaurrutia escribió el catálogo de la exposición, en donde confirmaba que la sensualidad de indio y primitivo estaba reflejada en su pintura lírica, libre, cálida y elemental.¹⁷ Por su parte, Ortiz de Montellano percibía que en sus pinturas aparecían dos tendencias, una

¹⁵ Salvador Novo, "Rufino Tamayo", en *El Universal Ilustrado*, México, 10 de junio de 1924, s/p; Carlos Chávez, "La pintura de Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, México, núm. 847, año XVII, 8 de agosto de 1926, p. 34.

¹⁶ Xavier Villaurrutia, "Los nuevos pintores: un sensual", *Los Empeños*, México, Nueva Época, núm. 1, abril-junio, 1981, s/p. (Centro de Documentación del Museo Rufino Tamayo. A continuación utilizaré las siglas CDMRT para referirme a este Centro).

¹⁷ Xavier Villaurrutia, *Tamayo*, México, Catálogo de la Exposición de 1926, s/p. (CDMRT).

modernista vinculada con el progreso y la vida urbana y la otra localista relacionada con la intuición 'indígena' y 'primitiva' del propio artista.¹⁸ Los norteamericanos advirtieron en sus pinturas elementos de la cultura indígena por lo que la nombraron 'primitiva', para ellos su pintura era original ya que estaba liberada de los estereotipos europeos. Estas primeras interpretaciones van a formar parte de las bases temáticas que centrarán la crítica de décadas posteriores.

Para los críticos de arte -mexicanos y norteamericanos- de los años veinte, las obras de Tamayo tenían cierta influencia moderna, pero sobre todo contenían, características de la cultura mexicana e indígena.¹⁹ Esta idea será confirmada por el propio Tamayo, quien en una entrevista realizada en 1928 reconocía la grandeza de las pinturas de Picasso, Matisse, Braque y de Chirico y afirmaba que él buscaba un mexicanismo en la esencia.²⁰ En cuanto a su relación con la 'escuela mexicana' las notas periodísticas de esta primera época indican que Tamayo formaba parte del movimiento artístico mexicano,²¹ no obstante, su

¹⁸ Ortíz de Montellano, "La obra expresiva de Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, México, 1926, s/p. (CDMRT).

¹⁹ Anónimo, "La exposición de Rufino Tamayo", *El Universal*, México, 1926, p. 5; Margaret Breuning, "Mexican painter in work here reveals the truly primitive", *The Chicago Evening Post*, Chicago, 23 de octubre, 1926, s/p. (CDMRT).

²⁰ Anónimo, "Rufino Tamayo, pintor mexicano nos habla de su arte", *El Universal*, México, 7 de diciembre de 1928, s/p. (CDMRT).

²¹ Jorge Montañón, "Leader of a new mexican school of painting", *Mexican Life*, Vol. 5, noviembre 1929, pp. 23-27. (CDMRT).

mexicanismo era asociado a la idea de una plástica 'pura'; los críticos no encontraban en su obra ningún contenido o filosofía revolucionaria; para ellos sus pinturas eran diferentes a la corriente histórica o anecdótica de los muralistas, pero con una profunda reflexión sobre lo mexicano. La mexicanidad de Tamayo, aunque distinta con respecto al nacionalismo político de algunos de sus colegas, respondía sin duda a las inquietudes nacionalistas del momento. En sus pinturas de entonces encontramos una doble temática: por un lado pinta indígenas, campesinos y algunos símbolos de la mexicanidad como la Virgen de Guadalupe, y por el otro, aparecen escenas de la vida urbana como fábricas, fonógrafos, aviones o relojes; en estas pinturas está presente la influencia del futurismo y el expresionismo. Tamayo iniciaba así, una experimentación con la pintura de sus contemporáneos extranjeros y con aspectos tradicionales del México popular. El mexicanismo en la esencia se reflejaba en sus cuadros de temática indígena en los cuales utilizaba recursos como la simplificación formal. Los indios que pintaba en esa época nos indican que su intención no era presentar connotaciones políticas, como la lucha de clases o la opresión del indígena, sino expresar el carácter del indio: apacible, melancólico, misterioso y solitario; estas características se convirtieron, al mismo tiempo, en estereotipos del ser mexicano.

A partir de 1929 sus pinturas denotan un cambio significativo. Su estancia en Nueva York fue bastante enriquecedora, ahí pudo observar y estudiar de cerca la pintura moderna, con lo cual empezó a trabajar nuevos temas y soluciones

pictóricas, como sus enigmáticas naturalezas muertas o sus figuras pesadas de grandes proporciones parecidas a las esculturas prehispánicas, trabajadas desde una concepción moderna.

En ese año, Carlos Mérida y Carlos Orozco Romero, directores de la Galería de Arte Moderno del Palacio de Bellas Artes, organizaron una exposición individual de Tamayo y escribieron en el catálogo²² que su mexicanismo era amplio y universal y que sus pinturas tenían un "entronque con las actuales inquietudes universales".²³ La mexicanidad de Tamayo no se encerraba en una visión localista, folklorizante o superficial, sus vínculos con las vanguardias extranjeras y la influencia de sus antepasados lo colocaban a la altura del arte moderno.

Esta característica de modernidad y mexicanidad en la producción plástica de Tamayo será reforzada durante la década de los años treinta. En una exposición que se llevó a cabo en San Francisco en 1935, sus pinturas fueron relacionadas con la simplicidad de un niño;²⁴ con un tono sarcástico, Junius Cravens comentó que Tamayo todavía no encontraba su verdadero camino, en ocasiones mostraba una influencia de Picasso y en otras parece el niño ingenuo de la Escuela Mexicana de Pintura. Por su carácter insólito, el crítico relacionaba sus pinturas con el surrealismo.²⁵ En ese mismo año expuso en la Galería de Arte

²² Carlos Mérida y Carlos Orozco, *Exposición Rufino Tamayo*, Galería de Arte Moderno, Teatro Nacional, México, 20 de octubre al 3 de noviembre de 1929, s/p. (CDMRT).

²³ Francisco Miguel, *Ibidem*.

²⁴ Anónimo, "... To find modern mexican artist...", *San Francisco Chronicle*, San Francisco, 10 de febrero de 1935, s/p. (CDMRT).

²⁵ Junius Cravens, "...some squashi gouche drawings by...", *The San Francisco News*, San Francisco, 3 de febrero de 1935, s/p. (CDMRT).

Mexicano. Chano Urueta defendía a Tamayo de las acusaciones que se le hacían de ser copista de Orozco, de Siqueiros, del Aduanero Rousseau, de Chirico, de Picasso, de Braque y de Miró; Urueta señalaba que si existía una influencia había sido asimilada y aprovechada por Tamayo cuyas pinturas, contenían un carácter puramente mexicano. Su mexicanismo no perseguía ninguna fórmula, Tamayo no pintaba nopales ni sombreros y tampoco era copista de la pintura francesa,²⁶ tenía un estilo personal.

En 1935 Luis Cardoza y Aragón publicó un texto sobre Tamayo. El autor escribió que en sus pinturas el dibujo era secundario: "su dibujo apenas circunscribe, apenas limita y recorta muchas veces lo que está representado ante todo por las calidades de su materia y de sus matices [...] Color y materia son suficientes para asegurarle permanencia y alcanzar con estos elementos los fines de su pintura [...] sensación llena de sabor de México".²⁷ Para Cardoza y Aragón y para Villaurrutia, la mexicanidad de sus pinturas se encontraba en la espiritualidad del propio artista y en los valores pictóricos.

²⁶ Chano Urueta, "La pintura de Rufino Tamayo", *Todo*, México, noviembre 1935, s/p. (CDMRT).

²⁷ Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*, México, Galería de Artistas Mexicanos Contemporáneos, Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1935, pp. III-VII.

Entre 1934 y 1938 Tamayo realizó una serie de cuadros con temas políticos. Utilizó alegorías, pintó homenajes a Juárez y a Zapata y además se relacionó con las ideas de izquierda de la época. Los críticos de entonces no mencionan esta temática; sus interpretaciones estaban asociadas más que nada a un discurso poético y esencialista vinculado con la experimentación pictórica; en el color, en la materia, en la sensibilidad y en la intuición primitiva se filtraba la mexicanidad del artista.

Como hemos podido observar, durante los años veinte y treinta la obra de Tamayo fue interpretada por sus calidades pictóricas y no por sus contenidos temáticos; se empezó a hablar sobre su 'mexicanismo-universal' por su contacto con el arte moderno y con las características de la cultura mexicana; la síntesis empieza a ser asimilada. Aunque en este periodo no hubo polémicas públicas ni entre los artistas plásticos, ni entre los críticos de arte, desde entonces sus pinturas fueron objeto de dos visiones encontradas: algunos pensaban que no tenía un estilo propio por su gran parecido a la pintura de sus contemporáneos, mientras que otros consideraban que su propuesta era original y vanguardista y que sus pinturas eran altamente mexicanas. A pesar de las diferencias con el muralismo el cual era el estilo dominante de la época, Tamayo era considerado como parte de la 'escuela' o del movimiento artístico que se interesaba por la búsqueda de una pintura con identidad propia. Incluso en estos años, Tamayo pertenecía al circuito de exposiciones colectivas que viajaban por varios países norteamericanos promocionando la obra de los pintores mexicanos. Como lo veremos más adelante, en estos años se inició el mito sobre su origen zapoteca.

En 1940 Luis Cardoza y Aragón publicó *La nube y el reloj*. Este estudio es de los primeros que realiza una crítica a los muralistas y propone un análisis de su obra a partir de principios poéticos y no políticos. Para el autor, la pintura de contenidos ideológicos había obstaculizado el desarrollo de la pintura en México; afirmaba que por sus características tendenciosas esta preferencia nunca podría llegar a ser universal. "Toda esa obra fue construida en función de compromisos políticos o simplemente burocráticos, propaganda o ilustración de un estado social, de una idea; en suma, como culto, frente al cual empieza la crítica a callar en México".²⁸ Estas afirmaciones ocasionaron la censura de los defensores del realismo social que por entonces dominaban la escena artística, al grado de pedir la expulsión del país del poeta guatemalteco. Al respecto, Cardoza y Aragón recuerda: "pedir mi expulsión se convirtió en la mejor publicidad para *La nube y el reloj*. Fue patente que en los comentarios fluctuantes publicados sobre el libro pesaba la imperial autoridad de Rivera".²⁹

En este libro el autor analizó el desarrollo de la pintura mexicana partiendo de un enfoque formalista, más que político; reconocía que la pintura era una forma poética y que esta dirección era la única revolucionaria en el arte; desde esta perspectiva, señalaba lo excepcional de los muralistas, pero al mismo tiempo, manifestaba su rechazo a la pintura mural mexicana en su inclinación oficial.

Debemos darle, en consecuencia, mayor importancia a la obra de los pintores que cada día se alejan más de la tendencia general creada por la pintura mural a que me refiero. La actitud de estos artistas es más honrada, más apasionada su aparente indiferencia por lo que

²⁸ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, p. 9.

²⁹ Luis Cardoza y Aragón, *El Río novelas de caballería*, México, Tierra Firme, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 457.

vulgarmente se llama realidad mexicana. Ningún nacionalismo necio, ningún prejuicio tonto de una supuesta cultura nacional, ningún compromiso con la iglesia creada por el Estado, priva en ellos. Es un arte heroico dedicado al caso verdadero de México: el caso universal de la cultura.³⁰

Para Cardoza y Aragón el verdadero valor de una obra de arte se encontraba en sus valores intrínsecos; en la pintura y en la poesía lo que perdura es la forma y no el contenido. Su interpretación corresponde al lirismo puro, en donde la imaginación interviene por encima de la razón.

En cuanto a la relación entre modernidad y tradición, Cardoza y Aragón consideraba que la pintura contemporánea mexicana a pesar de su influencia europea, tenía carácter propio, el cual se encontraba en las variadas manifestaciones populares, característica que le daba originalidad y distinción. Esta originalidad era el verdadero nacionalismo de la pintura mexicana, no había que buscarlo en motivos épicos o grandilocuentes, ni en la superficialidad de sus aspectos pintorescos "su real vida imaginativa, su concepto de la belleza, residen en un tono íntimo, mesurado, grande dentro de su sobriedad, rico en matices, en pasión contenida".³¹

Además de estas consideraciones generales, el autor de *La nube y el reloj* incluyó en su libro el análisis de la obra de algunos pintores mexicanos: Agustín Lazo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, José Clemente Orozco y Rufino Tamayo. El texto sobre Tamayo no cambia mucho de lo

³⁰ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, op. cit., p. 7.

³¹ Luis Cardoza y Aragón, *Ibidem*, p. 25.

que había escrito en 1935. Cardoza y Aragón encontraba que las pinturas de Tamayo estaban ligadas con el expresionismo; su arte respondía a los sentidos y a la materia; su obra era poética e imaginativa: "casi podríamos decir que el dibujo es en él una delimitación raras veces trascendente, y que sirve a la forma sólo en función del color".³² Relacionaba la obra de Tamayo con las formas del arte popular: "todos los barro policromados [...] la pintura de retablos y pulquerías [...] la juguetería popular, las calles de las barriadas de México con sus sorprendentes y purísimos colores [...] se precipitan al fondo de Tamayo, y sobre ese sedimento edifica su obra". Las observaciones de Cardoza y Aragón, al igual que las de Villaurrutia, demostraban a sus adversarios que lo mexicano podía encontrarse, no solamente en escenas épicas y grandilocuentes, sino también en el color y la luz, en una interpretación íntima y subjetiva de la cultura mexicana. A través de los aspectos originales y propios de la cultura mexicana Tamayo llegaba a un lenguaje universal; para Cardoza y Aragón el verdadero nacionalismo debía responder a este proceso. En suma, *La nube y el reloj* revelaba la crítica mundial en contra de la pintura política. En este contexto y como lo veremos más adelante, Tamayo será presentado como el iniciador de una nueva pintura mexicana.

A finales de la década de los años cuarenta las obras de Tamayo, aunque ancladas en esta relación indisoluble entre lo moderno y lo tradicional, denotan cambios importantes; aparecen figuras en movimiento que se conectan con el universo y el infinito. Esta nueva temática ocasionó que sus pinturas fueran objeto

³² Luis Cardoza y Aragón, *Ibidem*, p. 63.

de visiones encontradas. Algunos críticos de arte perciben que Tamayo ha dejado de profundizar en el pasado arcaico de su pueblo y se muestra interesado en la conquista moderna del espacio ³³

... el pintor se ha desprendido de sus influencias ancestrales; la tierra amarga y salobre de nuestra mexicanidad indígena ya no puede con él; no es que Tamayo se haya desmexicanizado; es que ha crecido [...] El nuevo Tamayo reside ahora en el cielo, de igual modo que el anterior en la tierra [...] y que el tema mexicano -ancestral, paisajista, ideológico revolucionario- ya se ha agotado, porque se ha convertido en lugar común, y en repetición reiterada del mismo canto reivindicatorio [...] ha surgido un pintor universal de origen mexicano.³⁴

La mexicanidad de Tamayo había desaparecido o simplemente se encontraba en el color o en la experimentación plástica; su obra era encasillada en las corrientes pictóricas del 'artepurismo'. Reforzando estas ideas, el crítico de arte Antonio Rodríguez, fiel defensor de la pintura política, reprueba en un tono agresivo a Tamayo por que representa al arte deshumanizado, abstracto y ajeno al pueblo.³⁵

Por su parte, Luis Cardoza y Aragón y Xavier Villaurrutia veían que en efecto las pinturas de Tamayo se alejaban de la pintura política o de cualquier contenido ideológico, sin embargo, esto no era un defecto sino al contrario una virtud; en las pinturas de Tamayo encontraban una expresividad poética e imaginativa vinculada con la universalidad y al mismo tiempo, con una reflexión

³³ Margaret Breuning, "Rufino Tamayo deserts the archaic past", *The Art Digest*, Nueva York, 15 de febrero de 1947, p. 10. (CDMRT).

³⁴ Alberto Rembao, "Transfiguración de la Pintura Mexicana", *La Nueva Democracia*, Nueva York, abril 1947, pp. 15-19. (CDMRT).

³⁵ Antonio Rodríguez, "Esencia de Rufino Tamayo", *Más!*, México, 3 de octubre de 1947, s/p; "¿México tendría hoy una Escuela de pintura propia, de haber seguido la ruta de Tamayo?", *El Nacional*, México, 30 de junio de 1948, s/p.

introspectiva sobre la mexicanidad. En esta perspectiva, algunos críticos de arte consideran que Tamayo persigue un estilo nuevo en el cual actualiza lo arcaico; lejos de ver en sus pinturas elementos puramente abstractos mencionan que Tamayo "no persigue el goce puro del color, la línea por la línea o la luz por la luz, sino la fusión de todas esas cualidades".³⁶ Octavio Barreda considera que lo valioso de Tamayo es sustancial;

... pues para obtener la esencia, para realizar un análisis y una síntesis se requiere antes que nada una realidad, una sustancia. La sustancia de Tamayo es lo mexicano, lo indígena mexicano; lo puro, antiquísimo y profundo indígena: las formas y colores de los ídolos arqueológicos, de la cerámica prehispánica, de las tierras indígenas, de los matices oscuros y grises de sus rostros, de los objetos de uso diario, de sus frutas, y hasta de sus pensamientos y almas. Decir, pues, que Tamayo es un pintor abstracto es decir una tontería y otra aun más grave acusarle de extranjerizante.³⁷

Asimismo Ceferino Palencia defiende a Tamayo de las acusaciones de su antinacionalismo, ya que en sus últimas obras reafirma el gusto por lo indígena.³⁸ Es, a partir de estas interpretaciones que se inicia la dicotomía entre el 'Tamayo mexicano' y el 'Tamayo internacionalista'.

³⁶ Gilberto González y Contreras, "Rufino Tamayo", *Arquitectura*, México, núm. 27, abril 1949, pp. 113-117.

³⁷ Octavio Barreda, "Rufino Tamayo en 1944", *El Hijo Pródigo*, México, núm. 18, vol. V, septiembre de 1944, pp. 141-161.

³⁸ Ceferino Palencia, "Las últimas obras de Rufino Tamayo", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 31 de julio de 1949, p. 5.

Los años cuarenta fueron tiempos de polémicas políticas y estéticas; se presenta un rechazo, tanto a nivel internacional como nacional, a la pintura de contenidos políticos; se anuncia la decadencia del realismo social y socialista y el triunfo del abstraccionismo. La polémica pública que Tamayo sostiene en 1947 con Orozco y Siqueiros, quienes declaran que su obra es 'extranjera', 'burguesa' y 'abstraccionista', le sirve para defender su mexicanidad; se declara en contra de toda imitación extranjera y manifiesta que su interés es realizar una pintura universal con acento mexicano. Tamayo no se oponía a la idea de rescatar en el arte las raíces culturales, lo que rechazaba fundamentalmente era la orientación política y el realismo social como únicos caminos para la expresión pictórica. Frente a este debate entre figuración y abstracción la propuesta de Tamayo va a ser presentada como ejemplo de un nuevo rumbo en la pintura mexicana.

Cardoza y Aragón escribió un artículo en 1948 titulado *Un nuevo ciclo de la pintura de México*; en este escrito, el poeta guatemalteco confronta a Tamayo con los muralistas y lo presenta como ejemplo de una nueva propuesta pictórica. Observaba que la originalidad en Tamayo seguía estando presente pero ahora con nuevas dimensiones y desarrollos mucho más complejos y logrados. La intención universal era evidente por una clara influencia de la pintura francesa pero con acento y contenido tomados de su propio suelo. Para Cardoza, Tamayo era digno sucesor de la tradición:

Es indispensable que se sepa dentro y fuera de México, ahora que la pintura mural ha empezado a cerrar su ciclo y no se percibe posibilidad de superación entre sus grandes artistas, que una nueva creación, no sólo diferente sino opuesta, se ha abierto camino y continúa la tradición de la mejor manera: no tal postrera marejada de un movimiento, como

séquito moribundo que marcha por inercia, sino como fuerza nueva y potente, animada y dirigida por sus propias alas.³⁹

Para el poeta, el mensaje en las obras de Tamayo se encontraba en un nivel lírico:

Tamayo compone sus poemas, sobre todo, con el color, con sus valores plásticos: texturas, gamas sinfónicas de mexicanidad radical, formas que emergen de la plástica precortesiana, cuya novedad no se marchita nunca, [...]. Por su depuración hasta reducirse a sus elementos esenciales, sin otra intención que la de ser canto, se le ha querido señalar como superficial: es el ejemplo claro de una voz que dice la verdad de México, de acuerdo con su temperamento y con su propia comprensión de la pintura.⁴⁰

Por su parte, Xavier Villaurrutia fue el encargado en escribir el catálogo de la exposición que se llevó a cabo en Bellas Artes festejando los 20 años de la labor pictórica del oaxaqueño. Reforzando la falta de contenidos políticos en su obra, el poeta de Contemporáneos consideraba que

La elocuencia, la oratoria, el drama, el melodrama y el deseo de proselitismo han sido abolidos de la obra de Rufino Tamayo. También la política. Su pintura no se ha puesto al servicio de ningún credo político, religioso o político-religioso. Y cuando, por excepción dentro de su obra total, aparecen en algunos de sus cuadros la figura de Benito Juárez o la de Emiliano Zapata, es preciso y justo no ver en ellas sino un deseo primario, ingenuo, de rendir un homenaje a dos hombres que, por su extracción humilde y por su trayectoria humana, le son simpáticos al artista. Los cuadros en que aparecen esas dos figuras son obras en las que cualquier idea doctrinaria ha sido apartada para dar lugar a una composición estrictamente pictórica en que aparecen motivos deliberadamente infantiles que hacen de ellos verdaderas estampas impregnadas de un sabor popular y de un sentido ingenuo, apolítico, expresión poética y plástica de su admiración a dos personajes representativos de dos épocas de la historia de México.⁴¹

³⁹ Luis Cardoza y Aragón, "Rufino Tamayo, un nuevo ciclo de la pintura de México", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 4, julio-agosto, 1948. p. 252.

⁴⁰ Luis Cardoza y Aragón, *Ibidem*, p. 259.

⁴¹ Xavier Villaurrutia, "Rufino Tamayo", en *Tamayo 20 años de su labor pictórica*, Catálogo de la exposición del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948, p. 7.

Tanto Cardoza y Aragón como Xavier Villaurrutia creían que la pintura de Tamayo estaba a la vanguardia por su falta de contenidos ideológicos o políticos y por el énfasis en los valores estrictamente pictóricos; ambos poetas destacan la actitud universal y apolítica y afirman que el pintor oaxaqueño encuentra lo universal en su propia cultura. No obstante, sus interpretaciones van alejando poco a poco a Tamayo del contexto artístico y cultural posrevolucionario y lo presentan como un pintor independiente y vanguardista.

Como hemos podido observar, es durante la década de los cuarenta que la imagen mítica de Tamayo empieza a cobrar forma. Las posturas encontradas se radicalizan: 'extranjerizante' o 'mexicano-universal'. Asimismo, se empieza a construir la imagen de Tamayo como iniciador de una estética renovada; idea que será reforzada por el propio Tamayo, quien en 1944 afirmaba que él estaba trabajando sobre una nueva concepción pictórica.⁴² De esta manera, sus pinturas cobran sentido a partir de una visión universalizante que atiende principalmente aspectos formales y no temáticos; la mexicanidad se encuentra exclusivamente en el color o en las calidades plásticas y en una interpretación poética e imaginativa de la cultura mexicana.

En 1951 el poeta Octavio Paz publicó un ensayo titulado "Tamayo en la pintura mexicana"; su análisis parte de los conceptos tradición y modernidad. Primero aborda la historia del México posrevolucionario. Considera que la Revolución Mexicana, fue un programa o proyecto común para insertar a la nación

⁴² Clemente Cámara Ochoa, "Movimiento transformador de la pintura en el continente", *El Universal*, México, 1944, s/p. (CDMRT).

en el mundo moderno, "es un regreso a los orígenes tanto como una búsqueda de una tradición universal".⁴³ Desde esta perspectiva afirma que la pintura mexicana es una respuesta a este deseo por encontrar en la tradición de México una expresividad moderna. El descubrimiento de las artes precortesianas y populares se hizo utilizando valores, formas y principios rescatados por la cultura europea. Para Paz, la obra de los pintores mexicanos participa dentro de esta tradición.⁴⁴

Después de hablar de la obra de Rivera, Siqueiros y Orozco, Paz menciona la aparición de un grupo de pintores -Tamayo, Lazo, Orozco Romero, María Izquierdo, etcétera- que provocó una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas. Según Paz, "este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica sin ideología y sin negar el legado de sus predecesores. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos".⁴⁵ A pesar de las relaciones que Tamayo tuvo con los muralistas, sobre todo con Siqueiros y Rivera, y de sus evidentes nexos con el movimiento artístico posrevolucionario, según Octavio Paz, Tamayo es uno de los primeros que se rehúsa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna mexicana; para el poeta, Tamayo es el ejemplo

⁴³ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", en *Las peras del olmo*, UNAM, México, 1957, p. 245. (Este texto fue escrito en 1950 y publicado en 1951 en *México en la cultura*, suplemento *Novedades*, 21 de enero de 1951).

⁴⁴ Octavio Paz, *Ibidem*, p. 246.

⁴⁵ Octavio Paz, *Ibidem*, p. 251-252.

de una nueva pintura moderna. Este tipo de afirmaciones refuerzan la idea de que Tamayo no participó en el ambiente cultural posrevolucionario y además contienen una serie de contradicciones. Primero, Paz afirma que Tamayo pertenece a un grupo de pintores que provocó una ruptura con la pintura ideológica, y al mismo tiempo la ruptura significa no negar la pintura de sus predecesores sino continuarla por otros caminos; más adelante declara que Tamayo es el primero que se rehusa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna. Si la ruptura es continuación ¿entonces con qué rompe? y si va a continuarla por otros caminos ¿cómo es que la rehusa? y ¿cuáles son estos otros caminos?, son algunas cuestiones que quedan sin respuesta. Estos párrafos han sido utilizados en estudios recientes para ejemplificar que la pintura de Tamayo es opuesta a la de los muralistas cancelando la posibilidad de presentarlo como partícipe del contexto artístico posrevolucionario. La imagen de Tamayo que Paz evoca en este ensayo será utilizada por críticos e historiadores del arte y también por el propio Tamayo, para presentar a su pintura como antecedente de la 'ruptura' y como fundadora de una nueva propuesta estética.⁴⁶

Volviendo al artículo mencionado en el cual Paz aborda la obra de Tamayo, es preciso mencionar que a diferencia de lo que se había escrito hasta entonces sobre el desarrollo artístico del pintor oaxaqueño, Octavio Paz aclara dos cuestiones: que Tamayo no es solamente un colorista: "sus colores se apoyan en

⁴⁶ Ver Jorge Alberto Manrique, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano"; Rita Eder, "La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad" y Juan García Ponce, "Confrontación 66" en *Ruptura 1952 - 1965*, México, (catálogo de la exposición en el Museo Carrillo Gil), INBA-SEP, 1988. Rita Eder, "La ruptura con el muralismo y la pintura mexicana en los años cincuenta", *Historia del Arte Mexicano*, México, SEP-INBA y Salvat mexicana, 1982; Teresa del Conde, "Presencias: la historia de una controversia", en *Pintura mexicana: 1950 - 1980*, México, catálogo Museo de Arte Moderno, 1990.

una estructura y no pueden considerarse sino como funciones de una totalidad: el cuadro,⁴⁷ y que su obra sí tiene un contenido. Al respecto, Paz se pregunta si el arte de Tamayo no está destinado a narrar o a plasmar una anécdota, ¿qué es lo que se propone decir con este lenguaje?, y al responder a esta cuestión Paz encuentra que el contenido de sus pinturas está en una fuerza secreta, en el mundo de la poesía y en su relación con las concepciones plásticas precortesianas. Tamayo "no cae en los peligros de un arte "puro", vacío o decorativo, pues su pintura se dirige al hombre: revelarlo, consagrarlo",⁴⁸ es su finalidad.

Asimismo, para el poeta, Tamayo no es insensible a la destrucción que se ha apoderado de la sociedad industrial, ejemplo de ello se encuentra en la ferocidad de muchos de sus personajes, "la bestialidad encarnizada de su *Perro rabioso*, la gula casi cósmica de su *devorador de sandías*, la insensata alegría mecánica de otras de sus figuras". Tamayo pinta nuestras visiones más secretas, el rostro nocturno de la sociedad contemporánea. Por lo tanto "la pintura de Tamayo no es una recreación estética; es una respuesta personal y espontánea a la realidad de nuestra época".⁴⁹ En escritos posteriores Octavio Paz declara que la relación de Tamayo con el arte prehispánico y popular no es solamente estética o formal sino también existencial, a Tamayo "la estética moderna le abrió los ojos y le hizo ver la modernidad de la escultura prehispánica".⁵⁰ Desde mi punto de vista,

⁴⁷ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", *op. cit.*, p. 255.

⁴⁸ Octavio Paz, *Ibidem*, pp. 256-259.

⁴⁹ Octavio Paz, *Ibidem*, pp. 262-263.

⁵⁰ Octavio Paz, "Transfiguraciones", en *Privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, p. 365.

este artículo es muy importante en la historiografía sobre Tamayo ya que pone de manifiesto aspectos de su obra que antes no habían sido considerados. Para Paz, Tamayo no es solamente un colorista, como afirmaba Rodríguez; sus pinturas tienen algo que decir, tienen un contenido no solamente lírico, como lo veían Villaurrutia o Cardoza y Aragón, sino también filosófico y universal. Así, se abren nuevos caminos interpretativos sobre las pinturas de Tamayo y al mismo tiempo se inicia el mito de la 'ruptura'.

La crítica que Tamayo hizo a los muralistas fue muy poco objetiva. Según él la pintura de los 'tres grandes' no se ocupó de los adelantos pictóricos y técnicos modernos, el pintor oaxaqueño solo vió en sus pinturas un estilo propagandístico y político sin tomar en cuenta que tanto Orozco, como Rivera y Siqueiros enriquecieron con nuevas soluciones la pintura contemporánea; encerró al muralismo en conceptos generales, no aceptó la verdadera dimensión estética y social de sus pinturas ni tampoco supo ver las diferencias entre cada uno de ellos. Al respecto, el historiador de arte, Justino Fernández considera exageradas sus declaraciones: "porque la pintura de Orozco, Rivera y Siqueiros jamás ha descuidado los problemas plásticos, ni técnicos, antes bien ha enriquecido con nuevas soluciones y creaciones de todos órdenes a la pintura contemporánea;

además ¿cómo decir que es arte mexicano *sólo en apariencia?*".⁵¹ Asimismo, menciona que Tamayo no ha iniciado ningún movimiento, su obra es simplemente opuesta a la de los muralistas. En cuanto al contenido en su obra, Fernández percibe que sus pinturas tienen un contenido humano en un plano universal, por eso las pretensiones de la *pintura pura* son insostenibles. Fernández hace un recorrido por el desarrollo artístico de Tamayo y sobre todo encuentra influencias de la pintura moderna europea, aunque también menciona características del popularismo del país y de la arqueología mexicana. En las interpretaciones formales de algunas obras, el historiador del arte observa en sus pinturas, principios del arte clásico como la utilización de la estructura áurea, por lo que afirma que Tamayo trabajó sobre las bases de un nuevo clasicismo.

Durante los años cincuenta la obra de Tamayo seguía siendo el centro de la batalla. En los escritos sobre sus pinturas se dejan ver diversas corrientes. Hay una tendencia por explicar el arte desde un discurso politizado y no como compromiso estético, cuyo representante es Antonio Rodríguez; los comentarios de Siqueiros y Rivera sobre el 'artepurismo' de Tamayo forman parte de esta interpretación. Asimismo, Xavier Villaurrutia y Luis Cardoza y Aragón, ensayan interpretaciones subjetivas desde perspectivas líricas y poéticas y defienden el mexicanismo de Tamayo desde una concepción plástica y formalista; también

⁵¹ Justino Fernández, "Rufino Tamayo", *Antología Crítica*, México, Ed. Terra Nova, 1987, p. 29. (Artículo publicado en *Arte moderno y contemporáneo de México*, México, UNAM, IIE, 1952).

encontramos a Paul Westheim⁵² y a Octavio Paz quienes rescatan las relaciones existenciales y simbólicas de Tamayo con el arte prehispánico y popular. Asimismo, Octavio Paz y Justino Fernández, manifiestan los contenidos humanos y universales en su obra y ponen en duda el 'purismo' de sus pinturas. En particular, Paz encuentra que la modernidad de Tamayo además de encontrarse en los valores plásticos, está presente en la confusión y la crisis de la vida moderna; para Paz sus pinturas tienen un contenido y una reflexión acerca de la destructiva sociedad industrial, la modernidad tecnológica es cuestionada por Tamayo.

Frente a este contexto de ideas Tamayo defendía su postura; declaraba públicamente que su pintura no era abstracta, que él buscaba una expresión universal partiendo de las características de la cultura mexicana. A partir de entonces, Tamayo crea su propia leyenda. En su discurso público dio a conocer su historia como la de un pintor 'marginado' e 'independiente'. Se difunde la idea de haber sido reconocido primero en Estados Unidos y después en México⁵³ y la

⁵² Paul Westheim, "Rufino Tamayo: una investigación estética", *Artes de México*, México, núm. 12, mayo-junio 1956, pp. 5-14. (publicado en *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, diciembre de 1949).

⁵³ "Tamayo se hizo famoso en el extranjero antes que en México", *Life*, México, 13 de abril de 1953, p. 44; Manuel Reyes Razo, "Yo ya llegué sin mecenas...", *El Universal*, México, 29 de mayo de 1981, s/p. (CDMRT).

leyenda del 'indio oaxaqueño' que triunfó en Nueva York y que no tuvo ningún apoyo ni contacto con el mundo artístico mexicano de los años veinte y treinta. Tamayo inventó una realidad en la que él se presentó como fundador de una nueva pintura mexicana.

Como hemos podido observar, la mexicanidad en las pinturas de Rufino Tamayo ha sido estudiada e interpretada a partir de dos grandes vertientes: la primera de ellas defiende los valores estrictamente pictóricos y afirma que lo mexicano se encuentra en el color, la luz y la composición. Desde esta perspectiva no se ha tomado en cuenta el contexto cultural y político en el que se desarrolló su obra por lo que su imagen ha quedado reducida a la de un pintor 'universal' y 'apolítico' que no tiene nada que decir. Esta tendencia, que ha tenido variados matices, se inicia en los años veinte con las opiniones de algunos miembros del grupo Contemporáneos quienes consideraban que en sus pinturas la 'pureza' de las formas estaba carente de retórica y de contenidos políticos y que la mexicanidad se encontraba en los valores plásticos, así como en la sensibilidad y la intuición indígena de Tamayo, idea que será reforzada por Luis Cardoza y Aragón. Esta postura se radicaliza en los años cincuenta, cuando el crítico de arte Antonio Rodríguez, junto con Orozco, Siqueiros y Rivera, declaran que la pintura de Tamayo es 'deshumanizada', 'extranjera' y 'abstracta'. Para este tipo de interpretaciones la mexicanidad no existe o está exclusivamente en el color. Siguiendo con esta tendencia, en la actualidad se concibe a Tamayo como un pintor 'universal' desprendido de las propuestas nacionalistas de principios del

siglo XX. Generalmente estos estudios abordan la trayectoria artística de Tamayo a partir de los años cuarenta sin tomar en cuenta su producción de décadas anteriores y los posibles lazos con el movimiento artístico posrevolucionario.

La otra vertiente, considera que la mexicanidad de Tamayo no está solamente en los colores o en los elementos pictóricos, sino que además se encuentra en el contacto existencial y espiritual del pintor con las culturas mesoamericanas, así como en su reflexión sobre la identidad cultural del mexicano. Esta perspectiva empieza a cobrar forma con los escritos de Octavio Paz quien considera que las obras de Tamayo sí tienen un contenido humano y filosófico. En la actualidad dentro de esta corriente se demuestra que el mexicanismo de Tamayo es universal y que está íntimamente relacionado con la modernidad. Estos discursos consideran a la obra de Tamayo dentro de las propuestas del 'primitivismo' y analizan sus pinturas a partir del contexto cultural y artístico; no obstante, por lo general ubican su trayectoria artística como opuesta a la de los muralistas, sin contemplar sus posibles analogías y relaciones.

En los últimos años las interpretaciones sobre la obra de Tamayo continúan provocando visiones encontradas: siguen existiendo estudios formalistas que no contemplan las circunstancias históricas o ideológicas que influyeron en el desarrollo de su obra pictórica y en la formación intelectual del artista.

Jorge Alberto Manrique sostiene en su artículo "El último de los clásicos"⁵⁴ que la obra de Tamayo se sustenta únicamente por sus relaciones internas de

⁵⁴ Jorge Alberto Manrique, "El último de los clásicos", en *Rufino Tamayo: 70 años de creación*, México, INBA, SEP, diciembre de 1987/ marzo de 1988, pp. 37-43.

forma y color, ya que realiza un juego plástico de estructura, composición, dibujo, color y textura sin que la realidad social le influya. Para Manrique, la preocupación del artista radica en la pintura misma como objeto, como fin, como medio de experimentación plástica y no como herramienta para expresar una actitud ideológica y filosófica.

En la misma perspectiva, Teresa del Conde afirma que en el trabajo de Tamayo no hay anécdota, por lo que su obra debe comentarse a partir de sus características formales: estructura, color, composición. Para del Conde y como los 'primitivistas' de principios del siglo xx, Tamayo formó parte del interés de la mayoría de los pintores por incorporar en sus pinturas aspectos del arte mesoamericano y popular. Aunque no sólo dichos elementos se amalgamaron al espíritu tamayesco sino también el arte barroco y aspectos del mundo moderno. Desde un análisis formal e iconográfico la autora demuestra cómo las imágenes de Tamayo adquieren un carácter de símbolos y signos; en la mayoría de sus pinturas la presencia humana y su ámbito está presente; el ser humano como forma plásticamente significativa, ocupa el lugar principal de su obra.⁵⁵

También hay estudios que contemplan el contexto histórico y cultural en el cual se desarrolló Tamayo, como los que han realizado Raquel Tibol y Rita Eder. En su artículo "Tránsito de Tamayo hacia las fuentes",⁵⁶ Raquel Tibol afirma que la

⁵⁵ Teresa del Conde, "Consideraciones sobre la iconografía de Tamayo", en *Rufino Tamayo: 70 años de creación*, *Ibidem*, pp. 45-53.

⁵⁶ Raquel Tibol, "Tránsito de Tamayo hacia las fuentes", en *Rufino Tamayo. Pinturas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, pp. 41-44; "Su plataforma estética", en *Tamayo*, Buenos Aires, Proa, 1997, pp. 17-29.

obra de Tamayo tiene afinidades con las vanguardias europeas así como con la Escuela Mexicana de Pintura. En las interpretaciones de Tibol hay un vínculo muy estrecho con las fuentes mesoamericanas; para ella, el simbolismo de los animales y de las concepciones cósmicas en las pinturas de Tamayo tiene sus significados en las leyendas de las culturas prehispánicas. Asimismo, menciona que el artista oaxaqueño tuvo relación con el arte social, sobre todo en algunas de sus pinturas de los años treinta. Por su parte, Rita Eder en su artículo "Tamayo en Nueva York"⁵⁷ explica la importancia que tuvo para Tamayo su larga estancia en la urbe norteamericana. Fue ahí donde conoció las vanguardias artísticas y reflexionó acerca de la creación de un arte universal. Para Tamayo no fue importante la modernidad tecnológica de la ciudad norteamericana, lo importante fue la modernidad que imperaba en el lenguaje plástico de las vanguardias, el cual fue asimilado sin perder de vista las raíces culturales. Para Eder, con la exposición de 1939 de Picasso, Tamayo alcanza su etapa de mayor madurez, el artista desarrolla y consolida su estética personal, caracterizada por la síntesis entre la modernidad artística y lo indígena-mexicano.

⁵⁷ Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", en *Rufino Tamayo: 70 años de creación, op.cit.*, pp. 55-65.

Los estudios recientes indican que la obra de Tamayo debe ser abordada a partir de las relaciones entre la modernidad y la mexicanidad. En cuanto a su vinculación con la 'escuela mexicana' y con el contexto artístico posrevolucionario hay una tendencia a considerar que Tamayo participó, a su manera, de la realidad política y cultural de la primera mitad del siglo XX, aunque también se refuerza la imagen de Tamayo, como un artista que inició una nueva pintura mexicana.

En 1988 se llevó a cabo una exposición en el Museo Carrillo Gil titulada *Ruptura*. El concepto utilizado por Octavio Paz, es retomado para identificar a la generación de jóvenes pintores que promueven una corriente pictórica alejada de la pintura política. En algunos artículos del catálogo Tamayo es presentado como iniciador de las rupturas. Jorge Alberto Manrique utiliza el término 'contracorriente' para referirse a los grupos de artistas que coexistieron con el muralismo, pero que la postura dominante de esta tendencia en el medio artístico mexicano de los años veinte y treinta, los mantuvo al margen, en la "semiobscuridad". Para el autor, Tamayo es representante de la 'contracorriente': "su rebeldía, la perspicacia y la tenacidad en su propósito, la amplitud de su talento le hicieron saltarse las circunstancias culturales del momento y llevar adelante, contra viento y marea la bandera de su pintura [...] su cercanía a los Contemporáneos es prueba de su necesidad de buscar otros ámbitos más abiertos y de su rechazo a la 'escuela'.⁵⁸ Por su parte, Rita Eder utiliza la cita de Octavio Paz para presentar a los pintores con aspiraciones distintas a los muralistas. Para Eder, las afirmaciones de Paz corresponden al contexto de crítica internacional y nacional que existía en contra

⁵⁸ Jorge Alberto Manrique, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano", en *Ruptura 1952 - 1965*, op. cit., p. 32.

del muralismo y la escuela mexicana, no obstante, los rebeldes continúan "por la columna vertebral de lo mexicano" y quien mejor representa la búsqueda de otra pintura mexicana será Tamayo, quien asume una actitud opositora a la pintura política e ideológica.⁵⁹

Jorge Alberto Manrique refuerza la idea de un Tamayo que se saltó las circunstancias culturales del momento e inició una nueva pintura mexicana. Si bien es cierto que Tamayo estaba en contra del 'realismo social', no rompe con él, en todo caso critica, como lo dice Eder, a la pintura política y además a la actitud dominante de los 'tres grandes'. Lo que Tamayo en realidad quería, era mostrar la multiplicidad de lenguajes pictóricos que existían en la pintura moderna mexicana y no reducirla a un solo estilo: "nuestro arte rebasa los límites de una escuela, sea la que fuere, y tiene mil manifestaciones diversas".⁶⁰

En estudios recientes, Teresa del Conde y Luis-Martín Lozano han hecho una revisión del concepto 'ruptura'. Teresa del Conde explica que el término se utilizó para identificar a los pintores con los vanguardismos "y si así lo tomamos no existe ruptura de ninguna especie: lo que habría por lo que a México respecta es, por el contrario, continuidad respecto a los códigos de las vanguardias, ya se trate de arte abstracto, de expresionismo, postcubismo, etcétera".⁶¹ Para Lozano, el término no es el adecuado pues refleja una visión unilateral y homogénea del arte mexicano. Asimismo, expresa que lejos de validar una ruptura, frente al periodo

⁵⁹ Rita Eder, "La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad", en *Ruptura 1952-1965*, *Ibidem*, p. 46.

⁶⁰ Víctor Alba, "Tamayo habla a HOY desde París!. Respaldo por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", *HOY*, México, 30 de diciembre de 1950, p. 24.

⁶¹ Teresa del Conde, "La aparición de la ruptura", *Un siglo de arte mexicano. 1900-2000*, México, CNCA, INBA, Landucci Editores, 1999, p. 188.

del arte moderno de la primera mitad del siglo, las obras permiten visualizar un proceso de transición entre figuración y abstracción, dando sentido de continuidad, a la vez que de cuestionamiento y nuevas propuestas.⁶² En un artículo titulado "Las palabras del otro", Teresa del Conde hace un intento por rescatar la imagen de un Tamayo vinculado con el indigenismo y con el contexto artístico posrevolucionario. Para del Conde, todos eran nacionalistas bajo diferentes matices ideológicos; asimismo, la autora menciona las relaciones amistosas que Tamayo tuvo con los muralistas, que no considera como un bloque monolítico: "la diferencia básica entre Tamayo y los Tres Grandes es tanta como las diferencias que marcaron a cada uno de éstos entre sí".⁶³

En otro estudio Juan Coronel Rivera afirma contundente

Lo de Rufino es pintura pero también ideología y su obra representa un tipo de pensamiento humano en un determinado momento vivencial [...] Tamayo es un pintor político y con una posición clara, pues él representa una manera de ver al ser humano tan concreta como cualquier otra.⁶⁴

En este artículo el autor concede importancia a las relaciones que Tamayo tuvo con el movimiento artístico posrevolucionario; menciona su participación en diversos grupos como en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, el método Best Maugard, los Estridentistas, los Contemporáneos, los ¡30-30!, y su relación con los lenguajes internacionales. Coronel Rivera considera que desde las obras

⁶² Luis Martín-Lozano, cédula de la exposición permanente Arte Moderno de México en el Museo de Arte Moderno; Teresa del Conde, "La aparición de la Ruptura", en *Un siglo de arte mexicano 1900 - 2000, op. cit.*; Luis Martín-Lozano, "El proceso de arte moderno en México: reflexiones en torno a una revisión finisecular", *Ibidem*.

⁶³ Teresa del Conde, "Las palabras del otro", *Tamayo*, México, Bital, Américo Arte Editores, 1998, p. 104.

⁶⁴ Juan Coronel Rivera, "Un moderno Prometeo", *Tamayo, Ibidem*, p. 165.

tempranas de Tamayo podemos observar el deseo por representar el espíritu mestizo (yo diría también indígena) integrado al modernismo; es decir, Rufino logra conceptualizar "una manera 'primitiva' de hacer pintura, con una manera 'moderna' de hacer pintura".⁶⁵

Como hemos podido observar, en la historiografía está abierta la propuesta de reconstruir la historia de Tamayo a partir de conceptos más flexibles que nos permitan conocerlo en su realidad compleja y contradictoria y en su contexto político y cultural.

1.1.- Los signos de la identidad

Entre 1952 y 1953 Tamayo realizó tres obras de gran formato en las cuales trabajó el tema de la mexicanidad.

En *Homenaje a la Raza India* (Fig. 1) encontramos la síntesis característica de su estilo. En esta pintura la estructura de la imagen es el signo 'primitivo' y el movimiento sus contactos con la modernidad artística. Desde su obra temprana, Tamayo se interesó por combinar elementos del arte prehispánico y popular con aspectos de las vanguardias artísticas europeas. Para no caer en un mimetismo pictórico, utilizaba las proporciones de los objetos mesoamericanos como un recurso expresivo que le permitía deformar sus figuras, alterar las formas. Esta

⁶⁵ Juan Coronel Rivera, *Ibidem*, p. 151.

característica que aparece en toda su obra está presente en la imagen de *Homenaje a la raza india* en donde la figura tiene la cabeza más pequeña que el cuerpo. La vendedora de flores que representa a la raza india adquiere dinamismo debido a la fragmentación de la imagen y a las pinceladas circulares. Estos efectos pictóricos ya habían sido utilizados por Tamayo como un recurso experimental relacionado con el futurismo italiano, pero ahora aparecen como elementos expresivos. Como lo veremos más adelante, en sus primeras pinturas representaba al indígena en contextos de total hermetismo. Sin embargo, en *Homenaje a la raza india*, la figura es dinámica y está acompañada de signos y símbolos opuestos.

La superficie de la composición está trabajada a partir de una diversidad de tonos y matices; el café oscuro de la parte inferior del lienzo se transforma en una serie de colores luminosos, como ocres, amarillos y rosas que ocupan la parte superior. Asimismo, la quietud terrenal juega con el movimiento celestial. De esta manera, el cuadro adquiere una vibración y una tensión en donde los opuestos se fusionan. El estatismo y el movimiento, el volúmen y la profundidad, la oscuridad y la luminosidad, lo pesado y lo etéreo, se conjugan en esta composición para expresar la realidad contradictoria del indígena. Por un lado, la quietud que representa sus contactos con el pasado y por el otro, el movimiento como símbolo de la modernidad. Los elementos pictóricos son los medios expresivos que Tamayo utiliza para revelar las características de la cultura indígena, para mostrar sus particularidades y al mismo tiempo su sentido universal.

En *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (Fig. 2) se ocupó del tema de la Conquista. Tamayo representó este momento histórico por medio de un enorme caballo y su jinete que sobrevuelan por encima de un paisaje en ruinas. Estas imágenes están cargadas de violencia y destrucción. La escena está acompañada de varios símbolos que expresan el nacimiento de una nueva nación. Entre los escombros hay una mujer dando luz a un nuevo ser; en el cielo aparecen dos astros que iluminan y al mismo tiempo oscurecen el espacio pictórico; en la tierra están unos troncos marchitos y secos. Asimismo, hay una columna griega que simboliza a la cultura occidental que se convierte en una serpiente prehispánica, la cual se encuentra partida en dos, como símbolo de la destrucción de las culturas prehispánicas.

El mural corresponde a un momento catártico; todo está en movimiento. El caballo galopante y su jinete imponen su demencia de poder; mientras tanto, una mujer se encuentra en trabajo de parto. Se da el nacimiento de un nuevo ser en medio de la violencia y el caos. Si a este mural le pusieramos voz, escucharíamos el grito del poderoso conquistador con su caballo relinchando, los gemidos dolorosos de la parturienta y el llanto del niño. Sin duda, una sinfonía con sonidos de dolor, violencia y misterio.

En el mural *México de hoy*, (Fig. 3) Tamayo representó el mestizaje mediante una imagen, mitad blanca y mitad café. El movimiento de la composición se encuentra en esta figura que representa el nuevo ser, el constructor de la nueva nación. Este ser dinámico emerge de una estructura arquitectónica, construida a manera de templo en donde se fusiona una columna occidental con una serpiente mesoamericana. Esta construcción está rodeada por diversos

elementos simbólicos, alusivos al mundo industrial y moderno. Alejado de la urbanización y el progreso aparece la imagen esquemática de un indígena enmascarado. Este aislamiento tiene un doble significado, es un reconocimiento a la autonomía indígena y a la diversidad cultural, y también es un signo de la soledad y el abandono histórico que han sufrido las comunidades indígenas de México. Esta figura inmóvil, aislada y solitaria que esconde su propia identidad, contrasta con el dinamismo de *Homenaje a la raza india*. Tamayo construye lo indio a partir de esta paradoja. El indio debe ser universal y moderno, pero sin perder de vista su autenticidad y autonomía.

Para Tamayo lo indígena era la parte esencial de la mexicanidad. Fue el elemento que le dio a su pintura un sello de distinción y originalidad. Los colores apagados y sobrios, la alteración de sus figuras, la simplificación de las formas, los espacios espirituales y expresivos, son los signos de la identidad que nos acercan a la presencia de las culturas ancestrales y a su realidad contemporánea.

Tamayo se apropió del espíritu indígena. Veamos pues, los diferentes significados que adquirió esta identidad en su desarrollo artístico.

Capítulo 2

1.- Tamayo y el nacionalismo artístico posrevolucionario

Rufino Tamayo formó parte de la multiplicidad de tendencias pictóricas que conformaron el movimiento artístico posrevolucionario. Su propuesta estética y artística estuvo fuertemente marcada por una fusión de elementos tradicionales y modernos, una interacción entre identidad y modernidad. Su arte no fue de rupturas o cambios profundos. Las diferentes etapas de su desarrollo artístico muestran una continuidad acentuada por una integración entre las inquietudes artísticas del movimiento nacionalista mexicano y las propuestas formales de las vanguardias occidentales de la primera mitad del siglo XX.

Desde sus obras tempranas los críticos de arte observaron en sus pinturas vínculos con los antiguos mexicanos. Sus formas se comparaban con el arte mesoamericano, con la redondez del barro y con lo ingenuo y espontáneo del arte popular. Su pintura representaba una propuesta original y vanguardista alejada de los estereotipos europeos, que integraba lo autóctono con lo cosmopolita y que los críticos no dudaron en identificar con las corrientes 'primitivistas'. Desde esta perspectiva, sus pinturas fueron vinculadas con la vanguardia artística internacional asegurando su triunfo en Estados Unidos y México, precisamente por sus atributos exóticos, autóctonos y populares.

En México, a diferencia de los países europeos, la valoración del arte prehispánico y popular provocó la construcción del nacionalismo artístico que en el campo político, cultural y estético ha tenido una influencia significativa.

El nacionalismo en el arte, cuya característica principal la encontramos en el interés por revalorar y rescatar las manifestaciones artísticas y culturales

vernáculos, tiene sus antecedentes en el siglo XVIII, cuando se inicia un reconocimiento del arte popular por sus particularidades artísticas y no como "objetos devocionales".⁶⁶ Una vez consumada la Independencia, el mexicano inició un paulatino proceso de introspección y de reconocimiento del pasado cultural que se hizo patente en la cultura y en las artes plásticas del siglo XIX.⁶⁷

Este proceso de autoafirmación nacional se vio fortalecido durante las primeras décadas del siglo XX. Los pintores posrevolucionarios recuperaron la expresividad y la autenticidad del arte precolombino y rescataron el arte popular como un signo de identidad y singularidad; asimismo, la imagen del indio se convirtió en un tema común, pero no como documento histórico a la manera decimonónica, ni tampoco con el sentido espiritual y simbolista de los pintores modernistas finiseculares, sino a partir de la realidad política, social y cultural del indio en el presente.

Las posturas de los artistas de entonces, preocupados por crear un arte ligado a la modernidad y al mismo tiempo a la conciencia de la propia realidad

⁶⁶ Carlos Monsiváis, "Las artes populares: hacia una historia del canon", en *Arte popular mexicano. Cinco siglos*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996, p. 15.

⁶⁷ En las artes plásticas se empezaron a incorporar temas referentes al mundo prehispánico y a la conquista de México. El primer pintor que representó tipos indígenas fue Joaquín Fernández Cruzado en su cuadro *Cuauhtémoc prisionero ante Cortés* de 1841; el pintor José Obregón realizó un cuadro con tema precolombino para la exposición de 1869: *El ofrecimiento del pulque*; más adelante Rodrigo Gutiérrez pintó una obra indigenista: *La deliberación del Senado de Tlaxcala*. Asimismo, pintores como José Jara (1867-1939), Leandro Izaguirre (1863-1930), Isidro Martínez (1861-1937), entre otros, se ocuparon de temas sobre la historia de México. Además en la provincia mexicana aparecieron artistas que representaban en sus lienzos las tradiciones locales, como Hermenegildo Bustos, Agustín Arrieta y José Guadalupe Posada. Fausto Ramírez, *Arte del siglo XIX en la ciudad de México*, Madrid, Muralla, 1984, pp. 50-51.

social, mostró una doble posición: se llevo a cabo una reflexión en torno a las características de nuestra cultura y al mismo tiempo se pensaba en su contacto con el exterior. Jorge Alberto Manrique considera que esta actitud es un tanto contradictoria, sin embargo ha formado parte del espíritu y la conciencia latinoamericana,⁶⁸ y de alguna manera, ha sido la medida de nuestra autodefinición como alguien con un rostro determinado.

El reconocimiento de las culturas prehispánicas y del arte popular tiene sus orígenes en la historia interna de México y en su relación con el exterior. En el nivel endógeno, se percibe un proceso de autoconocimiento y un interés por estructurar en el pasado prehispánico y en el ser mestizo los discursos nacionalistas de los gobiernos posrevolucionarios cuyos contenidos han estado dirigidos a la construcción de una imagen nacional homogénea y unificada. El exógeno encuentra su origen en el deseo de pertenecer al mundo moderno y progresista, así como en los conceptos vertidos por la corriente romántica decimonónica y en los postulados de las vanguardias artísticas europeas que integraron en sus lenguajes plásticos características formales y conceptuales de las culturas primitivas.

Octavio Paz considera que el nacionalismo artístico mexicano es una consecuencia tanto del cambio en la conciencia social que fue la Revolución Mexicana, como del cambio en la conciencia artística que fue el cosmopolitismo europeo.⁶⁹

⁶⁸ Jorge Alberto Manrique, "¿Identidad o modernidad?", en *América Latina en sus artes*, relator Damián Bayón, México, UNESCO, siglo XXI, pp. 19-40.

⁶⁹ Octavio Paz, "Transfiguraciones", en *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, p. 364.

En México, la aceptación del arte prehispánico y popular apareció con características ciertamente distintas a las europeas. Mientras que para los europeos los objetos primitivos pertenecían a civilizaciones extrañas y alejadas de su contexto político y social, en nuestro país las artes populares procedían de las zonas marginadas, por lo que su valoración fue, además de estética, social.

Los pintores mexicanos regresaron a las fuentes, a la búsqueda de identidades y a la creación de un arte propio, sin olvidar la vinculación con la modernidad artística. Una de las principales características que unificaba a los pintores de entonces era su mirada hacia México, pero al mismo tiempo sentían la necesidad de insertar su nacionalismo en la corriente general de la modernidad. Con la idea de crear una vanguardia mexicana, David Alfaro Siqueiros hacía un llamado para enriquecer las teorías artísticas a partir de Cézanne, el cubismo, el futurismo y el dadaísmo y advertía que, si para los europeos el arte negro y el arte primitivo habían servido como reorientadores, esa función podría ser cumplida por los latinoamericanos a partir del arte de los pueblos aborígenes como los mayas, los aztecas o los incas.⁷⁰ Por su parte, Diego Rivera proclamaba que se proponía estudiar las asombrosas ruinas, así como el arte maya, azteca y tolteca.⁷¹ Mientras

⁷⁰ David Alfaro Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual de la nueva generación americana", *Vida Americana*, Barcelona, mayo de 1921, s/p.

⁷¹ Entrevista a Diego Rivera, *El Universal*, México, 21 de julio de 1921, s/p.

tanto, Tamayo se dedicó a buscar la esencia de la mexicanidad, que encontraba en lo puramente indígena.

Asimismo, pintores como Alfredo Ramos Martínez, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Fernando Leal, Gabriel Fernández Ledesma, Fermín Revueltas, entre otros, se involucraron en el proceso artístico y educativo proponiendo lenguajes pictóricos originales y métodos pedagógicos novedosos. Un ejemplo de este interés fue la creación de las Escuelas de Pintura al Aire Libre, las cuales se convirtieron en pocos años en centros de enseñanza artística para los indígenas, los campesinos y los obreros. De esta experiencia, en donde se incorporaron escenas y costumbres locales, surgió un arte de carácter infantil y primitivo caracterizado por la desproporción de la figura, la ausencia de perspectiva, el uso del espacio planimétrico del cuadro y la utilización de colores brillantes y estridentes. Además, el pintor Adolfo Best Maugard llevó a cabo un proyecto basado en siete líneas o elementos esenciales del arte prehispánico y popular y realizó un método de dibujo que se implantó en el programa de estudios de las escuelas primarias. Este método buscaba la realización de un arte propiamente mexicano a partir de las características formales del arte popular y de las antiguas culturas de México. Esta búsqueda de lenguajes propios conlleva a

una importante experimentación formal en la plástica moderna mexicana. Siqueiros, Rodríguez Lozano, Orozco Romero, Tamayo y muchos más combinaron elementos del arte mesoamericano y popular con una estética moderna.

La asimilación de las vanguardias artísticas europeas en combinación con la realidad histórica y cultural de México proporcionó a los artistas mexicanos un abanico de posibilidades para realizar su trabajo creativo. Esta tendencia tuvo repercusiones importantes en la música, la pintura, la arquitectura, la literatura, la danza, el cine y la filosofía. En este contexto, la mayoría de los pintores mexicanos, deseosos de realizar un arte alejado de la dominación academicista, conformaron el movimiento artístico posrevolucionario compuesto por una diversidad de propuestas plásticas, tales como el realismo, el clasicismo, el simbolismo, el surrealismo, el postcubismo y el primitivismo, las cuales conformaron la llamada 'escuela mexicana de pintura' que erróneamente ha querido identificarse exclusivamente con la pintura política y de ideas, no obstante a su desarrollo diverso. Lejos de considerar a esta 'escuela' como una entidad homogénea y uniforme es preciso contemplar las diferentes actitudes y tendencias pictóricas que provocó la intrincada relación entre la mexicanidad y la modernidad. El vínculo de Tamayo con estos conceptos se percibe desde sus primeras pinturas y continúa, con diferentes significados, a lo largo de toda su producción artística. La experimentación pictórica le permitió acceder a la modernidad al tiempo que se dedicó a rescatar las expresiones prehispánicas y populares, como mitos, leyendas, ritos y objetos para darle a sus pinturas un sello característico.

Asimismo, en sus pinturas encontramos una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano.

2.- Primeros contactos con el movimiento artístico posrevolucionario.

2.1.- La Academia de San Carlos: un acto de rebeldía.

A los once años, Rufino Tamayo dejó su natal Oaxaca y llegó a la ciudad de México; debido a la muerte de su madre, Florentina Tamayo, y al abandono de su padre, Manuel Arellanes, sus tíos más cercanos se hicieron cargo de él. Por insistencia de sus parientes, se vio obligado a ingresar a una escuela de contabilidad y por las tardes le ayudaba a su familia en las bodegas de fruta que tenían en el mercado de La Merced. El Distrito Federal le causó gran entusiasmo y se integró rápidamente a la vida urbana; desde entonces, empezó a interesarse por la pintura, pues solía comprar unas postales de arte que vendían en una tienda del centro de la ciudad y en sus tiempos libres se dedicaba a reproducirlas. Después de un par de años decidió ingresar a la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), antigua Academia de San Carlos, primero lo hizo de manera clandestina pues sus familiares querían que él fuera un comerciante, pero en el mes de marzo de 1917 ingresó formalmente; ahí conoció a los pintores Enrique A. Ugarte, Gabriel Fernández Ledesma, Rosario Cabrera, Agustín Lazo, M. Ruiz, Julio Castellanos, Carlos Bracho, Salvador Martínez Báez, Leopoldo Méndez, Erasto Cortés Juárez y Francisco Díaz de León. En ese momento, la escuela vivía grandes cambios que se habían iniciado desde 1911, cuando los alumnos de pintura, grabado y escultura, inconformes con los métodos de estudio europeos, exigieron, por medio de una huelga, la destitución del director Antonio Rivas Mercado, quien fue reemplazado por el arquitecto Manuel M. Gorozpe, el cual, a los pocos meses,

se vio obligado a renunciar pues los huelguistas continuaron quejándose, al ver que seguía los lineamientos de su predecesor. Al salir Gorozpe, la dirección de la escuela quedó al frente del ingeniero Jesús Galindo y Villa, pero el 15 de agosto de 1913, debido al golpe de estado de Victoriano Huerta, se le pidió que renunciara y se nombró como nuevo director al pintor Alfredo Ramos Martínez, quien ocupaba el puesto de subdirector. Durante su mandato se creó la escuela de Santa Anita, lugar en el que los alumnos pintaban al aire libre y experimentaban con nuevas técnicas pictóricas; las obras de entonces tenían la característica de utilizar una técnica europea al tiempo de presentar escenas locales. Debido a la lucha revolucionaria, este primer intento no logró mayor estabilidad, de hecho Ramos Martínez renunció y fue hasta 1920, cuando volvió a ocupar la dirección de la ENBA, que se inauguran nuevas escuelas.⁷²

⁷² Las Escuelas de Pintura al Aire Libre tuvieron gran importancia en el proyecto educativo del México posrevolucionario. Desde 1913 habían surgido como una alternativa a las rigurosas y anacrónicas normas de la Academia. En esa época los alumnos utilizaron técnicas pictóricas impresionistas y recurrieron a temas mexicanos. En 1920 cuando se retoma la experiencia de Santa Anita, se fundó una segunda escuela en Chimalistac, bautizada por el reportero Juan Rafael como la "Escuela á *Plein Air*"; en pocos meses esta escuela se trasladó a Coyoacán, en ella los alumnos continuaron utilizando las tendencias cromáticas y formales del impresionismo, visto desde la óptica de la espontaneidad y la intuición; el paisaje, los retratos y las naturalezas muertas fueron los géneros más representados, pero poco a poco la alusión al entorno mexicano se empezó a combinar con la imagen del indígena. Además los pintores se alejaban de los tenues matices impresionistas y en su lugar utilizaron un colorido brillante. Se fue creando una propuesta plástica propia, en donde los volcanes, los nopales o los indígenas eran temas recurrentes. Más adelante estos centros educativos adquieren algunas modificaciones, en ellos participaron no sólo los pintores profesionales de la ENBA sino también los niños de las zonas populares circundantes a las nuevas escuelas. Este proyecto dio sustento a la idea de la creatividad innata de la raza indígena y dio contenido al lema del 'alma nacional'. El resultado de este proyecto fue la creación de una diversidad de pinturas infantiles en donde predominaba el primitivismo y la espontaneidad. Fernando Leal, *El arte y los monstruos*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1990, pp. 35-41; Laura González Matute, *Escuelas de Pintura al Aire Libre y Centros Populares de Pintura*, México, INBA, CENIDIAP, 1987; Karen Cordero, "Ensueños Artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México, 1920-1930", en *Modernidad y Modernización en el Arte Mexicano 1920-1960*, México, Museo Nacional de Arte, INBA, 1991, pp. 55-56; *Homenaje al Movimiento Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, INBA, Cultura/SEP, 16 de septiembre de 1981; Laura González Matute, "El arte de la posrevolución. Atmósfera renovada", en Luis Martín-Lozano, *Arte Moderno de México 1900 - 1950*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 2000, pp. 55 - 76.

Como hemos visto, desde 1911 la Escuela Nacional de Bellas Artes había sido reflejo de la inestabilidad política y social que vivía el país; en 1917, cuando Tamayo ingresó a la escuela, el escultor Arnulfo Domínguez Bello fue nombrado director.⁷³ A pesar de los cambios promovidos por los alumnos en años anteriores, la inestabilidad y los pleitos continuaban; los maestros Germán Gedovius, Leandro Izaguirre y Saturnino Herrán seguían utilizando la enseñanza tradicional; incluso Tamayo participó en un acto de protesta que consistió en dejar caer unos moldes de yeso desde el segundo piso del edificio, lo cual provocó que lo suspendieran por ocho días del plantel.⁷⁴ Sobre este periodo, Tamayo recuerda que "las clases consistían en copiar el modelo y al final venía el maestro y corregía el trabajo de manera tal que igualaba la labor de todos los estudiantes".⁷⁵ Para Tamayo como para muchos otros pintores de la época la enseñanza académica resultaba anacrónica y obsoleta, por lo que buscaban desarrollar un arte original y vanguardista que respondiera a los acontecimientos del momento, en general el grupo de alumnos inconformes proponía hacer una pintura popular y pública que estuviera alejada de los principios academicistas y burgueses.

Desde su primer año como estudiante Tamayo empezó a llamar la atención de sus maestros. El 30 de abril de 1918 su profesor de modelo al desnudo, Saturnino Herrán informó al director general de la academia el resultado del primer concurso que acababa de verificarse.

⁷³ Fausto Ramírez, *Crónica de las artes plásticas en los años de López Velarde 1914-1921*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1990, pp. 30-32.

⁷⁴ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México, Editorial Praxis, 2000, p. 49.

⁷⁵ Delmarí Romero Keith, *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*, México, Ediciones GAM, Galería de Arte Mexicano, 1985, p. 25.

El concurso consistió en dos totales, cada uno de tres días de duración, habiéndose presentado en el salón número uno, 24 y en el salón número dos, 22 alumnos. A mi juicio, debe hacerse mención especial de los siguientes:

Salón número 1

Díaz de León Francisco, Tamayo Rufino, Arias Ricardo

Salón número 2

Ramírez Humberto, y Pulido José Jorge⁷⁶

Como director, Domínguez Bello se preocupó por promover la obra de los alumnos. Para ello organizó una exposición en la cual los estudiantes tuvieran contacto con el público y pudieran vender su obra. Tamayo expuso *Cabeza de niño* y *Autorretrato*. Asimismo, el 1 de enero de 1920 participó en la XXV exposición de Bellas Artes con dos dibujos al carbón titulados, *Templo de la Santísima* y *Fachada del Templo de la Santísima* y sus cuadros *Iglesia de San Pablo* y *Puerta* fueron presentadas en la XXVI muestra de Bellas Artes.⁷⁷

2.2.- El arte mesoamericano, el método de dibujo Best Maugard y las Escuelas de Pintura al Aire Libre.

A pesar de la inconformidad con el academicismo, Tamayo continuó asistiendo a la escuela; hacia 1920 las cosas empezaron a cambiar. Conoció a Roberto Montenegro, quien había estado en Europa y tenía muchas ideas innovadoras. Tamayo recuerda que Montenegro⁷⁸ organizaba viajes a la provincia mexicana, los

⁷⁶ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op. cit.*, p. 51.

⁷⁷ Ingrid Suckaer, *Ibidem*, p. 52; Xavier Moyssén, *La crítica de arte en México 1896-1921*, México, UNAM, IIE, Tomo II, pp. 610-619.

⁷⁸ Ingrid Suckaer, *op. cit.*, p. 53. Julieta Ortiz, sostiene que Montenegro empezó a trabajar en la ENBA hasta 1925. Por lo que es muy probable que organizara estas excursiones de manera extraescolar, con algunos alumnos de la ENBA.

cuales significaron un aprendizaje importante en su desarrollo pictórico, pues por primera vez experimentó con las vanguardias artísticas europeas. En sus obras *Una Capilla de Oaxaca* de 1920, que es uno de los pocos cuadros que se conocen de su época de estudiante, *Pátzcuaro* y *El Calvario de Oaxaca* (Figs. 4, 5 y 6) de 1921, se observa una preocupación por las aportaciones formales del impresionismo, en las que se interesó más que nada por los efectos de la luz y los colores. Asimismo, logró una síntesis estilística al utilizar un método europeo que incorporaba, al mismo tiempo, escenas mexicanas. Estas obras fueron presentadas en una exposición colectiva de los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes. Rafael Vera de Córdoba escribió una reseña sobre la exhibición. Tamayo aparece dentro del grupo denominado por el autor, "otras tendencias". Sobre sus pinturas considera que

Aun cuando Tamayo, un discípulo de Montenegro, lleva casi la misma orientación del grupo anterior –grupo ligeramente influenciado por los Manet, Pissarro, Sisley, Renoir, etc., aun cuando sea de un modo telepático- es el joven Tamayo más divisionista en su color y dentro de un estructurismo a lo Cézanne. Tiene este artista apuntes de gran valía dentro de nuestra nueva escuela. Es vigoroso en sus notas de sol, armónico en la entonación general y posee un verdadero sentimiento estético para encontrar el "asunto pictórico" de sus cuadros.⁷⁹

Diego Rivera quien había regresado a México después de una larga estancia en Europa, comentó lo siguiente: "Presteza en la notación, sensibilidad y buena comprensión de los planos, muy pintor".⁸⁰ Rivera alertó a Tamayo de los

⁷⁹ Rafael Vera de Córdoba, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *El Universal*, México, 2 de octubre de 1921, s/p.

⁸⁰ Citado en: Raquel Tíbol, *Del reflejo al sueño: 1920 - 1950*, (Catálogo de la exposición, Centro Cultural/Arte Contemporáneo, Fundación Cultural Televisa) octubre 1995 a enero, 1996, p. 10. En esta

peligros del impresionismo cuando no se sabía distinguir entre pintura y fotografía.⁸¹ Esta advertencia debió haber sido tomada en cuenta por Tamayo pues desde entonces abandonó la práctica del impresionismo, aunque en algunos cuadros siguió utilizando la pequeña pincelada característica de la corriente artística europea.

Su pintura será reforzada en su trabajo como dibujante, en la Sección de Fomento de las Artes Industriales y Aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Su actividad en esa dependencia, a partir del 1 de enero de 1922, consistió en la elaboración de dibujos precolombinos que servían como modelos para los artesanos de todo el país, cuyo objetivo consistía en vigorizar la artesanía nacional.⁸² Aunque este proyecto respondía sin duda a los intereses de la clase política en el poder que se ocupaba en diseñar una serie de imágenes simbólicas que definían la identidad nacional y el "carácter del mexicano", para el joven pintor significaría un cambio importante en sus apreciaciones artísticas.

Fue entonces que se reveló contra la enseñanza académica y empezó a deformar los objetos pensando siempre en las proporciones del arte prehispánico. Representar con exactitud la dimensión de las cosas⁸³ fue una idea con la que Tamayo nunca estuvo de acuerdo. Prefería mostrar los objetos diferentes de como en realidad eran, "copiar nunca me interesó y menos me produjo emociones

exposición participaron Mateo Bolaños, Emilio García Cahero, Joaquín Clausell, Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Francisco Romano Guillemín y Rosario Cabrera.

⁸¹ Raquel Tíbol, *Idem*.

⁸² Ingrid Suckaer, "Rufino Tamayo: un lenguaje juvenil", en *Rufino Tamayo. Antología crítica*, (selección de Raquel Tíbol), México, Ed. CREA-Terra Nova, 1987, p. 139.

⁸³ Irene Borger, "Artist dialogue: Rufino Tamayo", *Architectural Digest*, septiembre, 1987, s/p. (CDMRT).

estéticas. En cuanto me era posible, me escapaba al campo para pintar allá, lejos de la atmósfera mediocre del salón de clases".⁸⁴ Desde este tiempo, Tamayo realizaba cuadros con pocos elementos, en sus composiciones aparecen figuras simples, sin detalles, asimismo suprimía los efectos de la perspectiva y utilizaba formas bidimensionales en la superficie plana del cuadro, características que podemos apreciar en *Dos niñas mexicanas* y *Hombre y mujer* de 1925 (Figs. 7 y 8). En estos grabados está presente una reflexión en torno a las culturas indígenas. Para resaltar su marginalidad, el campesino rural de México aparece en un entorno natural rodeado de una vegetación poco exuberante. Volcanes secos y magueyes rotos son elementos que componen el paisaje y que funcionan como signos de una cultura empobrecida y olvidada. En estas composiciones también se observa que el indio está representado como si fuera dueño de sus tierras. Este contacto armónico con la naturaleza, forma parte esencial de las comunidades rurales, de sus tradiciones y de sus concepciones del mundo. Tamayo integra al indígena con el paisaje, haciendo alusión a la lucha popular por conseguir el reparto y la restitución de sus tierras. En relación con esta demanda campesina Tamayo pintó a Zapata en dos ocasiones. *Zapata* de 1925 y *Homenaje a Zapata* de 1935 corresponden a su interés por defender las peticiones revolucionarias de las clases marginadas. En *Zapata* (Fig. 9) aparece el líder campesino de espaldas

⁸⁴ Cristina Pacheco, *La luz de México, Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económico, 1988, p. 576.

al espectador. Esta postura puede ser interpretada como un rechazo al pasado y una visión esperanzadora hacia el futuro, hacia la renovación de los ideales de justicia, libertad y respeto a las culturas populares.

Además de su trabajo en el Museo, Tamayo se incorporó a la actividad docente, impartió clases de dibujo y trabajos manuales en varias escuelas primarias de la ciudad de México; en ese tiempo los alumnos aprendían a dibujar a partir de un método ideado por Adolfo Best Maugard, basado en siete líneas geométricas básicas, utilizadas con bastante regularidad en las decoraciones de las artes populares mexicanas y compuestas por una combinación de elementos prehispánicos, españoles y orientales. Aunque Tamayo realizó algunas pinturas partiendo de lo sugerido por Best Maugard, como un temple sobre cartón y un dibujo (ambas sin título) y *Naturaleza muerta con alcatraces* de 1924, (Figs. 10 y 11) más tarde opinaría: "Mi experiencia al pintar bajo el método [...] fue una cosa experimental, obligatoria por mi trabajo con los alumnos de primaria porque impusieron ese sistema, el cual suponía que el profesor dibujara en el pizarrón para que los alumnos se dieran cuenta de cómo se tenía que hacer. Así es que fue una cosa incidental, sin importancia en mi carrera [...]"⁸⁵

Seguramente a Tamayo el método de Best Maugard le parecía bastante limitado, pero es muy probable que debido a su trabajo como profesor de dibujo, haya tenido que leer el libro *Método de dibujo Best Maugard, tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, publicado en 1923. En este

⁸⁵ Judith Alanís/Sofía Urrutia, *Rufino Tamayo una cronología 1899-1987*, México, INBA/SEP, p. 13.

documento Best Maugard expone sus planteamientos teóricos sobre el arte popular, así como su propuesta estética. El autor menciona la necesidad de originar un arte alejado de las "trabas y prejuicios académicos"⁸⁶ por lo que propone la creación de un arte primitivo y expresionista cuyas bases encuentra en el arte popular mexicano. Según Best, en aquellos años ya se estaban realizando las primeras manifestaciones de un arte primitivo, sencillo y perfectamente mexicano, en donde "la anatomía, el claro-oscuro, los detalles y demás cosas no esenciales",⁸⁷ dejaban de tener importancia. Esta valoración estética asociada a la pura emoción intuitiva, al dibujo infantil y a una pintura espontánea, corresponde a la estancia de Best Maugard en Europa de 1912 a 1914 cuando las vanguardias artísticas reivindicaban a las artes primitivas.⁸⁸

Aunque la intención de Tamayo no era realizar un arte decorativo y abstracto o puramente 'intuitivo' como lo proponía Best Maugard, el método constituyó un sugerente abordaje de lo popular mexicano. En las búsquedas pictóricas de Tamayo podemos encontrar cierta influencia de las ideas de Best, sobre todo en su propuesta de ser expresionista, en lugar de impresionista. Para Karen Cordero, el impacto del método se dio "en la concepción general de una plástica inspirada formal y expresivamente en el arte popular, la cual ha sido elaborada con particular fuerza en la obra de Manuel Rodríguez Lozano y Rufino

⁸⁶ Adolfo Best Maugard, *Método de dibujo Best Maugard, Tradición, resurgimiento y evolución del arte mexicano*, México, Ed. SEP, 1923, p. 2.

⁸⁷ Adolfo Best Maugard, *Ibidem*, p. 7.

⁸⁸ Karen Cordero, "Para devolverle la inocencia a la nación (origen y desarrollo del Método Best Maugard)", en *Abraham Angel y su tiempo*, México, SEP/INBA, 1984, p. 13. Para Karen Cordero las ideas de Best - en cuanto a la depuración sintética de la forma para revelar esencias emotivas, y su reconocimiento de la habilidad del niño- están ligadas con el expresionismo Alemán del grupo Der Blaue Reiter, al cual perteneció Kandinsky cuyas ideas quedaron expresadas en su libro "Sobre el problema de la forma", publicado en 1912.

Tamayo, ambos discípulos de Best Maugard en los veinte".⁸⁹ En algunas pinturas de Tamayo observamos un expresionismo ligado a las formas y figuras del arte popular mexicano. Esta predilección por lo popular, por lo prehispánico y al mismo tiempo por lo moderno y vanguardista hacen que su pintura se relacione con el 'primitivismo', el cual será reforzado, como lo veremos más adelante, por las ideas de Rodríguez Lozano, así como por las propuestas del cubismo y del expresionismo abstracto.

En realidad, Best Maugard se relacionaba con la corriente del movimiento artístico nacionalista que consideraba que lo mexicano en las artes plásticas, debía ubicarse en la estructura formal y conceptual del arte prehispánico y popular y no en una temática referida a la historia, costumbres o problemática social del país.⁹⁰ A diferencia de las escuelas al aire libre, esta práctica no tenía ninguna referencia a la realidad política y social, era más que nada una estética decorativa. En este sentido, el método fue altamente criticado por los pintores más radicales como David Alfaro Siqueiros, quien pensaba que era una "lamentable reconstrucción arqueológica". También se decía que este método no podía ser utilizado por un pintor como punto de partida estético, o que "los motivos arqueológicos puros, deformados, no pueden constituir el arte nacional".⁹¹ El

⁸⁹ Karen Cordero, *Ibidem*, p. 21.

⁹⁰ Karen Cordero, "Estilística e influencia", en *Artes Plásticas*, México, UNAM, vol. 2, núm. 7, dic.88-enero 89, p. 88.

⁹¹ Referencias tomadas de Claude Fell, *José Vasconcelos. Los años del águila (1920 - 1925)*, México, UNAM, 1989, p. 445.

manejo despolitizado de lo popular provocó que este procedimiento no tuviera gran alcance entre los pintores de la época. Los sectores de artistas e intelectuales demandaban una estética más radical y comprometida que respondiera a la situación política del momento.

Por esos años, Tamayo formaba parte del movimiento nacionalista que se gestaba en el ambiente artístico de principios del siglo XX. Su colaboración como dibujante en el museo le abrió las puertas al mundo mesoamericano y al arte popular. Se interesó por los volúmenes de la escultura prehispánica y por los colores de las figuras de barro, cartón y papel, los cuales repercutieron, de manera importante, en su trabajo artístico, sobre todo en lo que se refiere a la forma, al color y a la depuración de la figura humana. Al tiempo de experimentar con los elementos pictóricos, también se interesaba por la búsqueda de una identidad racial cuyas raíces encontraba en lo indígena.

Aunque sus pinturas contienen una variedad de temas y preocupaciones estéticas, hay una cantidad considerable de paisajes localistas en donde aparecen escenas de la vida rural indígena y mestiza; en sus primeros cuadros más que un vínculo formal con el arte prehispánico, podemos apreciar una notable influencia del arte popular y sobre todo de lo que se realizaba en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, a las cuales acudía con regularidad. Aunque no existe ningún documento que compruebe su participación en dichas escuelas, lo más probable es que Tamayo asistiera al plantel de Coyoacán y compartiera la libertad de creación que ahí se estimulaba y que él había estado buscando. En abril de 1921,

Manuel Maples Arce resalta la labor que Ramos Martínez había hecho como “capitán de la tripulación de ese barco lírico formado por Bolaños, Leal, Revueltas, Méndez, Tamayo y algunos otros”.⁹² En sus obras *Indios de Tenango* (1922), *Niño en el campo* (1924), *Sirenas* y el conjunto de grabados que ya mencioné de 1925, encontramos elementos característicos de estos centros educativos, tales como el planismo, la ausencia de perspectiva, la simplificación de las formas y por supuesto, la idea de crear una pintura nacionalista representada por la presencia del indígena. En estos primeros cuadros Tamayo interpretó la vida cotidiana de las clases populares de México a partir de dos elementos principalmente: el contacto del indio y el campesino con la naturaleza y la utilización de ciertos mecanismos técnicos, como las formas simplificadas que aparecen como un instrumento expresivo que de alguna manera captura una esencia de lo ‘primitivo’.

2.3.- Lo modernista y lo localista

A Tamayo le interesaba el vínculo que proponía Siqueiros entre el arte antiguo y el moderno. Primero se interesó por el impresionismo y el expresionismo, más adelante por el futurismo, por la pintura metafísica y por el cubismo. Combinaba elementos populares con aspectos de las vanguardias extranjeras.

Paralelamente pintaba indios y también realizaba un arte urbano que podemos observar en varias naturalezas muertas y en algunos cuadros en donde aparecen fábricas y aviones, en los que se evidencia un interés por la

⁹² Manuel Maples Arce, “Los pintores jóvenes de México”, *Zig-zag*, México, núm. 54, abril de 1921, pp. 23-27. (CDMRT).

composición, el movimiento y el volumen. En aquella época sintió una atracción formal por lo que estaban haciendo los pintores estridentistas,⁹³ quienes, a partir de una orientación cosmopolita, incorporaban el lenguaje del futurismo italiano en sus pinturas y utilizaban elementos iconográficos novedosos que tenían que ver con la modernización tecnológica del país: edificios, fábricas, trenes, aviones, postes de luz y de teléfonos, aparecen en los lienzos como una necesidad por integrarse a la era de la máquina. Con esta temática Tamayo elaboró *Indianilla*, *Fábrica*, *Aviones* y *Fonógrafo* de 1925. (Figs. 12, 13, 14 y 15) En estos cuadros el bullicio de la urbe se contraponen al silencioso mundo de la provincia; sus colores son oscuros y sus pinceladas gruesas. En la pintura *Fonógrafo* la intención es experimentar con el movimiento como dinamismo interno. A partir de entonces, los elementos geométricos y el movimiento serán aspectos que aparecerán en pinturas posteriores. A la par, Tamayo se interesaba por temas políticos, como puede observarse en *El obrero asesinado*, (Fig. 16) que apareció en la revista estridentista *Horizonte*.⁹⁴

Sin embargo, el nacionalismo artístico seguía ejerciendo una gran influencia en su obra pictórica. Sus pinturas *India frutera*, *Indias de Yalalag* y *Hombre y Mujer* de 1926 y *Cabeza de mujer* de 1927 (Figs. 17, 18, 19 y 20) revelan su

⁹³ El estridentismo fue un movimiento literario y pictórico formado por Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide, por los pintores Ramón Alva de la Canal, Leopoldo Méndez, Jean Charlot, Fermín Revueltas y por los escultores Germán Cueto y Guillermo Ruiz. A diferencia del futurismo, en el estridentismo no se advierte la preocupación por la velocidad, "aunque sí recuperan la idealización de la ciudad y la concepción del dinamismo interno y ambiental, reflejado a través del vehículo de la simultaneidad: la evocación conjunta de diversas experiencias sensoriales y espaciales". Karen Cordero, "Ensueños Artísticos: Tres estrategias plásticas para configurar la modernidad en México (1920-1930)", en *Modernidad y Modernización en el arte mexicano 1920-1960*, *op. cit.*, p. 63.

⁹⁴ En aquellos años los estridentistas publicaban desplegados informativos, como la hoja volante *Actual e Irradiador*, (1921-1924) o el "Diorama Estridentista", suplemento publicado en *El Universal Ilustrado*, en donde se daban a conocer las nuevas vanguardias europeas y americanas. Más adelante publicaron también la revista *Horizonte*.

interés por representar las características raciales del campesino y del indígena. Desde mi punto de vista, en *India frutera* y *Hombre y mujer* Tamayo logró articular la síntesis que estaba buscando; empezó a hacer uso de algunos elementos del arte prehispánico como el contorno de los rostros y de la nariz alargada de las figuras que se asemejan a algunas máscaras utilizadas en el México antiguo, en particular en la cultura mezcala.⁹⁵ Tamayo combina estas formas con elementos modernos, con lo cual refuerza el carácter expresivo de sus pinturas. La máscara va a ser un elemento recurrente en su obra. En esta ocasión le sirve para expresar las connotaciones sagradas y mágicas de las civilizaciones nativas y para exaltar su carácter misterioso. Asimismo, es probable que haya sido utilizada como un signo que esconde la realidad de los pueblos contemporáneos indígenas. Estas formas distorcionadas aparecen también como un recurso técnico relacionado con un lenguaje visual esquemático y simplificado, propio del 'primitivismo' europeo y que Tamayo aprovechó para evocar la esencia de la cultura, su espiritualidad.

Asimismo, utilizó la deformación formal y la bidimensión espacial, como potenciales expresivos. En estas composiciones, Tamayo expresó estados de ánimo; en los rostros de los campesinos e indígenas representados podemos identificar la esencia de una raza, su 'carácter indio'. Estas figuras muestran un evidente tono mexicanista en cuanto a la temática y al colorido se refieren y

⁹⁵"Rostros del México antiguo" en *Arqueología Mexicana*, México, núm. 6, septiembre del 2000, p. 26.

también a su sentido indigenista y popular. Además responden al lema sobre 'el alma nacional'. En el contexto mexicano, las representaciones sobre el campesino rural dotado del 'alma' de una raza contribuyeron a crear diferentes interpretaciones místicas y nacionalistas.

Tamayo también mostró un interés por las creencias populares y en 1926 realizó el grabado en madera *Virgen de Guadalupe* (Fig. 21) imagen que repitió años después, lo que hace evidente que el artista representaba la religiosidad del pueblo mexicano con símbolos característicos de la identidad nacional. Cabe mencionar que por aquellos años, la Guerra Cristera estaba en pleno auge; algunos grupos de católicos se habían sublevado en contra de la represión y la suspensión del culto religioso realizado por el gobierno callista.

Como hemos podido observar en este periodo Tamayo desarrolló una pintura de corte etnográfico y popular en donde nos muestra un interés por representar escenas cotidianas de la vida rural mexicana; en sus composiciones la simplicidad formal, el color y el planismo lo acercan a un 'primitivismo expresivo'. Al alejarse de los principios academicistas y participar en el movimiento artístico nacionalista, formó parte de la idea de crear un arte original y vanguardista cuyas bases encontró, al mismo tiempo, en la estética prehispánica, en el arte popular y en las vanguardias artísticas europeas.

2.4.- Primeros viajes al extranjero

1926 fue un año importante para Rufino Tamayo. Realizó su primer viaje a Estados Unidos y presentó sus primeras exposiciones individuales, en la ciudad de México y en Nueva York. En México, la muestra fue inaugurada, el 10 de abril en un local

ubicado en el número 66 de la Avenida Madero, por el escritor Genaro Estrada, subsecretario de Relaciones Exteriores. En la ceremonia de apertura estuvieron presentes el doctor Bernardo J. Gastélum, Carlos Mérida, Agustín Lazo, Salvador Novo, Jaime Torres Bodet, Gabriel Fernández Ledesma, Gilberto Owen, Dr. Atl, Rafael Heliodoro Valle, Ernesto García Cabral, Xavier Villaurrutia, Anita Brenner, Carlos Chávez, José Gorostiza y Artemio de Valle Arizpe, entre otros artistas e intelectuales. En el catálogo de la exposición Xavier Villaurrutia escribió:

Rufino Tamayo es de Oaxaca -selva, fruta, trópico-, por consiguiente todo aquello que toque 'se llenará de sol'. Directa sensualidad de indio y de primitivo, que tendrá que vaciarse en una pintura lírica, libre, cálida y, en cierto modo, elemental. Pintura que anula todos los impulsos ajenos a lo que no es estrictamente plástico. Los colores de algunas telas de Tamayo, gritan; pero su grito es un grito silencioso.⁹⁶

En el mes de junio Tamayo llegó a Nueva York junto con su amigo Carlos Chávez. Y el 19 de octubre su obra fue presentada en la Weyhe Gallery de aquella ciudad. El catálogo incluyó un texto anónimo que avalaba las características de sus pinturas: "Su arte tiene cierta influencia europea y se deriva más específicamente de la cultura mexicana e indígena. La obra tiene intensidad, solidez y estructura, cualidades de verdadero arte".⁹⁷ Desde entonces, sus pinturas tuvieron un reconocimiento positivo ante la crítica. Los críticos mexicanos resaltaron su influencia cubista, así como su primitivismo y sensualidad.⁹⁸ El poeta y ensayista Bernardo Ortiz de Montellano observó en su obra una tendencia modernista y otra

⁹⁶ Xavier Villaurrutia, *Tamayo*, México, Catálogo de la Exposición de 1926, s/p. (CDMRT).

⁹⁷ Anónimo, *Paintings, Watercolors, Drawings and Woodcuts by Rufino Tamayo*, (catálogo de la exposición en The Weyhe Gallery), Nueva York, 19-30 de octubre de 1926, s/p. (CDMRT).

⁹⁸ Anónimo, "La exposición de pintura de Rufino Tamayo", *El Universal Ilustrado*, Magazine dominical, México, 11 de abril de 1926, s/p; Carlos Chávez, "La pintura de Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, México, núm. 847, año XVII, 8 de agosto de 1926, p. 34.

localista.⁹⁹ Por su parte, los norteamericanos advirtieron en su pintura elementos de la cultura indígena, por lo que la nombraron 'primitiva'. Margaret Breuning escribió:

En el trabajo del indio mexicano Rufino Tamayo [...] se realiza el verdadero punto de vista primitivo, tan codiciado en la actualidad. Habiéndose sumergido en el arte decorativo simbólico de sus antepasados, ve el mundo dentro de ese molde abstracto y lo impone con toda su forma genuina.¹⁰⁰

En noviembre de 1927 presentó su segunda exposición neoyorquina. En esta ocasión, además del primitivismo en su obra, los críticos se asombraron por la originalidad de sus pinturas; para ellos, el pintor mexicano no estaba influido por escuelas o modas, su técnica estaba liberada de los estereotipos europeos.¹⁰¹ Refiriéndose a esta exposición, Gabriel Fernández Ledesma opinaba que la pintura de Tamayo contenía

la dureza de formas de 'la loza' mexicana y la esencia de los frutos tropicales [...]. El pintor tomó de la naturaleza lo estricto, y combinó volúmenes como un niño hace su juego de arquitectura: colocar cubos, prismas, cilindros, conos, pirámides, esferas... en donde queden más armoniosamente acomodados [...] La emoción de las formas llega directa, de las fuentes originales hasta el pintor [...] Así, lo que en otros es meditación y ensayos progresivos para una obra, es en Tamayo intuición bárbara y pura.¹⁰²

En estas interpretaciones los críticos de arte vinculan lo 'primitivo' con la

⁹⁹ Bernardo Ortíz de Montellano, "La obra expresiva de Rufino Tamayo", *Revista de Revistas*, México, 1926, s/p. (CDMRT).

¹⁰⁰ Margaret Breuning, "Mexican painter in work here reveals the truly primitive", *The Chicago Evening Post*, Chicago, 23 de octubre de 1926, s/p. (CDMRT).

¹⁰¹ Frank Crowninshield, "Exhibition of painting by Rufino Tamayo", the Art Center, Nueva York, 7-26 de noviembre de 1927, s/p. (CDMRT). Anónimo, "A young mexican Rufino Tamayo", *New York Times*, Nueva York, noviembre de 1927, s/p. (CDMRT).

¹⁰² Gabriel Fernández Ledesma, "El pintor Rufino Tamayo", *Forma*, México, núm. 5, 1927, pp. 199-202.

naturaleza, con el ámbito campestre y sobre todo con un culto al campesino. Asimismo, lo 'primitivo' aparece como una categoría de lo 'moderno', de lo original y además como parte de una pintura intuitiva y libre. Estas características formaron parte de las ideas que apreciaron a principios del siglo veinte en la pintura europea, sobre todo en las composiciones de Paul Gauguin y de Émile Bernard. En el contexto mexicano, fueron elementos de un lenguaje visual relacionado con la raza indígena como símbolo de pureza, de lo original y lo diferente.

Los cuadros que Tamayo presentó en dichas exposiciones estaban, sin duda, apegadas a la corriente mexicanista. No obstante, sus pinturas estaban marcadas por un tratamiento especial; sobre todo en la manera esquemática de tratar las figuras, dispuestas sobre un fondo plano como en *India frutera*. En este cuadro Tamayo utiliza colores brillantes, distorsiona la forma de la figura y el espacio tridimensional convencional. En *Hombre y Mujer*, destacan los rasgos de la cara como las bocas y los ojos que son especialmente grandes. Para Ingrid Suckaer, en general este conjunto de cuadros

se acercan al arte Olmeca: pocos rasgos, muy fuertes y definidos. Los tonos oscuros, casi negros, y algunas deformaciones expresionistas también estarán presentes [...] las sencillas imágenes que sostienen escenas cotidianas [...] sostienen un simbolismo de carácter mexicano acentuado en las clases populares. Pero por el uso predominante de la figura, el color y la composición, la simbología contenida en el canon imaginario de Tamayo será poética en todo caso, nunca ilustrativa ni argumental.¹⁰³

Aunque su primer viaje a Estados Unidos resultó un fracaso económico, fue decisivo para que el pintor oaxaqueño se introdujera en el mundo artístico de

¹⁰³ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo Aproximaciones*, México, Ed. Praxis, 2000, p. 95.

Nueva York; además, le sirvió para conocer y estudiar las obras de una gran cantidad de artistas modernos europeos.¹⁰⁴ Asimismo, se relacionó con las ideas sobre el arte moderno; a partir de este momento, comenzó a pensar que su arte era una expresión mexicana que indudablemente podía volverse internacional y universal.¹⁰⁵ En este ámbito, Tamayo pudo consolidar algunas ideas sobre la expresión de un mexicanismo en esencia, más que un mexicanismo de asunto.¹⁰⁶

En Nueva York, Carlos Chávez y Tamayo conocieron a Miguel Covarrubias que estaba bien relacionado con los distintos gremios artísticos y fue quien los introdujo en el ambiente intelectual y artístico. Por esos años, Covarrubias trabajaba como caricaturista en la revista *Vanity Fair* cuyo editor Frank Crowninshield era uno de los más prestigiados coleccionistas de pintura moderna y arte africano. Uno de los temas que Tamayo escuchaba con atención era precisamente la importancia que algunos norteamericanos le daban al arte de los pueblos primitivos. De hecho, Crowninshield escribió el catálogo de su exposición en 1927.

A su regreso a México, en junio de 1928 el pintor introducirá ciertos elementos que serán recurrentes en su iconografía. En ese mismo año, elaboró

¹⁰⁴ En aquellos años Tamayo pudo haber asistido a diversas exposiciones, entre las que destacan: *Gráfica de Gerges Rouault* (New Art Circle), *Esculturas de Constantin Brancusi* (Brummer Gallery); *Exhibición Internacional de Arte Moderno* (The Brooklyn Museum); *De Ingres a Picasso* (Wildenstein Gallery), *Arte francés de los últimos cincuenta años* (Knoelder Galleries) y *36 años de Matisse* (Dudensing Gallery). Edward J. Sullivan, "Tamayo, el mundillo artístico neoyorquino y el mural del Smith College", en *Rufino Tamayo Pinturas*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 19.

¹⁰⁵ Emily Genauer, *Tamayo*, Nueva York, Harry N. Abrahms, Inc, 1975, pp. 36-37.

¹⁰⁶ Anónimo, "Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte", México, 7 de diciembre de 1928, s/p. (CDMRT).

una naturaleza muerta en la cual incluyó por primera vez dos rebanadas de sandías. (Fig. 22) Un año más tarde, pintó *Silla amarilla*. (Fig. 23) En estos cuadros, Tamayo utilizó una iconografía típica de la mexicanidad; sus indígenas, sus fruteros, las sillas de pueblo, las pirámides, las piñas y las sandías aunque alejados totalmente de los magueyes, los sombreros, los nopales o los volcanes, también representaban la mexicanidad tan anhelada.

A finales de los años veinte se interesó por el cubismo y, más que nada, por la pintura metafísica,¹⁰⁷ de la cual aprendió a combinar espacios y objetos insólitos. En varias naturalezas muertas utilizó elementos iconográficos como relojes, focos, pies y globos. (Fig. 24) A primera vista, la extraña clasificación de objetos inconexos en algunas pinturas, nos lleva a eliminar cualquier explicación lógica. Sin embargo, podemos encontrar una interpretación simbólica. Quizás Tamayo utilizó lo insólito para desprenderse de la pintura anecdótica y descriptiva que tanto rechazaba, pues en estos lienzos hay sobre todo, un interés por la búsqueda de texturas sólidas, por la composición y por la arquitectura, aspectos que utilizará más adelante en infinitas variaciones.

En los primeros meses de 1931 Tamayo volvió a Nueva York. En esta ocasión el viaje no resultó del todo satisfactorio debido a la recesión económica ocurrida el año anterior en Estados Unidos. Pese a esta situación, el arte

¹⁰⁷ Para De Chirico la Metafísica no es algo que está en un "más allá", sino que es algo inmanente, que reside en los objetos mismos, vistos en su soledad, es decir, ajenos al orden que les impone habitualmente el hombre. A partir de esta idea Tamayo realizó paisajes desolados: un retrato de los objetos del mundo desde la ausencia humana. A Tamayo le interesó el carácter enigmático y la perspectiva heterodoxa de las pinturas de De Chirico, pero a diferencia del pintor italiano, que manifestaba gran admiración por la arquitectura y los espacios amplios, Tamayo realizó composiciones estrechas que representan lugares cerrados.

mexicano disfrutaba ya de cierta popularidad entre el público norteamericano. Alma Reed acababa de abrir los Delphic Studios en Nueva York destinados a promover el arte mexicano. Frances Flynn Paine organizaba exposiciones de pintores mexicanos¹⁰⁸ en varias ciudades del país vecino. A pesar de las difíciles condiciones económicas, Tamayo logró realizar su tercera exposición individual en la John Levy Galleries- más tarde denominada Julien Gallery- y a partir de entonces Levy se convertiría en su *dealer*.¹⁰⁹ Después de su exposición, los críticos reafirmaron su relación con el arte 'primitivo' y con las figuras prehispánicas.

Los viajes a Nueva York le permitieron madurar sus conceptos sobre la pintura moderna. Y, como lo veremos más adelante, lejos de la influencia cosmopolita del "mundo artístico neoyorquino, su pintura volvió a hacerse más *mexicana*".¹¹⁰

2.5.- Los Contemporáneos, María Izquierdo y el grupo ¡30-30!

En este tiempo sus amigos más cercanos fueron Agustín Lazo, Gabriel Fernández Ledesma, Julio Castellanos, Francisco Díaz de León, Amado de la Cueva, Leopoldo Méndez, Diego Rivera, Carlos Chávez y algunos miembros del grupo Contemporáneos¹¹¹ como Xavier Villaurrutia y Salvador Novo.

¹⁰⁸ Edward J. Sullivan, "Tamayo, el mundillo artístico neoyorquino y el mural del Smith College", en *Rufino Tamayo, Pinturas, op. cit.*, p. 19.

¹⁰⁹ Julien Levy, *Memoir of an Art Gallery*, Nueva York, Putnam, 1977, pp. 46-320.

¹¹⁰ Emily Genauer, *Tamayo, op. cit.*, p. 38.

¹¹¹ Grupo literario formado por: Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza, Carlos Pellicer, Jaime Torres Bodet, Jorge Cuesta, Elías Nandino, Enrique González Rojo, Celestino Gorostiza, Bernardo Ortiz de Montellano, Gilberto Owen, en el cual también participaron Antonieta Rivas Mercado y los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Roberto Montenegro y Manuel Rodríguez Lozano, así como el músico Carlos Chávez.

El 'grupo sin grupo' ejerció una influencia notable en sus ideas artísticas. En aquellos años los Contemporáneos representaban lo moderno. Su actitud era opuesta a los principios nacionalistas que imperaban en el ambiente artístico e intelectual de entonces, pues difundían más que la realidad nacional, la cultura moderna internacional. Esta agrupación, en la que participaron escritores y pintores, se conformaba como parte de la modernidad y todo lo que ello implicaba. Entendían lo moderno como una apertura a las aportaciones del exterior y como una provocación a los valores normativos y a los límites en la creación intelectual y artística. La modernidad estética la encontraban en el desarrollo formal y poético de la obra de arte. No coincidían con las estrechas afirmaciones nacionales, sino que concebían al nacionalismo desde una perspectiva pluricultural y asumían a México en función de un universalismo crítico. A través de la revista *Contemporáneos* (1928-1932) publicaron no sólo sus ideas con respecto a México, sino que además se interesaron por los nuevos valores culturales, por la

libertad creativa, la experimentación y la diversidad. Asimismo publicaron una serie de artículos, ensayos, poemas, críticas y textos originales de autores poco conocidos en México como: Gide, Cocteau, Bretón, Eliot, entre otros. Para los Contemporáneos las ideas de estos poetas y escritores fueron un referente directo para reivindicar el carácter individual de su actitud cosmopolita. Buscaban lo universal en la obra individual y en lo humano, a diferencia de los nacionalistas, que consideraban que los valores propios se debían incorporar al sistema mundial. Mientras que los muralistas preferían hablar de la realidad nacional, algunos poetas como Alfonso Reyes y los integrantes del grupo Contemporáneos reivindicaban la naturaleza anímica de esa realidad. La expresión 'alma nacional' significaba la representación subjetiva, fabricada de valores, símbolos e identidades.¹¹² La revista *Contemporáneos* también incluía artículos sobre autores mexicanos, sobre leyendas, historia y ecología de nuestro país. De acuerdo con

¹¹² Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 55.

Guillermo Sheridan, la revista fue nacionalista pero con un enfoque integral de la nacionalidad, abierta a escuchar otras voces, a conocer otras perspectivas, su objetivo era precisamente acabar con ideas cerradas, de alguna manera la revista fue una respuesta al nacionalismo radical y a sus ideas fijas.

En este tiempo Tamayo aprendió que el nacionalismo artístico no tenía una sola cara y que su vinculación con lo universal requería de una visión abierta a las aportaciones del exterior. Retomará esta idea en los años cuarenta, cuando su nacionalismo adquiere una dimensión dialéctica al vincularlo con lo universal. Tamayo no se desprende del nacionalismo, sino que lo integra a una visión universalista que implica ciertos contenidos filosóficos, lo universal se expresa en lo profundamente mexicano y viceversa.

También hay que tomar en cuenta que la relación del nacionalismo artístico de los años veinte y treinta con aspectos vanguardistas, era una manera de evitar la pintura tradicional y academicista y de promover una cultura popular y alejarse de la cultura burguesa. Entre los artistas plásticos, el término vanguardia implicaba el de revolucionario en un sentido moderno, nacionalista y político; en algunos casos, estaba vinculado con una visión marxista de la que derivó el 'nacionalismo comunista' de Rivera y Siqueiros; pero esto no impedía que en la vanguardia mexicana se encontraran artistas tan diferentes en sus posturas ideológicas y estéticas como Orozco, Rivera, Siqueiros, Mérida, Tamayo, Méndez y Covarrubias, entre otros. Para 1932, parecía haber una alianza entre las diferentes tendencias ideológicas y estéticas; el grupo de los Contemporáneos se relacionaba con los pintores 'vanguardistas' por su oposición a los pintores 'académicos' o nacionalistas. En este sentido, tanto Villaurrutia como Tamayo

firmaron un manifiesto redactado por Siqueiros y por miembros del Frente Único de Lucha contra la Reacción Estética (FULCRE)¹¹³ en el que se defendía el espíritu revolucionario de la práctica artística. Ni Villaurrutia ni Tamayo buscaban una estética política y revolucionaria sino que defendían un arte de vanguardia y alejado del academicismo. En 1932 los marxistas, los nacionalistas y los vanguardistas "establecen alianzas pasajeras y comparten estrategias contra enemigos comunes".¹¹⁴ Más adelante, los nacionalistas más ortodoxos, como Siqueiros, criticarían el aspecto 'extranjero' de los pintores que no seguían la línea revolucionaria.

Villaurrutia y Novo se relacionaron con los pintores que buscaban propuestas estéticas alternativas relacionadas con aspectos pictóricos y poéticos más que políticos; veían en las pinturas de Tamayo, Castellanos, Mérida y Lazo la versión plástica de sus preocupaciones literarias.

La postura de Tamayo se inserta así en una visión universalista de la cultura mexicana. Aunque en este momento no provocó polémica, ya desde estos años declaraba su inconformidad con el nacionalismo pintoresco y con la pintura política y demagógica. Como se verá más adelante, siguiendo la línea

¹¹³ A pesar de no haber tenido mayor trascendencia el FULCRE junto con la Lucha Intelectual Proletaria (LIP) fundado por Siqueiros en 1931, es el antecedente directo de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR). "El FULCRE recluta entre sus miembros a representantes de todas las artes y de todas las tendencias ideológicas (los músicos Luis Sandí, Carlos Chávez y Silvestre Revueltas; los pintores Siqueiros, Castellanos y Tamayo; los escritores List Arzubide, Novo y Villaurrutia), unificados en el "vanguardismo" y su rechazo al "reaccionarismo" porfirista representado por los pintores académicos". Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, *Ibidem*, p. 65.

¹¹⁴ Guillermo Sheridan, *Ibidem*, p. 63.

universalista de los Contemporáneos y de acuerdo con el aprendizaje obtenido durante los años que vivió en Nueva York, en 1947 confronta su visión estética e ideológica con la de los integrantes del muralismo, específicamente con Siqueiros.

En 1928 cuando Tamayo era maestro, conoció a María Izquierdo que era alumna de la Escuela Nacional de Bellas Artes. A los pocos meses de conocerse rentaron un departamento en la Plaza de Santo Domingo en el que instalaron su estudio, y compartieron búsquedas pictóricas y amorosas. En este periodo, sus obras denotan ciertas similitudes temáticas y formales, pues ambos utilizan no sólo elementos iconográficos comunes como globos, guitarras y sillas.¹¹⁵ Sino también ciertos temas como el circo¹¹⁶ o las naturalezas muertas.¹¹⁷ En ambas creaciones se observa una fuerte investigación sobre el comportamiento de los volúmenes en el espacio bidimensional y sobre los efectos del tratamiento de la materia pictórica. La pintura de María Izquierdo se caracterizaba por la representación de objetos artesanales, de escenas religiosas, del ambiente y de las costumbres provincianas. Tamayo se preocupó por acercarla al conocimiento de las tendencias europeas, la ayudó a encontrar en la pintura una fuente de inspiración y de libertad creadora y expresiva. A la vez María Izquierdo consolidó en la pintura de Tamayo el sentido de lo popular, y sobre todo la manera de empastar los colores.

¹¹⁵ Véase *Silla amarilla* de 1929 y *Naturaleza muerta con pie* de 1928 de Rufino Tamayo y *Naturaleza muerta* de 1932 y *Paisaje* de 1935 de María Izquierdo.

¹¹⁶ Véase *El circo* de 1932 de Rufino Tamayo y *La cirquera* de 1932 de María Izquierdo.

¹¹⁷ Véase *Arreglo de objetos* de 1928 de Rufino Tamayo y *Naturaleza muerta con cepillo de dientes* de 1930 de María Izquierdo.

Tamayo también participó temporalmente con el grupo ¡30-30!.¹¹⁸ Esta agrupación promovió un nacionalismo de izquierda y desarrolló un proyecto de educación artística vinculado con los intereses de las clases trabajadoras.¹¹⁹ Sus integrantes encontraron en el grabado una forma para expresar la vida de las clases marginadas mexicanas. Tamayo realizó grabados en madera, como *Indios* y *Carboneros* (1927) que presentó en la exposición colectiva de 1929 en el pasaje América. Los treintatreintistas llevaron a cabo proyectos de educación artística dirigidos a los indígenas, obreros y campesinos, entre los que se encuentran las Escuelas de Pintura al Aire Libre, los Centros Populares de Pintura y la Escuela de Escultura y Talla Directa. Asimismo, lucharon por un proyecto de cultura nacional popular alternativo a la enseñanza académica y a la cultura hegemónica del Estado. Esta actitud provocó una polémica entre los bandos opuestos que existían

¹¹⁸ Entre sus integrantes se encontraban: Fernando Leal, David Alfaro Siqueiros, Ramón Alva de la Canal, Jean Charlot, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero, Fermín Revueltas, Rafael Vera de Córdova, Rosario Cabrera, entre otros.

¹¹⁹ Laura González Matute, "¡30-30! Contra la Academia de Pintura. 1928", en *Colección Artes Plásticas*, México, INBA/CENIDIAP, 1993, p. 12.

en la Escuela de Bellas Artes: los que defendían la creación de un arte académico y conservador y los que se identificaban con la producción de un arte libre y popular. En 1928, la polémica cobró fuerza cuando el gobierno de Calles llegaba a su fin. El cambio de poderes implicaba la designación de un nuevo director en la Academia, con lo cual se ponía en juego el proyecto educativo de los próximos años. El grupo de los conservadores criticaba al entonces director, Ramos Martínez, por mostrar un mayor interés por las Escuelas de Pintura al Aire Libre, que por la enseñanza académica. Otro acontecimiento que agudizó las discusiones fue el asesinato de Obregón; con ello los pintores revolucionarios vieron amenazadas la continuidad de sus propuestas de educación y la difusión artística; así que decidieron iniciar una campaña de protesta en contra del proyecto elitista que, desde principios de siglo, padecía la Escuela Nacional de Bellas Artes. Si bien es cierto que Tamayo no firmó ninguno de los cinco manifiestos lanzados por el grupo ¡30-30!, sí defendió sus puntos de vista, ya que estaba de acuerdo con implementar una educación artística popular. Fue uno de los pintores que protestó en contra del nombramiento de Manuel Toussaint como director de la Academia.¹²⁰ El escritor era identificado como 'porfirista' y representante de los intereses burgueses, elitistas y contrarios al pueblo y a la Revolución. Además, su designación como director significaba la continuación de políticas obsoletas y anacrónicas. En julio de 1929, Toussaint renunció al cargo y

¹²⁰ La carta también fue firmada por artistas tales como, el Dr. Atl, Fernando Leal, Luis Islas, Ramón Alva de la Canal, Gabriel Fernández Ledesma, Gabriel Fernández, J.M Anaya, Eduardo Hidalgo, Diego Rivera, Ramón Alva Guadarrama, Pablo Camarena, Rosario Cabrera, Isabel Villaseñor, Fernando Castillo, Alfonso Villarreal, Frida Kahlo, Pablo O'Higgins, Roberto Velázquez, Benigno Rivas Cid, Francisco Dosamantes y Gonzalo de la Paz Pérez. "No desean de director al Señor M. Toussaint", "Protesta por el nombramiento de Bellas Artes", *El Universal*, México, 20 de diciembre de 1928, 1era, p. 5; "En Bellas Artes hay nuevo director", en *Excelsior*, México, 21 de diciembre de 1928, 1era, p. 12.

el puesto fue ocupado por Diego Rivera, quien de inmediato cambió los planes de estudio y el nombre de la institución. La nueva Escuela Central de Artes Plásticas se convirtió en un taller artístico colectivo en el cual Rivera se proponía formar artistas-obreros multidisciplinarios. Estos planes fueron apoyados plenamente por Tamayo.¹²¹

3.- La mexicanidad como una vanguardia

Involucrado en el contexto cultural del México posrevolucionario, Tamayo se interesó de manera subjetiva e intimista, 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'.

Como he planteado anteriormente, esta concepción adquirió madurez durante sus primeros viajes a Nueva York realizados a finales de los años veinte, cuando en obras de pocos elementos y figuras simples empiezan a aparecer aspectos de la pintura vanguardista extranjera. Esta influencia es evidente en algunos de sus cuadros, especialmente en el conjunto de naturalezas muertas de contenidos metafísicos, inspirados en los paisajes emblemáticos de Giorgio de Chirico, así como en la incorporación de espacios cubistas. Sin embargo, Tamayo

¹²¹ Cristina Pacheco, "Tamayo por Tamayo: la luz de México", en *La luz de México, entrevistas con pintores y fotógrafos*, México, Fondo de Cultura Económico, 1988, p. 584.

no abandonó el estudio del arte prehispánico y popular. En esta época, reafirmó su identidad racial cuyas raíces encontraba en lo indígena, y además de expresar la sensibilidad primitiva y utilizar las formas del arte popular, se inspiró en estructuras prehispánicas para construir sus propias composiciones. Es decir, al tiempo que experimentaba con nuevas soluciones pictóricas, se interesó por el expresionismo de las representaciones geométricas y deformadas de los artistas mesoamericanos. En ocasiones utilizaba estos elementos para crear formas y proporciones desde la tradición indígena y no desde la escuela clásica europea. Tamayo se inspiró en las esculturas del occidente de México y realizó figuras muy simples con la cabeza más pequeña que el cuerpo; asimismo, le interesaba trabajar sobre la superficie plana del cuadro. En sus pinturas, las sensaciones espaciales dependen de los colores y no de la perspectiva geométrica; mediante la degradación, el contraste de los colores y la yuxtaposición de tonos oscuros y claros o de colores cálidos y fríos desarrolló ritmo y profundidad espacial sin destruir el carácter plano de la superficie. Estas características aparecieron con mayor frecuencia en sus pinturas de los años cuarenta, aunque ya en *Desnudo en gris* y *Mujer con guitarra*, ambas de 1931, (Figs. 25 y 26) Tamayo revela su interés por experimentar con formas arcaicas dentro de un concepto moderno. Estas obras pertenecen a una serie de desnudos femeninos poco usuales hasta entonces en su creación artística. *Bañistas* de 1930, *Desnudo en rojo*, *Mujer dormida*, *Desnudo*, *Bañista* de 1931 y *Bañistas de Oaxaca* de 1934 (Figs. 27, 28, 29, 30, 31 y 32) son composiciones que se diferencian de su producción anterior en donde las mujeres indígenas aparecían vestidas con faldas largas y cubiertas

con rebozos. En estos desnudos podemos descubrir las enseñanzas de algunos artistas europeos, como Gauguin, Cézanne y Matisse que utilizaban el desnudo femenino para mostrar la sensualidad y el exotismo de la vida 'primitiva'. Estos pintores representaban a la mujer en un paraíso tropical exuberante, como símbolo de lo 'natural' y como una imagen opuesta a la vida civilizada.

Cuando Tamayo pintó estos desnudos se encontraba enamorado de María Izquierdo, de hecho en *Desnudo en rojo*, ella fue su modelo. Además de estas connotaciones de erotismo y sensualidad, Tamayo reforzó con estos desnudos su concepto de lo 'primitivo'. Aunque continúa trabajando sobre la superficie plana del cuadro y los espacios bidimensionales, ahora utiliza la deformación figurativa, las formas simplificadas y las figuras pesadas como recursos técnicos para expresar la espiritualidad del ser humano. Esta búsqueda espiritual fue una característica importante en el 'primitivismo' europeo, sobre todo en Alemania en donde los pintores encontraron en la naturaleza los principios 'místicos' que la sociedad burguesa y materialista había perdido. En esta serie de desnudos se observan algunos elementos cuyas conexiones espirituales tienen relación con la mitología de las culturas prehispánicas. En *Mujer dormida* la figura en reposo está acompañada de un violín y de un leopardo. Y en *Desnudo* aparece un perro junto a una mujer recostada. Entre los grupos mesoamericanos los animales tenían un simbolismo sagrado, eran el principal medio de unión entre la naturaleza y la sociedad; al vincularse con el hombre albergaban una parte de su espíritu. De esta manera, participaban de ambos mundos y permitían que el hombre tuviera una comunión con las energías sagradas del ámbito natural. En estos cuadros, el animal adquiere un valor simbólico, funciona como un "guía" espiritual que

acompaña a la mujer en su tiempo de reposo.

En estos lienzos encontramos cierta correspondencia con las imágenes escultóricas de Rodríguez Lozano y Julio Castellanos. Asimismo, tienen una gran influencia con las mujeres tahitianas de Gauguin. Las figuras pesadas y la atmósfera de intimidad, tranquilidad y equilibrio aparece en ambos pintores como símbolos espirituales. No obstante, Tamayo pintó a la mujer en lugares cerrados, el desnudo corresponde a la intimidad, no se exhibe, como sí lo representaron los pintores europeos quienes hicieron del desnudo un lugar público.

En particular la figura de *Desnudo en gris* evidencia la influencia de las formas autóctonas y la necesidad de explorar con el expresionismo pictórico a partir de pocos elementos y de fundar el cromatismo en el uso de unos cuantos tonos. En esta composición, el volumen de la mujer muestra la experimentación plástica del artista. Tamayo logró una síntesis al presentar una silueta primitiva con soluciones pictóricas modernas. Inspirado en los cuadros de Cézanne y Picasso, buscó crear el espacio y el volumen en la superficie plana del cuadro. Para ello utilizó pequeñas pinceladas de tonalidades grises y terracotas, creando una textura que ilumina el cuadro. Asimismo, subrayó el contorno de la figura con una línea negra, con lo cual logró que la sensación volumétrica y espacial dependiera de los colores y no de la perspectiva geométrica. Tamayo se inspiró en la escultura prehispánica para elaborar una mujer hierática de grandes proporciones, sentada sobre una pequeña piedra rectangular, objeto parecido al que usaban los artistas mesoamericanos para colocar las representaciones de sus deidades. Por su solidez y gruesos contornos, la imagen de *Desnudo en gris* recuerda a los monolitos que los mexicas utilizaban para sus ritos sagrados. La

figura parece haber sido desenterrada y rescatada del olvido, es la diosa-femenina que orgullosa ve de nuevo la luz. La pureza de las figuras prehispánicas no le sirvió al artista para imitar o copiar los símbolos olvidados sino que intentó encontrar las formas básicas y simples para marcar el alcance del arte primitivo y para reforzar la expresividad de su propio arte. La idea de Tamayo era simbolizar la herencia de lo antiguo a lo moderno. Esta intención quedó representada en *Mujer con guitarra*, aquí el instrumento musical es el elemento moderno y la figura esquemática nos remite a las formas 'primitivas'.

Asimismo, en estas obras, sobre todo en *Desnudo en gris* y *Mujer con guitarra* Tamayo utilizó la deformación figurativa para acentuar la expresividad de las imágenes y sus vínculos con el arte mesoamericano. Tamayo no utilizaba los elementos de la naturaleza de manera literal, los recreaba para que el resultado final fuera creación y no imitación.¹²² Esta intención antimimética, que no elimina la representación, es precisamente lo que Teresa del Conde denomina 'estilo tamayesco'. Para la crítica de arte, Tamayo creó un lenguaje diferente, con respecto al de otros artistas mexicanos de su época, al eludir la perspectiva en ventana o modificarla drásticamente, acelerando, de esta manera, las fugas según convenía a sus propósitos.¹²³

Por entonces, Tamayo se valió de dos recursos expresivos que se

¹²² "los frescos del Smith College", *Letras de México*, México, año. VII, vol. LV, 1 de marzo de 1944, s/p. (CDMRT).

¹²³ Teresa del Conde, "Las palabras del otro", en *Tamayo*, México, Bitá, Américo Arte Editores, 1998, p. 100.

relacionaban directamente con el arte antiguo de México. Estos son, el color y la proporción de la figura humana. En este conjunto de cuadros, Tamayo utilizó colores apagados como grises y cafés de diferentes calidades, asimismo observamos tonos tierras donde resaltan por contraste, algunas discretas manchas de color anaranjado o verde, azul pálido, rosa apagado y ocre rojizo. Tamayo no encontraba el color característico de México en el verde, blanco y colorado de la feria, más bien opinaba que "nuestro pueblo que es indio y mestizo, no es un pueblo de fiesta, sino profundamente trágico y sus preferencias en color son sobrias, equilibradas, como lo son todas las preferencias de las gentes sobre quienes pesa el dolor."¹²⁴ Tamayo relaciona el color con la injusticia histórica que ha vivido el pueblo de México. En sus cuadros utiliza una variedad de matices de un solo color y empasta tonos claros junto a otros más oscuros. Este recurso se puede observar en algunas pinturas del pasado indígena; los artistas mesoamericanos utilizaban los opuestos para expresar la dualidad y la tensión de las fuerzas cósmicas.¹²⁵ Esta lucha de contrarios va a ser significativa en la obra de Tamayo. Su espíritu lúdico le permite jugar con la diversidad colorística de tonos y matices y con la yuxtaposición de colores apagados y luminosos, con lo cual logra crear texturas y profundidad en la superficie pictórica. Además, este contraste cromático le sirve para expresar la dualidad del cosmos. El empleo de signos contrarios que existen simultáneamente, es utilizado por Tamayo para

¹²⁴ Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", *Crisol*, México, núm. 53, 1 de mayo de 1933, p. 279.

¹²⁵ Dúrdica Ségota, *Valores plásticos del arte mexicana*, México, UNAM, IIE, 1995, p. 78.

establecer la tensión y el conflicto humano. Por ello, el color y la experimentación formal son componentes expresivos y poéticos que le sirven para evocar el sufrimiento existencial de la sociedad contemporánea, envuelta en un mundo contradictorio. Asimismo, Tamayo utilizó la alteración formal para expresar su relación con los artistas prehispánicos quienes no copiaban el modelo. Al respecto, Paul Westheim considera que la pintura de Tamayo es arte imaginativo cuya meta y propósito "es penetrar a través de la apariencia de las cosas el sentido de las cosas. La realidad que le interesa captar es la esencia del fenómeno, escondida tras su aspecto físico [...] Para plasmar la esencia hay que recurrir al signo, a ese signo de virtud mágica que es la Forma. Esta es una de las posibilidades que dispone el hombre para asir espiritualmente el dato material, para incluir la naturaleza en la experiencia anímica".¹²⁶

La fantasía y el alma del indio se manifiesta en las innumerables creaciones del arte popular. En oposición al arte imitativo, el arte popular es, como expresión artística, la transformación imaginativa del objeto, de la forma real en forma expresiva, rasgos que caracterizan también la cerámica tarasca de tiempos prehispánicos. De acuerdo con Paul Westheim, "esta contextura anímica – manifiesta en el arte popular de México contemporáneo y en las obras plásticas del

¹²⁶ Paul Westheim, "Rufino Tamayo: una investigación estética", en *Artes de México*, México, núm. 12, mayo-junio 1956, p. 3.

México antiguo- brotan la visión y la creación de Rufino Tamayo" quien integró las formas y los colores populares a su propuesta pictórica y los utilizó como medios expresivos y simbólicos.

Como hemos podido observar, Tamayo se identificó con los principios estéticos y espirituales del arte prehispánico; se sentía atraído por sus formas compactas, la sencillez y expresividad de sus figuras y también por su cosmogonía. Se interesó sobre todo por el concepto de dualidad entendido como la lucha de los elementos opuestos que originan la vida; por un lado el bien, la sabiduría y la luz, y por el otro el mal, las tinieblas y la oscuridad. Esta idea quedó plasmada en algunas de sus pinturas, de hecho en 1964 realizó un mural que lleva ese nombre en donde representó a una serpiente y a un jaguar. También pintó perros, pájaros, caballos y leones. En las culturas mesoamericanas estos animales tenían una connotación mágico-religiosa, no obstante Tamayo no los utilizó como animales sagrados del mito, sino que dentro de un mundo sin mitos pintó animales humanizados, aunque también adquieren un significado simbólico.

Tamayo empezó a interesarse por el arte prehispánico desde 1922, año durante el cual trabajó en el Museo Nacional de Arqueología. En sus pinturas podemos encontrar las influencias de los objetos y las formas 'primitivas' desde 1926. En ese momento encontró en el arte mesoamericano y en las creaciones populares los símbolos de un lenguaje pictórico que combinó, como muchos artistas mexicanos y europeos, con una estética moderna. Sin embargo, su 'primitivismo' fue distinto. No fue una sensibilidad adquirida como lo fue para otros

pintores; Tamayo no parte de una interpretación del *otro*¹²⁷ sino de una identificación con su origen indio. Al recordar su trabajo en el Museo de Arqueología el pintor comentó que durante ese tiempo se dedicó al estudio de las diferentes culturas indígenas del país; "me interesaba conocer qué era lo que sintonizaba su manera de ser. Estando en esa búsqueda afloró en mí una vitalidad que me hizo sentirme indio. Aunque parezca exagerado, en mi interior algo me empujaba a sentirme orgulloso de mi sangre india".¹²⁸ Tamayo asume lo indígena como uno de los constituyentes de su espíritu. Por esta razón, su relación con lo mexicano no fue solamente estética, sino que encontró el valor de lo popular, como lo ha dicho Octavio Paz más que en las formas, en las creencias; su importancia fue afectiva y existencial. Tamayo vio con una estética moderna la escultura prehispánica, se apoderó de sus formas y las transformó.¹²⁹ A partir de ellas pintó figuras nuevas y originales. Desde el principio, en sus pinturas existió un encuentro entre el arte primitivo y el moderno, y con ello elaboró un lenguaje simbólico en donde el protagonista es el hombre que está situado en el alma de su pueblo y también en el alma universal contemporánea. En el fondo de sus pinturas, Tamayo revitaliza los símbolos mexicanos. Es así como el pintor oaxaqueño da a la cultura mexicana un sentido universal.

Tamayo vio la pureza formal de las figuras de cerámica del arte

¹²⁷ Juan Coronel Rivera, "Un moderno Prometeo", en *Tamayo, op. cit.*, p. 158.

¹²⁸ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op. cit.*, p. 241.

¹²⁹ Octavio Paz, "Tamayo: Geometría y transfiguración", en *Rufino Tamayo*, México, Ed. Patria, Ediciones Polígrafa, 1994, p. 22.

mesoamericano. Percibió la manera como los artistas prehispánicos lograron realizar esculturas esencialmente expresivas a partir de dos dimensiones. En sus pinturas elimina las líneas y el color es el elemento moderno, encargado de crear sensaciones volumétricas y espaciales. Le dio mucha importancia a las formas bidimensionales y deformadas con lo cual consiguió una fuerte expresión. Tamayo utilizó la imaginería ancestral para recordar que debe ser una tradición siempre presente en el arte mexicano. Con estos recursos, Tamayo expresaba el dolor, la tragedia y el espanto que han vivido las culturas originarias de México.

Durante los años cuarenta, Tamayo continúa con esta tendencia expresándola con mayor fuerza. Su larga estancia en Nueva York, el estudio del arte prehispánico y popular y el acercamiento al arte moderno, en especial a la obra de Picasso, fueron herramientas que utilizó para mostrar una conceptualización de lo mexicano que se vincula con la modernidad artística y con una reflexión sobre el papel que juega el indígena y lo indígena en la cultura mexicana.

La pintura de Tamayo responde a la intensa búsqueda colectiva de los artistas mexicanos, interesados en hallar en las culturas prehispánicas y en el arte popular los valores formales y espirituales del arte moderno mexicano. Su propuesta artística corresponde no sólo a una interpretación estética del arte indígena, sino también a una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano.

Cabe recordar que en 1951, cuando sus problemas económicos estaban resueltos, Tamayo inició su labor como coleccionista comprando primero piezas prehispánicas y más adelante pintura contemporánea. Su colección de arte

prehispánico está formada por 1300 piezas procedentes de los periodos preclásico, clásico y clásico tardío de las distintas culturas prehispánicas. Las obras se encuentran en una mansión colonial en el centro de Oaxaca; el edificio fue restaurado y acondicionado por un grupo de profesionales supervisados por el arquitecto Ignacio Cantú, sobrino de Roberto Montenegro. El Museo de Arte Prehispánico se inauguró el 29 de enero de 1974, la museografía estuvo a cargo de Fernando Gamboa, quien dividió el museo en cinco salas y ordenó las piezas a partir de criterios puramente estéticos, según sus formas y símbolos.

4.- La construcción de un mito: el "indio Tamayo"

Cuando Tamayo llegó a la ciudad de México, la Revolución Mexicana iniciaba su doloroso camino. En aquella época se instaló con su familia en una gran vecindad de la colonia Guerrero y fue ahí donde conoció de cerca a los zapatistas e incluso aprendió las canciones que los revolucionarios entonaban con sus guitarras pues muchos de ellos se alojaban en la misma casa.

Tamayo, vivió el proceso revolucionario desde la lucha de los campesinos y los indígenas, él formaba parte de la cultura del pueblo mexicano; desde pequeño estuvo en contacto con los objetos populares, las fiestas, las tradiciones y la vida en los mercados. No obstante y a pesar de su origen mestizo, Tamayo se definió durante muchos años como indio, en realidad, sus vínculos directos, tanto biológicos como culturales, con los indios zapotecas de su natal Oaxaca lo hacen caracterizarse como un 'indio-mestizo', rasgo que lo llevará a tomar una postura opuesta a las políticas oficialistas del Estado posrevolucionario proyectadas a la idea de crear un México mestizo. Él veía en la raza indígena la continuidad del pasado mexicano que debía ser revalorado y rescatado. Pensaba que la cultura

mexicana rechazaba sus orígenes indígenas, "algunas personas le dan preferencia a lo extranjero, [...], y discriminan a su propio pueblo".¹³⁰ Andrés Henestrosa, quien en 1923 entabló amistad con el pintor, recuerda que desde entonces le gustaba decir que era indio.¹³¹ Más adelante, tras la insistencia de Tamayo por definirse como indio, en varias ocasiones su esposa Olga le pidió que dejara de decirlo, explicándole que la mexicanidad expresa el mestizaje de distintas culturas y no sólo la indígena. Aunque Tamayo entendía las razones de Olga, él le respondía que se sentía indio.¹³² Nunca negó sus raíces indígenas, en muchas ocasiones afirmó que él era zapoteca o aceptaba que lo nombraran 'indio'. En 1989 seguía afirmando orgulloso: "Soy indígena. Yo soy indígena".¹³³

El mito que existe acerca del origen racial de Tamayo también fue construido por algunos críticos de arte que lo nombraban indio, desde esta perspectiva relacionaban su pintura con un estilo 'primitivo', 'diferente' y 'original'. El mito además fue engrandecido por el propio pintor, quien involucrado en el fenómeno nacionalista de la época, creía en las cualidades artísticas innatas de la raza india y se consideraba parte de su cultura. A finales de los años cincuenta afirmaba que la esencia de sus obras "llevan el sello de México, de lo indígena de México, porque no tener eso en mis creaciones sería tanto como negar mi origen. Soy indio, orgullosamente indio de Oaxaca".¹³⁴ Estas declaraciones formaron parte

¹³⁰ Ingrid Suckaer, "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil", en *Rufino Tamayo. Antología Crítica, op. cit.*, p.167.

¹³¹ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op. cit.*, p. 80.

¹³² Ingrid Suckaer, *Ibidem*, p. 339.

¹³³ "El maestro Rufino Tamayo", *Arbeiderbladet*, Noruega, Oslo, 24 de octubre de 1989, s/p. (Trad. Museo Rufino Tamayo, CDMRT).

¹³⁴ Manuel Mejido, "Una entrevista en París con el inventor del color 'rosa mexicano'", *Revista de Revistas*, México, 1958, s/p. (CDMRT).

de la retórica de Tamayo en cuanto a su identidad racial, la cual, en varias ocasiones, cayó en evidentes contradicciones. En 1985 Ingrid Suckaer le preguntó, en una entrevista, sobre su ascendencia racial, él contestó lo siguiente: "...lo que pasa es que en la literatura que han escrito sobre mí han cambiado mucho las cosas. Algunas personas han dicho que soy zapoteca, otras que soy maya, pero mis padres eran, como dicen, mitad y mitad o sea mestizos, por lo tanto yo soy mestizo".¹³⁵ Dos años después enfático declaraba: "Empecemos por decir que yo no soy indio. Las gentes en la publicidad me declararon indio [...]. Y yo soy mestizo. No es que no quiera ser indio. Estoy encantado de la sangre que tengo en mí. Después de todo la base de mi trabajo está en lo indio".¹³⁶ Aunque Tamayo pintó una gran cantidad de indígenas, sus reflexiones sobre su identidad racial lo hicieron afirmar más adelante: "No pinto indios, cualquiera puede hacerlo, yo pinto como los indios, desde adentro y no cualquiera hace eso".¹³⁷ A pesar de tales ambigüedades, cuando Tamayo hablaba de su raza se refería a la indígena y no a la mestiza.

Fue tan importante esta identidad con lo indígena que en 1931 pintó un *Autorretrato*. (Fig. 33) En este lienzo el rebozo que cubre su cabeza es el símbolo de la mexicanidad. A sus espaldas se observa un pequeño pájaro que reposa en

¹³⁵ Ingrid Suckaer, "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil", *op. cit.*, p. 163.

¹³⁶ Luis Suárez, "Vidas de Tamayo: una animal, otra creativa", *Excelsior*, México, 9 de diciembre de 1987, s/p. (CDMRT).

¹³⁷ Hugo Hiriart, "Cultura prehispánica y literatura", *La jornada semanal*, México, 22 de octubre del 2000, p. 10.

una de las ramas de un árbol truncado y seco. Aquí la imagen del “indio-Tamayo” está acompañada de un pasado abandonado, simbolizado por los troncos marchitos y rotos del árbol. En las pinturas del oaxaqueño este elemento iconográfico es utilizado con frecuencia, formando parte de paisajes desolados o indígenas solitarios. Es un componente simbólico que el artista utilizó para expresar la idea de una cultura mutilada.

Asimismo, Tamayo se dio cuenta que asumir que era indio le daba ciertos beneficios a nivel comercial, era una forma de promocionar su arte entre los coleccionistas extranjeros, recordemos que durante los años veinte y treinta el arte mexicano tenía una gran recepción en Estados Unidos. El estilo ‘primitivo’ era una moda pues acentuaba un rechazo al academicismo, a la sociedad mercantilista y un retorno a una forma de vida y de pensamiento más ‘sencilla’, ‘natural’ y ‘pura’. Además, representaba una pintura que utilizaba recursos técnicos novedosos y vanguardistas. Las obras de Tamayo eran ejemplo de ambas tendencias.

Hacia 1933 Tamayo participó en una serie de conferencias organizadas por la Escuela Central de Artes Plásticas. Para ello escribió un artículo titulado: “El nacionalismo y el movimiento pictórico” en el cual criticaba a los iniciadores del movimiento artístico, pues consideraba que seguían un camino equivocado porque utilizaban la estructura de una técnica que no respondía a las necesidades de expresión de nuestra cultura y además tomaban en cuenta solamente el aspecto fisonómico, dejando de lado las características propias de la producción india. En este sentido, según Tamayo, se deformó el sentido racial pues impusieron a la pintura una sola modalidad sin tomar en cuenta la conformación de los Estados

contemporáneos: "formados por individuos de diversos orígenes étnicos y, por consiguiente, de diferentes maneras de ser".¹³⁸ Para no repetir estos errores, Tamayo consideraba importante "encauzar a la pintura, independientemente de la forma racial de expresión, en un sentido que la haga tener una personalidad distinta entre el producto universal".¹³⁹ Declaraba que hay una necesidad de ser nacionalistas pero en el sentido de internacionalizarnos, de buscar una manera ideológica que hable al mundo de un modo nuevo.¹⁴⁰

En este artículo se puede observar la influencia de las ideas del grupo Contemporáneos, sobre todo de Villaurrutia. El nacionalismo como algo diverso, universal y actualizado era promovido por el grupo de escritores. Reflexiones que Tamayo compartía. En su artículo se declara nacionalista pero en un sentido diferente, es decir, tomando en cuenta al México pluricultural y oponiéndose a las políticas integracionistas promovidas por el Estado mexicano y por varios intelectuales y artistas de la época.¹⁴¹

En el México posrevolucionario el tema sobre la incorporación de las comunidades indígenas a la civilización moderna se convirtió en elemento clave para la consolidación del proyecto nacionalista estatal. Este indigenismo integracionista encontró sustento teórico en el evolucionismo lineal que por

¹³⁸ Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", *op. cit.*, p. 277.

¹³⁹ *Idem.*

¹⁴⁰ *Ibidem*, p. 281.

¹⁴¹ Las tesis sobre el mestizaje se iniciaron con Francisco Pimentel, Vicente Riva Palacio y Justo Sierra. Pimentel declaraba que la heterogeneidad étnica era un obstáculo para el surgimiento de la nación, por lo que era necesaria la mezcla racial. Riva Palacio explicaba la evolución antropológica del indígena y el deseo de su presencia en el mestizo. Y Sierra rompió con el tabú de la superioridad del criollo otorgando al mestizo la identificación del mexicano. Pero es Andrés Molina Enríquez quien anuncia "el mito del mestizo", cuyo eje principal será la integración y la homogeneización étnica, hilo que retomará Manuel Gamio y con el cual germina "el mito vasconceliano" de la Raza Cósmica. Agustín Basave, "El mito del metizo", en *El nacionalismo mexicano*, Coordinado por Cecilia Noriega, México, Colegio de Michoacán, 1992, p. 255.

entonces consideraba a la diversidad cultural como un obstáculo para hacer nación.¹⁴² Desde esta perspectiva, lo indio fue pensado desde una gran paradoja: como la característica que define la originalidad de la cultura mexicana y simultáneamente como el principal estorbo para conformar una nación unificada. Por ejemplo, Manuel Gamio, quien rechazaba la idea de la inferioridad innata del indígena, promovía al mismo tiempo el mestizaje cultural, que de alguna manera es una forma distinta de expresar la intolerancia a la diferencia.¹⁴³ En *Forjando Patria* se declara por la fusión biológica y cultural del indio por atrasado con respecto a Occidente, pensamiento en el cual subyace la idea de su inferioridad. Estos rasgos evolucionistas subsisten en Gamio hasta los años cuarenta. Como director del Instituto Nacional Indigenista menciona que es necesario "... satisfacer las necesidades y aspiraciones biológicas, económicas y culturales de los grupos que vegetan en las más bajas etapas de evolución...".¹⁴⁴ Esta idea está presente en el significado que para Gamio tenía el arte nacional. Lo entendía como una mezcla de rasgos entre la estética prehispánica y la europea; para fomentarlo se debía "sistematizar la producción artística del indio y del individuo de la clase media".¹⁴⁵ Ambos debían encontrar el mismo criterio de apreciación artística. Sin embargo, este proceso de fusión debía ser iniciado por la clase media "puesto que hoy por hoy tiene muchas más facilidades de ilustrarse que el indio".¹⁴⁶ Desde esta

¹⁴² Alicia Castellanos Guerrero, "Antropología y racismo en México", en *Desacatos*, México, CIESAS, núm. 4, verano 2000, p. 68.

¹⁴³ Alicia Castellanos, *Ibidem*, pp. 57-58.

¹⁴⁴ Beatriz Urías Horcasitas, "Franz Boas en México, 1911-1919", en *Historia y grafía*, México, Universidad iberoamericana, núm. 16, 2001, pp. 244-245.

¹⁴⁵ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, México, Ed. Porrúa, 1992, p. 39.

¹⁴⁶ *Idem*.

perspectiva, se consideraba al indio como un ser sin iniciativa que necesita de 'otros' para liberarse.

En este contexto, los estudios de antropólogos, sociólogos y etnógrafos con respecto a la raza estuvieron marcados por un esquema evolucionista, guiado por el determinismo biológico y el darwinismo social. Estos enfoques acabaron por pregonar la superioridad de unas razas sobre otras y fueron utilizados para legitimar la expansión colonial europea, así como para justificar políticas de subordinación y marginación hacia los pueblos indígenas de América Latina. En México, el mestizo que era rechazado por los pensadores europeos, se convirtió en la 'raza superior'. Este argumento evolucionista continuó existiendo en el pensamiento posrevolucionario.¹⁴⁷ Una polémica que se llevó a cabo entre algunos intelectuales de los años veinte, ejemplifica este tipo de discurso. Estaban los que sostenían que los indígenas no tenían el potencial de desarrollo económico por lo que no podían formar parte de la Patria (Francisco Bulnes); o los que pensaban que el indígena era un obstáculo infranqueable para el progreso (Manuel Gamio), o un estorbo (Martín Luis Guzmán); o quien afirmaba que debían ser los blancos, criollos e inmigrantes, los creadores del México moderno (Miguel Othón de Mendizabal).¹⁴⁸ Para salvar al indio del atraso se proponían dos soluciones: el mestizaje, o bien su redención a través de la educación. Sin

¹⁴⁷ Alan Knight, "Racism, Revolution, and *Indigenismo*: México, 1910-1940", en Richard Graham, *The idea of race in Latin America, 1870-1940*, Austin, University of Texas Press, 1990, pp. 71- 113.

¹⁴⁸ "Una polémica entre intelectuales", sección "Testimonios", en *Desacatos. 4 racismos*, revista de Antropología Social, CIESAS, verano 2000, pp. 163-174. Aquí se encuentran los textos completos de la polémica.

embargo, esta visión sobre la realidad nacional no dejó de responder a posturas racistas y evolucionistas.¹⁴⁹

Mientras que el discurso político y científico consideraba que la diferencia de razas era un obstáculo para lograr la homogeneidad y la cohesión cultural, Tamayo relacionaba a las razas, con la idea de la diversidad cultural.¹⁵⁰ Al respecto, pensaba que el indio y el mestizo, por su porción india, serían los encargados de encontrar las bases fundamentales de la pintura; cada individuo realiza una interpretación intuitiva de la realidad y refleja en toda acción las características de su raza.¹⁵¹ Sin embargo, es necesario trascender el aspecto meramente fisonómico y aparente de la cultura; para Tamayo era importante marcar en la pintura una línea que por su diferencia de dirección le diera un sello distintivo que tomara en cuenta las características del producto plástico indio, sus formas primarias.

Mientras la ordenación que en el producto indio y mestizo se resuelve de una manera simple que corresponde a la condición primaria de las formas, en el producto falseado, se presenta agolpado, tumultuoso, desconectado del modo indio; dígalos si no la mayoría de nuestra pintura mural hecha a la manera italiana.¹⁵²

Tamayo utilizó lo indio para marcar en su pintura un 'sello único', buscaba la

¹⁴⁹Deborah Dorotinsky, "México Indígena" y la fotografía etnográfica de los años cuarenta en México", Tesis doctoral en Historia del Arte, México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México, 2003, pp. 80-90. En esta investigación la autora analiza el pensamiento de Lucio Mendieta y Nuñez (director del Instituto de Investigaciones Sociales de la UNAM de 1939 a 1965) quien también consideraba la heterogeneidad racial como el principal problema de la sociedad mexicana.

¹⁵⁰ Es importante considerar que en la novela indigenista de autores como Gregorio López y Fuentes que escribió *El indio* en 1935, y *Los peregrinos inmóviles* en 1944, o de Ramón Rubín en su obra *El llamado dolor de los Tzotziles* de 1949, y en *El Diosero* de 1952 de Francisco Rojas González, "se esboza la diversidad cultural y étnica como una fuente de riqueza nacional". Deborah Dorotinsky, *Ibidem.*, p. 91 y 257.

¹⁵¹ Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", *op. cit.*, p. 278.

¹⁵² Rufino Tamayo, *Ibidem.*, p. 280.

'pureza', lo 'auténtico'. De la misma manera, se autodefinía como indio para presentarse como el pintor 'puro' a quien le pertenece una mirada 'diferente' que representa la expresión interna y auténtica del indígena.

En el ambiente artístico y cultural de aquellos años, el pintor oaxaqueño 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.

Este deseo de ser indio puede estar relacionado con las ideas de Alfredo Ramos Martínez quien estaba convencido de las facultades artísticas innatas del pueblo mexicano. Al respecto pensaba que

... mientras más pura es la Raza mayor fuerza tiene su producción; es en ella donde se marca más la originalidad y pureza. He podido observar que ha medida que se cruza va perdiendo estas cualidades, que son a mi entender, la principal condición que tiene. Llama altamente la atención el hecho de que no haya perdido nada de fuerza ni de expresión, y que sea absolutamente la misma que desde su origen predomina, teniendo todas las características en expresión, en fuerza, y en originalidad.¹⁵³

Este argumento racial tiene un doble mensaje, por un lado encubre una realidad bastante difusa ya que reduce el problema de las razas a su estado de pureza, idea que se relaciona con las teorías racistas y con los discursos nacionalistas que engloban en un sola 'etnia' los localismos internos divergentes; y

¹⁵³ Alfredo Ramos Martínez, *Monografías de las Escuelas de Pintura al Aire Libre*, México, Cultura/SEP, 1926, p. 9.

por el otro, concede al indio su autonomía al rechazar la mezcla racial. Desde mi punto de vista, Tamayo no buscaba una 'pureza étnica', sino pictórica.

Para los años cuarenta realiza figuras en donde la raza ya no es identificable; lo indio se convierte en un símbolo que expresa la parte espiritual de nuestra cultura. Frente al racismo y los sistemas autoritarios de la Segunda Guerra Mundial, Tamayo pensaba que las diferentes razas no debían de dividir a los países, proponía en cambio la construcción de una sola raza: la Humana. Este 'universalismo' humanista que presenta la 'unión armónica' entre las razas y que esconde paradójicamente el racismo occidental quedó representado en el mural *Fraternidad* de 1968 que realizó para la Organización de la Naciones Unidas. En este lienzo, el fuego es el centro de un círculo formado por figuras entrelazadas que simbolizan el diálogo entre las diferentes razas.

4.1.- El indígena en la ideología nacionalista

En el tiempo en que Rufino Tamayo empezó su carrera como pintor, el furor nacionalista permeaba en todos los ámbitos de la vida cultural del país, en este contexto, el indígena se convirtió en uno de los símbolos de la identidad nacional. Como hemos visto, el nacionalismo cultural se caracterizó principalmente por la revitalización de las antiguas culturas prehispánicas y además por una forma nueva de mirar al indígena, no con la indiferencia y la exaltación del pasado precolombino de siglos anteriores, sino a través de la aceptación y al mismo tiempo de la integración del indígena en el presente, es decir, el reconocimiento y la revaloración de las contribuciones de los indígenas a la vida cultural y espiritual

del país.¹⁵⁴ Durante los años veinte se pensaba que para realizar un arte auténticamente mexicano, era necesario estudiar las normas clásicas y vanguardistas de la estética europea pero había que integrar estos conocimientos a la realidad mexicana; con este fin, algunos grupos de intelectuales, políticos y artistas elaboraron una nueva valorización teórica de la cultura prehispánica. Los muralistas mexicanos se interesaron por una "búsqueda de lo clásico indígena y mexicano".¹⁵⁵ Así, el indio y el mestizo se convirtieron en las principales imágenes representadas en los murales posrevolucionarios. La revitalización de la cultura prehispánica y sus procesos históricos y culturales aparecen como uno de los fundamentos del nacionalismo mexicano.

Apartado de una interpretación histórica de la realidad mexicana pero no alejado del nacionalismo artístico imperante, Tamayo se interesaba por las características raciales de los indígenas y campesinos, por su relación con la naturaleza, por los aspectos formales de las antiguas culturas mesoamericanas y

¹⁵⁴ Este proceso incluye una gran paradoja, por un lado se acepta el pasado indígena como símbolo de la identidad del mestizo, pero al mismo tiempo se quiere integrar al indígena del presente a la forma de vida occidental. Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Colegio de México, Colegio Nacional, FCE, 3ª Ed, 1996.

¹⁵⁵ Rita Eder, "Las imágenes de lo prehispánico y su significación en el debate del nacionalismo cultural", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, México, IX Coloquio de Historia del Arte, UNAM, IIE, 1986, p. 74.

por las diversas manifestaciones artísticas populares. Aunque separado también de una pintura política, este enfoque se conectaba con algunas ideas expresadas en el manifiesto redactado por David Alfaro Siqueiros en 1923 y firmado por los miembros del Sindicato de Trabajadores Técnicos, Pintores y Escultores: Diego Rivera, Xavier Guerrero, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco, Ramón Alva Guadarrama, Germán Cueto y Carlos Mérida, en el cual exponían los principios de su movimiento; Tamayo no firmó el documento, pero su vínculo con lo prehispánico y lo indígena coincide con uno de sus puntos:

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente de hacer belleza: el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas.¹⁵⁶

Es así como lo indígena y lo prehispánico serían el impulso necesario para el mejoramiento de la raza mestiza. Con estas ideas, la cultura de nuestro país se presentaba con una característica particular; aunque la mayoría de los pintores se mantuvieron dentro de la tradición artística occidental, por primera vez la pintura mexicana se definió como algo diferente, distinto con respecto a lo europeo; la creación artística nacionalista se entendía como la búsqueda de una expresión

¹⁵⁶ Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores, en *Palabras de Siqueiros*, Selección, prólogo y notas de Raquel Tíbol, México, FCE, 1996, p. 24.

propia y original cuyos contenidos se encontraban en la historia social, política y cultural de México. Por su parte, el Estado se dedicó a difundir y promover internacionalmente el arte mexicano y fue mecenas de la pintura que trataba temas sobre la justicia social y la búsqueda de identidades propias; de esta manera, México representaba una nación con una historia poderosa además de moderna y vanguardista.

Frente a este escenario, el arte prehispánico y el arte popular se convirtieron en aspectos esenciales del nacionalismo posrevolucionario. Se pensaba que la raza indígena contenía los valores artísticos y estéticos que debían ser rescatados para la conformación de un arte nacional;¹⁵⁷ comúnmente se veía al indio contemporáneo como la síntesis del pasado y el presente, como el portador natural del espíritu de la nación mexicana, era así, necesario promover y rescatar la sensibilidad artística y estética innata de la raza indígena. Este sentimiento nacionalista fue apoyado por la mayoría de los intelectuales de la época que asumieron al arte popular como la expresión estética de los indios en el presente. Esta corriente popular implicaba un reconocimiento de los aportes reales del 'pueblo' en materia cultural,¹⁵⁸ y al mismo tiempo, se reforzaba una ideología indigenista que sustentaba el lema sobre 'el alma nacional'.

Después de la Revolución mexicana aparecieron distintos tipos de nacionalismos sustentados por diversos grupos sociales. Podemos hablar de

¹⁵⁷ Manuel Gamio, *Forjando Patria*, op. cit., p. 40.

¹⁵⁸ La mayoría de los protagonistas del movimiento cultural de los años veinte insistieron en el vínculo entre lo popular y la mexicanidad. Los estudios sobre cultura popular de Gerardo Murillo (Dr. Atl), Gerónimo Baqueiro Foster, Jorge Enciso, Ruben M. Campos o Frances Toor, son ejemplos de ello; así como los de Anita Brenner, *Idolos tras los altares*. También es importante considerar la exposición de arte popular organizada por Jorge Enciso y Roberto Montenegro, con la ayuda de Xavier Guerrero, Adolfo Best Maugard y el Dr. Atl, en 1921.

nacionalismos populares, cultos, revolucionarios, reaccionarios, etnológicos, políticos, intimistas y filosóficos.¹⁵⁹

El más extendido durante la década de los años veinte y treinta fue el nacionalismo etnológico. Se identificaron las esencias nacionales con lo indígena, y lo indígena con lo popular y lo revolucionario. Esto último fue lo que caracterizó al nuevo indigenismo y lo distinguió del indigenismo criollo de los siglos XVIII y XIX. Con frecuencia, el criollo admiró al indígena prehispánico y a su civilización, pero despreció al indio del presente.

En el ámbito político y a diferencia de épocas pasadas, los gobiernos posrevolucionarios dirigieron su quehacer político hacia las grandes mayorías e incorporaron la cultura indígena y popular al nuevo proyecto de la nación. El nacionalismo revolucionario, lejos de considerar al indio como el *otro*, lo asumirá como parte propia. El pasado precolombino y las diversas creaciones populares se convirtieron en elementos esenciales de la mexicanidad. La identidad nacional

¹⁵⁹ Abelardo Villegas, "El sustento ideológico del nacionalismo mexicano", en *El nacionalismo y el arte mexicano*, *op. cit.*, p. 389.

encontró sustento en el mestizaje, de esta manera se va conformando un discurso político con un alto sentido nacionalista pero también con un fuerte acento demagógico. Aunque las élites políticas promovieron un nacionalismo que incluía en sus proyectos a las masas indígenas, campesinas y obreras, no hay que olvidar que esta incorporación se dio de una manera subordinada y marginada frente a una cultura dominante, que como cultura generalizada en el país, ha correspondido al ámbito mestizo.¹⁶⁰

La educación jugó un papel muy importante en la conformación del nacionalismo cultural. Uno de los propósitos de José Vasconcelos, ministro de Educación Pública de 1921 a 1924, fue 'educar al pueblo', pero también producir símbolos que sirviesen para identificar y reconocer lo que era el objeto mismo del nacionalismo. Así, mediante una dimensión estética y social, se buscaría la 'mexicanidad de los mexicanos'. Vasconcelos llamará *genuina nacionalidad* a la fisonomía espiritual de México y a la exaltación de la raza aborígen, pero al mismo tiempo, el mestizaje era el símbolo de la 'unidad nacional'. Tal integración significaba también la manera en la que México saldría de su atraso. Esta idea terminaría por encerrar la variedad cultural en el 'nacionalismo revolucionario' que se convirtió en la ideología del Estado Nacional, sobre todo a partir de 1929 cuando se formó el Partido Nacional Revolucionario (PNR).¹⁶¹

Las tesis sobre el mestizaje ya habían sido anunciadas por Andrés Molina Enríquez, quien puede considerarse el fundador del pensamiento nacionalista de

¹⁶⁰ Leonel Duran, " Cultura popular y mentalidades populares" en Adolfo Colombres (comp), *La Cultura Popular*, México, Ediciones Coyoacán, 1997, p. 68.

¹⁶¹ Guillermo Sheridan, *México en 1932: La polémica nacionalista*, op. cit., pp. 27-28.

la Revolución mexicana; su libro, *Los grandes problemas nacionales*,¹⁶² publicado en 1909 es de los primeros en percibir una cultura mestiza. Sus ideas tuvieron repercusiones importantes en el mundo artístico de entonces, por ejemplo, el muralismo se caracterizó por la búsqueda de una expresión auténticamente nacional, sus integrantes estuvieron atraídos por el mito del 'indio-mestizo'; asimismo, su pensamiento influyó en los escritores que conformaron la novela de la Revolución Mexicana. Además, su propuesta de un nacionalismo introspectivo fue retomada por los estudios filosóficos sobre la mexicanidad, que abordaremos más adelante.

De hecho, estas ideas fueron compartidas por la mayoría de intelectuales y políticos de la época posrevolucionaria. Por ejemplo, el arqueólogo Manuel Gamio, veía un México dividido. El remedio era construir una sola nación, por lo que trató de redimir a los indios elevando su forma de vida. Pero interpretó su 'rendición' como su integración a la cultura nacional dominante, criolla y mestiza; Gamio pensaba que una de las etapas más importantes en la evolución de los pueblos se daría con la integración nacional; para alcanzar la uniformidad tan deseada, el antropólogo proponía tomar en cuenta las condiciones del medio geográfico, la homogeneidad étnica de los distintos grupos, el tipo general de civilización al que

¹⁶² Esta obra es el primer estudio serio sobre el nacionalismo mexicano; Molina sostiene la idea de que México debe volver sus ojos hacia sí mismo, dejar de defender posturas extranjeras, propone el mito del indio-mestizo como salida a los problemas nacionales, en el cual se inspira el movimiento del nacionalismo cultural posrevolucionario. Este libro constituye una declaración de la independencia cultural de México. Agustín Basave, "El mito del metizo", en *El nacionalismo mexicano, op. cit.*, 1992, p. 256.

todos ellos estuvieran incorporados y además un idioma común.¹⁶³ A largo plazo, este proceso implicaría el abandono y la desaparición de las diversas culturas indígenas.¹⁶⁴ No obstante, con estas ideas se proyectó un Estado-nación homogéneo de corte liberal. Se pensaba entonces que México debía luchar por un nacionalismo unificado, así, el indio se olvidaría de su lengua y sus costumbres y se adaptaría a la vida moderna. Esta fase de reconocimiento, pero también de incorporación e integración de los pueblos indios, implicaría la unificación de lenguas, criterios y razas, es decir, "la definición de pueblo y sus símbolos característicos, contenía implícitamente la idea de un solo pueblo, con una sola visión de la historia y con una serie de símbolos compartidos por todos, pero manipulados a discreción por el gobierno".¹⁶⁵ El principal problema de las políticas gubernamentales e integracionistas, ejemplificada en el pensamiento de Gamio o Vasconcelos, radica en querer imponer un control político e ideológico sobre las comunidades indígenas, es decir, en no dejar que se expresen ellas mismas. En este planteamiento, las contradicciones son evidentes, se afirma que la cultura indígena está integrada a la cultura mestiza, tanto en lo biológico como en lo espiritual, que el indígena forma parte de los símbolos mexicanos, pero en realidad para los gobiernos posrevolucionarios, la cultura indígena continua estando relegada y olvidada, es una cultura de museo.¹⁶⁶

¹⁶³ Manuel Gamio, "Nuestra estructura social, el nacionalismo y la educación", en *Arqueología e Indigenismo*, México, SEP/SETENTA, 1972, p. 152. Este artículo se publicó en 1935 en *Hacia un México Nuevo*.

¹⁶⁴ Luis Villoro, "El futuro de los pueblos indígenas", *La Jornada*, México, 25 julio 1998, p.1.

¹⁶⁵ Ricardo Pérez Montfort, "Historia, literatura y folklóre 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana", en *Cuicuilco*, México, núm. 2, vol. 1, sept-dic, 1994, p. 88.

¹⁶⁶ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, *op. cit.*, p. 241.

Paralelamente a esta concepción oficial, se desarrolló en la historia de México otra idea de nación. Se trataba de una visión popular y localista, propia de las comunidades ligadas a la tierra y a los poblados marginados. Durante la Revolución, esta corriente popular fue derrotada. La concepción del Estado homogéneo de Carranza y Obregón triunfó frente a la lucha popular, encabezada por Villa y Zapata, que perseguía intereses ligados a contextos locales y diversos. De esta manera, el proyecto unificador formará parte de las políticas gubernamentales y tendrá gran influencia en la conformación del nacionalismo cultural mexicano del siglo XX. Aunque resulta evidente, como lo afirma Roger Bartra, que la Revolución significó también un proceso de cambio espiritual:

La constitución del Estado revolucionario durante los años veinte auspició la recuperación de las preocupaciones por definir lo que he llamado el *homo mexicanus*. La Revolución, de hecho, estimula la creación de un hombre nuevo, al modificar no sólo las estructuras sociales y políticas sino también el espíritu, el alma. Se vuelve necesario, por lo tanto, definir el alma nacional, ya sea considerada como un espíritu antiguo encadenado al que es preciso liberar, o bien que se crea que con la nueva educación es posible trabajar y moldear una materia espiritual estancada y pervertida. Hay diferencias de posición, pero este es uno de los procesos más importantes que desencadena la Revolución en la cultura política.¹⁶⁷

Esta idea de 'lo espiritual' como una forma que serviría para construir una conciencia nacional, fue parte sustancial del nacionalismo imperante en muchos países en aquel momento. La reivindicación de un espíritu propio, nacional,

¹⁶⁷ Roger Bartra, "La venganza de la Malinche: Hacia una identidad posnacional", en *Memoria mexicana*, México, núm. 3, UAM, Unidad Xochimilco, 1994, p. 63.

claramente diferenciado de 'los demás' fue también uno de los sustentos más conspicuos de las ideologías nacionalistas.¹⁶⁸

En este contexto, las pinturas de Tamayo eran identificadas con el arte de los indios; los críticos de arte calificaban sus cuadros de 'ingenuos', 'intuitivos' y espontáneos. Experimentaba con la simplificación compositiva, utilizaba las diferentes tonalidades de un solo color para acentuar los volúmenes de sus figuras. Por medio de estas estrategias se pensaba que se aproximaba a la 'inocencia' y la espiritualidad encarnada en las manifestaciones populares.

Por otro lado, las ideas de Tamayo contenían una crítica a la tendencia del Estado a homogeneizar a la sociedad mexicana, su postura se vinculaba con el reconocimiento de una cultura diversa y plural. En 1935 Rufino Tamayo junto con Manuel Álvarez Bravo, Julio Castellanos, Gabriel Fernández Ledesma y Manuel Rodríguez Lozano hacen un llamado a los intelectuales de México para la defensa de la cultura. El comunicado se publicó en la revista *Futuro* y dice lo siguiente:

Habitamos un país entre cuyos pobladores se advierten las más profundas divisiones no sólo de clases sociales sino de razas, de idiomas, de tradiciones y de cultura. La suma de estos núcleos diversos de variable ritmo social, efectuada por la presión de un grupo que disponía de una técnica superior, y al que no preocupó sino el medro económico, creó lo que oficialmente se llama "la nacionalidad mexicana". La incongruencia de esta forzada unión, la jerarquización de esta sociedad que deja en planos tan incoherentes y lejanos a las

¹⁶⁸ Ricardo Pérez Montfort, "Folklore e identidad. Reflexiones sobre una herencia nacionalista en América", *Avatares del nacionalismo cultural*, México, CIESAS, CIDHEM, 2000, p. 41.

diversas capas de la población, da como resultado una desigualdad económica que alcanza aspectos inauditos. Al lado del pequeño grupo dominante, acentúa este desnivel la secular invasión extranjera con sus representantes. Estas condiciones "nacionales" explican, mejor que el nivel cultural de México, su falta de nivel; pues mientras se ofrecen ejemplos aislados de brillantes expresiones artísticas o científicas, el panorama general es de un inconcebible atraso cultural de las masas.¹⁶⁹

Estas ideas ponen en duda las políticas integracionistas del momento; Tamayo pensaba en un nacionalismo diverso que en lugar de unificar a la población atendiera sus diferencias, en este sentido percibía la perdurabilidad histórica de lo indígena. A lo largo de su pintura podemos encontrar una preocupación constante por el pueblo de México, así como un sin fin de referencias al mundo prehispánico. 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.

Tanto para Tamayo como para los intelectuales y artistas de su tiempo, el indígena contemporáneo era el depositario de la cultura prehispánica; su nacionalismo se manifiesta en el entrecruzamiento del arte prehispánico, de la raza indígena y del arte popular. A diferencia de las teorías sobre el mestizaje de su época, él pensaba en la raza india como un grupo separado del mundo mestizo y occidental; creo que en este sentido percibía un México multicultural, de aquí su

¹⁶⁹ Citado en Raquel Tibol, "El nacionalismo en la plástica durante el cardenismo", en *El nacionalismo y el arte mexicano, op. cit.*, p. 245. *Futuro*, México, tomo. IV, núm. 8, septiembre-octubre, 1935, p. 613.

postura político-filosófica.

Su concepción en torno a la identidad debe ser entendida desde lo indígena, es ahí donde encuentra el alma mexicana. Los elementos pictóricos como el color, la forma, las texturas, la composición y la simplicidad formal le sirven como símbolos para evocar el espíritu de nuestros ancestros; el carácter experimental de su pintura lo llevó a vincularse con un proceso de depuración con el que llegó a realizar obras que se acercan a las pinturas rupestres, como es el caso de *Hombres* (Uomini) de 1958 y *Mujer en gris* de 1959. (Fig. 34) Para los años sesenta elaboró cuadros totalmente abstractos aunque siempre utilizó la figura humana como una conceptualización plástica de la esencia del hombre.

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 indigenistas, populares o filosóficas, incluso el nacionalismo artístico también sirvió para encontrar el 'alma del pueblo mexicano'; 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 Castellanos, Agustín Lazo y Rufino Tamayo se interesaron por dibujar en sus lienzos "el contorno de la profunda alma mexicana",¹⁷⁰ iniciaron un movimiento pictórico que se caracterizó, sobre todo, por

¹⁷⁰ Manuel Rodríguez Lozano, "Realismo y Verdad", en *Pensamiento y Pintura*, México, UNAM, 1960, p. 69. (texto publicado en *Hoy*, México, agosto de 1943).

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.

En 1924, Rodríguez Lozano fue nombrado director del Departamento de Dibujo y Trabajos Manuales; durante su mandato se opuso al método de dibujo de Best Maugard y propuso una interpretación emotiva de la pintura popular basada en los retablos y exvotos religiosos; pensaba entonces que en México se traficaba de una "manera canallesca con el dolor del indio, con su fealdad, con su miseria, caracterizándolo para explotar la curiosidad [...] del turista, [...] sin pensar que este pueblo mexicano tiene una dignidad y un desdén, un estoicismo insuperable".¹⁷¹ Por encima del método esquemático y abstraccionista de Best Maugard, Rodríguez Lozano fomentó un nuevo formalismo basado en el rechazo a la representación 'fotográfica', inaugurando así una pintura de inspiración personal, íntima y

¹⁷¹ Manuel Rodríguez Lozano, *Ibidem*, p. 45.

profunda.¹⁷² Lo mexicano es también el arte religioso, las formas populares y la expresión de lo primitivo como impulso fundamental, básico y esencial de la vida. Tales ideas permitieron que se desarrollará una corriente intimista en el arte posrevolucionario. Tamayo encontró y plasmó en su pintura de aquellos años, algunos principios que reforzaban su búsqueda estética. Ya hemos visto que en sus pinturas sus personajes se relacionan con el mundo de los mercados y con la música, aspectos que serán una constante en su desarrollo artístico; Tamayo supo aprovechar las lecciones de Rodríguez Lozano al excluir de sus obras cualquier motivo decorativo. Inició así, una búsqueda en los recursos pictóricos del 'primitivismo' que lo llevó a un proceso de depuración de los elementos pictóricos a lo largo de su carrera artística.

4.2.- Lo indio: estereotipo de la mexicanidad

Como hemos visto la imagen del indio se convirtió en un tema común entre los pintores de principios del siglo XX. Tamayo pensaba, como muchos intelectuales y artistas de los años veinte, en las características artísticas innatas de la raza india; el indígena era visto como la continuación de nuestras tradiciones ancestrales.

Esta idea se utilizó con fines artísticos pero también políticos. 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. El nacionalismo oficial se encargó de preservar la estética india mediante un proceso de unificación que, al

¹⁷² Julio Castellanos, "La enseñanza del dibujo en las escuelas primarias desde 1920", *Mexican Folkways*, número especial, noviembre de 1934, pp. 5-8.

mismo tiempo, y de manera contradictoria, se ocupaba de engrandecer el pasado prehispánico y de enaltecer el arte popular, mientras que buscaba la manera de integrar a los indígenas al proyecto económico de la nación. Muchas veces, lo indígena fue utilizado por las élites políticas y culturales con claros fines políticos e ideológicos. En la búsqueda del progreso y la modernización del país los gobiernos posrevolucionarios dirigieron su quehacer político a la 'unificación' de la nación mexicana, el discurso político encontró el sustento de la identidad nacional en el mestizaje, para ello las élites políticas e intelectuales se encargaron de crear una serie de símbolos característicos y modelos estereotipados que catalogaban a todos los mexicanos en un mismo concepto, de esta manera se olvidaban de la realidad multicultural de México.

Frente a la imposición de las políticas del Estado dirigidas a la incorporación/integración de los indígenas a las formas de vida mestiza y occidental mediante un proceso de homogeneización, Tamayo buscaba la persistencia de las culturas indígenas y la defensa de un México pluricultural.

La obra de Rufino Tamayo ha recorrido desde sus inicios diversos temas. El hecho de que muchas de sus pinturas no muestren elementos netamente mexicanos refleja su deseo de experimentar con distintos temas y elementos pictóricos. De acuerdo con Raquel Tíbol, sus composiciones le sirven para construir volúmenes, para arquitecturar planos, para ejercitar contrastes.¹⁷³ Esto

¹⁷³ Raquel Tíbol, *Rufino Tamayo, del reflejo al sueño: 1920 - 1950, op. cit.*, p. 34.

es posible observarlo en algunas de las naturalezas muertas que realizó durante los años veinte; pero, como ya hemos visto, a la vez continúa haciendo cuadros que demuestran un interés por representar rostros indígenas y campesinos; sus obras de los años veinte y treinta nos muestran una evidente tendencia mexicanista fundamentada no sólo en sus colores o en el aspecto formal, como lo afirmaban muchos críticos del momento, sino también en la iconografía mexicana conformada por elementos típicos, como magueyes, tehuanas, indios, rebozos o pirámides y algunos otros 'inventados' por él, como las sandías, que se convirtieron en arquetipos mexicanos. En realidad su nacionalismo se conecta con los estereotipos de 'lo mexicano' y les otorga un sentido de modernidad.

En el ambiente artístico y cultural de los años veinte el nacionalismo se convirtió en uno de los temas principales. Pintores, escritores y músicos le dieron contenido a la mexicanidad artística y cultural, y ésta se vio beneficiada por una variedad de propuestas que presentaban, desde diversas vías, las características de nuestra cultura. Apareció entonces la construcción de una tendencia 'mexicanista' que en lo particular adquirió variados matices pero, en lo general, elaboró un discurso que utilizó al nacionalismo como un arma para unificar lo diverso.

Por aquellos años, México daba sus primeros pasos para ser un país industrial a la vez que reestructuraba y consolidaba un sistema de dominación, entretejido con un nacionalismo triunfante.¹⁷⁴ En nombre del nacionalismo se unificó la diversidad cultural del pueblo mexicano; tanto los medios de comunicación masiva de la época, como los periódicos, las revistas, el radio, la literatura, las artes plásticas y particularmente el cine, representaban los elementos de la 'mexicanidad' que daban entrada a "los estereotipos nacionalistas mexicanos".¹⁷⁵ Para el historiador Ricardo Pérez Montfort, el resultado de este proceso, tanto a nivel de 'alta cultura' como de cultura popular, fue la invención¹⁷⁶ de una serie de figuras y cuadros representativos de la mexicanidad que fueron utilizados para unificar la diversidad cultural del 'pueblo mexicano'. La 'imagen típica' del mexicano adquirió forma en aquellos años; el charro y la china poblana, el revolucionario y el indio se convirtieron en elementos esenciales de la 'mexicanidad'. La imposición de este cuadro estereotípico fue producto de una combinación de factores que lo hicieron aparecer como una 'tradición inventada'.¹⁷⁷ Así, desde los años veinte hasta los años cincuenta la élite política,

¹⁷⁴ Irene Vázquez Valle, *La cultura popular vista por las élites. (Antología de artículos publicados entre 1920 y 1952)*, México, UNAM, 1989, p. 1.

¹⁷⁵ "El nacionalismo mexicano, en combinación con ciertos intereses económicos tanto nacionales como extranjeros, creó entre 1920 y 1940 una larga serie de estereotipos que pretendieron sintetizar y representar aquello que se identificaba como lo "típicamente mexicano"[...]. Como representación de "lo mexicano" aparecieron en la iconografía -grabados, pintura, fotografías, cine- y en la literatura. [...] Como síntesis de una serie de representaciones y valores, el estereotipo tendió a ser hegemónico. Esto es, buscó reunir algo válido para la totalidad de un conglomerado social, tratando de imponerse como elemento central de definición y como referencia obligada a la hora de identificar un concepto o una forma de concebir dicho conglomerado". Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, Hispanismo y Panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", *Cultura e Identidad nacional*, México, FCE, 1994, p. 344.

¹⁷⁶ El término "invención" es utilizado por Ricardo Pérez Montfort, en el sentido de "hallar, imaginar, crear, aunque también fingir hechos falsos", en *Estampas de nacionalismo popular mexicano. Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, 1994, pp. 113 y 114.

¹⁷⁷ El término es utilizado por Eric Hobsbawm y Ranger Terence, *The Invention of tradition*, Cambridge, University Press, 1983. Irene Vázquez Valle hace un amplio estudio sobre este asunto en la introducción a su libro *La cultura popular vista por las élites*.

intelectual y artística utilizó lo popular y lo indígena como medio de identificación. Fue un proceso de reconocimiento pero también la imposición de una cultura política dominante.¹⁷⁸ Cuando el discurso nacionalista mexicano se lanzó a buscar elementos capaces de apuntalar una identidad nacional no dudó en recurrir a “una construcción imaginaria, que con la ayuda de la literatura, el arte y la música – principalmente- se convierte en una emanación ideológica y cultural”.¹⁷⁹

A partir de entonces se va conformando una historia estereotípica de la realidad mexicana. Las élites interpretan, traducen al *otro*, se identifican con el 'alma indígena y popular', pero nunca cambian la situación política y social del pueblo mexicano. Este reconocimiento ambiguo va construyendo lo típico en función del otro, se va construyendo un mito. De esta manera, 'el mexicano' fue catalogado, clasificado, tipificado y estereotipado; en cierta medida se inventó al mexicano¹⁸⁰ a partir de generalizaciones o rasgos que nada tienen que ver con él, como la nostalgia, la tristeza, la soledad y muchos más. Así, se fue creando una idea única del mexicano. Todos los mexicanos fueron reducidos a una sola idea, un solo tipo, una sola imagen.

En este contexto los pintores también construyeron una iconografía típica de 'la mexicanidad'. Muchos fueron los símbolos e imágenes en las artes plásticas que representaban lo mexicano: las figuras tan recurrentes de los magueyes, los sombreros, los indios o las tehuanas; por ejemplo, éstas últimas tuvieron

¹⁷⁸ Ricardo Pérez Monfort, "Historia, literatura y folklore 1920-1940. El nacionalismo cultural de Rubén M. Campos, Fernando Ramírez de Aguilar e Higinio Vázquez Santa Ana", en *Cuicuilco*, México, núm. 2, vol. 1, sept-dic, 1994, p. 89.

¹⁷⁹ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Ed. Era, 1987.

¹⁸⁰ Roger Bartra, *Ibidem*, p. 77.

importantes antecedentes en la pintura académica de principios del siglo XX, el estereotipo fue adquiriendo cierta connotación simbólica nacional.¹⁸¹ Para Ricardo Pérez Montfort, la tehuana es una figura representativa que transita por los caminos que unen la expresión artística, como recurso de identificación, al discurso oficial.¹⁸²

Tamayo también formó parte de este lenguaje estereotipado. Al igual que la mayoría de sus contemporáneos, pintó tehuanas, indios y magueyes. No se escapó de pintar 'mexican curious'. Hacia finales de los años treinta realizaba cuadros con motivos mexicanos para vender en la Galería de Arte Mexicano, a la que llegaban muchos turistas ansiosos por comprar curiosidades mexicanas.¹⁸³ A esta época corresponden una serie de cuadros¹⁸⁴ cuyo tema principal fue el indígena; pues era, en realidad, lo que más se vendía. A pesar de que Inés Amor, dueña de la galería, se quejara en 1940 por no vender Tamayos,¹⁸⁵ un año después le pide naturalezas muertas, tehuanas y retratos.¹⁸⁶

¹⁸¹ Luis Mario Lozano, *Del Istmo y sus mujeres, Tehuanas en el arte mexicano*, México, Museo Nacional de Arte, 1992, s/p.

¹⁸² Ricardo Pérez Montfort, "Muralismo y Nacionalismo popular 1920-1930", en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo, San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, México, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM, CONACULTA, 1999, pp. 173-205.

¹⁸³ Inés Amor directora de la galería se convirtió en mesenas de Tamayo; en 1938 el pintor y la galerista firmaron un contrato en el cual ella se comprometía a pagarle \$300.00 pesos mensuales a cambio de 20 acuarelas chicas; 20 acuarelas grandes y 5 óleos. Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 15 de junio de 1938. Archivo de la Galería de Arte Mexicano.

¹⁸⁴ Véase: Anexo 1: Lista de obras que incluyen temas 'mexicanistas' pertenecientes al Archivo documental de la Galería de Arte Mexicano.

¹⁸⁵ En una carta de Inés Amor a Olga Tamayo comenta lo siguiente: "Este año he vendido mucha obra, pero de Rufino casi nada, la gente piensa que se está comercializando[...] Y ni siquiera he sacado las acuarelas chicas a la venta por miedo de que al ver varias cosas hechas en serie fuera a decir la gente que Rufino estaba siguiendo la táctica de otros pintores". Carta de Inés Amor a Olga Tamayo, 10 de marzo de 1940. (Archivo Documental de la Galería de Arte Mexicano. Para referirme a este Archivo utilizaré las siglas ADGAM).

¹⁸⁶ Carta de Inés Amor a Rufino Tamayo, 21 de abril de 1941. (ADGAM).

Tamayo cayó en estereotipos y utilizó lo mexicano con fines comerciales e ideológicos; sus indígenas le sirvieron para darse a conocer y también para vender. Hacia los años treinta realiza varias acuarelas y gouaches, como *Campesinas sentadas* y *Mujer con rebozo* (Figs. 35 y 36) en los cuales aparecen indígenas en una atmósfera atemporal en donde el protagonismo de la escena recae en los rebozos que portan, es el elemento que les da identidad. Estas mujeres en cierta medida recuerdan a la soledad y languidez de algunas figuras de José Clemente Orozco. Asimismo, experimenta con diversas técnicas y juega con el espacio pictórico al colocar sus figuras en diversos planos y perspectivas; aunque sus indígenas siguen siendo estáticas contienen un dinamismo originado por la presencia de sombras y líneas que crean composiciones cuyo movimiento va de atrás hacia delante. Aparecen formas alargadas y desproporcionadas, indígenas estilizadas y esbeltas como en *Mujeres de Tehuantepec* y en *Bañista* (Figs. 37 y 38) Más adelante, sus indígenas aparecen desnudas, fragmentadas a la manera de Picasso, como se observa en *Indígena* de 1942, (Fig. 39) en donde el rebozo desaparece mostrando mediante líneas y círculos el cuerpo semi-

desnudo de la mujer. Estas figuras alargadas, desproporcionadas y escultóricas se convierten en formas dinámicas y expresivas debido a la brillantez de los colores y a la experimentación con distintas texturas, como en *Mujer con columna* de 1942. (Fig. 40) En efecto, la principal tarea de Tamayo sería, como diría Roger Bartra, la de liberar al "espíritu antiguo encadenado". Tanto la estética como las creencias y los orígenes de un pasado ancestral dieron a su iconografía un sello característico. Sus cuadros se distinguen por un carácter 'primitivo' que va adquiriendo diversas formas y significados a lo largo de su trayectoria artística. Este carácter primitivo lo encuentra precisamente, en el simbolismo y el expresionismo de las culturas mesoamericanas y del arte popular mexicano. En sus pinturas se aprecia también un proceso de depuración formal que lo lleva a eliminar lo superfluo: las figuras esquemáticas de pocos trazos son cada vez más constantes, asimismo, las diversas tonalidades y matices de un sólo color iluminan las superficies de sus lienzos.

5.- Los años treinta: ideas e iconografía política

Respecto a la relación de Tamayo con el movimiento artístico posrevolucionario hay un aspecto que ha sido poco estudiado: su dimensión política. Considero que es necesario tomarla en cuenta para entender de manera más amplia su postura frente a los acontecimientos sociales y políticos que rodearon la vida del pintor. Asimismo, creo que su postura política incidió en su concepto sobre la mexicanidad y la identidad del mexicano.

Tamayo consideraba que ser activista político le quitaba tiempo a la pintura. Pensaba que las corrientes ideológicas no debían influir en los lenguajes pictóricos. Ciertamente sus ideas estaban más cercanas a la creación de un arte

experimental que a la de un arte político, pero esto no impidió que su propia postura política fuera el socialismo. Postura que podemos constatar en algunos de sus cuadros de los años treinta, cuyo contenido político y social es evidente. De hecho, en varias pinturas hay un vínculo directo con el realismo social¹⁸⁷ que por entonces inundaba los muros públicos y que más tarde Tamayo criticaría hasta el cansancio. No obstante, en esta época el realismo social coincidiría incluso con algunas de sus búsquedas formales e ideológicas en las que se observa una relación estrecha con la visión política de corte socialista. En los años cincuenta se vinculó con las diversas corrientes de izquierda que surgieron en contra del estalinismo; André Bretón declarado trotskista escribió el catálogo de su exposición individual en París; más adelante Benjamín Peret, en nombre del movimiento anarquista y del trotskismo eligió a Tamayo como ejemplo de la lucha en contra de las ideologías artísticas.¹⁸⁸

¹⁸⁷ El realismo social fue la bandera del muralismo. Muchos pintores adoptaron los principios del comunismo y de la teoría marxista y también exaltaron en sus murales los valores liberales, los cuales formaban parte de los proyectos revolucionarios del Estado mexicano, correspondían sin duda a sus proyectos nacionales y a sus proyecciones internacionales. En México el desarrollo de esta corriente se dio en dos etapas, la primera de los años veinte y treinta, caracterizada por cuestiones sociales y nacionalistas más que estéticas; y la segunda de los años cuarenta y cincuenta, que proponía una integración entre los contenidos formales y los políticos. Shifra M. Goldman, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Ed. Domés. 1989, pp. 15-16.

¹⁸⁸ Francisco Reyes Palma, "Tamayo: la doble adscripción", *CURARE*, México, Espacio crítico para las Artes, núm. 15, julio-diciembre 1999, p. 117.

Tamayo mostraba mayor interés por los problemas artísticos y pictóricos que por los problemas de la política. Sin embargo, cuando el fascismo de los años treinta quería dominar al mundo entero, se vio obligado a tomar partido. Su vínculo con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR) para luchar en contra de la guerra, el fascismo y el imperialismo fue una respuesta a esta preocupación. A pesar de declararse socialista, sus reflexiones al respecto no pueden catalogarse dentro del marxismo o del pensamiento de Lenin, Stalin o Trotsky. Su postura fue más bien una actitud de rechazo a los sistemas autoritarios que limitan la libertad del ser humano. En efecto, su espíritu idealista lo llevó a considerar al socialismo como una vía de transformación social y cultural.

En los años treinta su nacionalismo popular e indigenista adquiere un carácter político; en 1932 diseñó la portada y las viñetas del *Cancionero mexicano*, y colaboró con una ilustración para "Las loterías de figuras en México" en la revista *Mexican Folkways*, de Frances Toor. Además, realizó una serie de cuadros con temática revolucionaria como *Manifestación obrera* (1930), *Ritmo obrero* (1935), *El llamado a la Revolución* (1935) y *Movimiento fabril* (1935). (Figs. 41, 42, 43 y 44) En este último aparece el propio Tamayo en medio de una manifestación proletaria, apoyando las demandas de los trabajadores. Durante los años treinta, el movimiento obrero y campesino se vio beneficiado por las políticas de apoyo del presidente Cárdenas, a los contratos colectivos, a mayores salarios, a mejoras en las condiciones de trabajo, así como al reparto de tierras. Esto trajo como consecuencia que el número de huelgas disminuyera: de 576 en 1937 a 319 en

1938.¹⁸⁹ En este tiempo las huelgas tuvieron un significado importante pues las peticiones de la clase trabajadora eran escuchadas y en gran medida solucionadas.

Estas pinturas pueden ubicarse dentro de los cánones del muralismo posrevolucionario; incluso presentan cierta afinidad formal con algunas pinturas de Orozco, como se observa principalmente en *Ritmo obrero* cuya composición se basa en el uso de diagonales a través de las cuales sus personajes adquieren cierto dinamismo, tal como lo había realizado el muralista jalisiense en su mural *La trinchera* (1923) de la Escuela Nacional Preparatoria. En *Llamado a la revolución* Tamayo utilizó la trilogía de la época constituida por el obrero, el campesino y el militar. A diferencia de los muralistas en estas pinturas de temática social y política, Tamayo no representó los horrores de una lucha revolucionaria o la crítica política. De acuerdo a su sensibilidad, demostró en cambio, una visión romántica y utópica de la Revolución. En estos lienzos es posible la construcción de una sociedad basada en la igualdad, la fraternidad, la libertad y la paz. En esta época también elaboró *Homenaje a Juárez* (1932) y *Homenaje a Zapata* (1935), (Figs. 45 y 46) donde las formas son arquitectónicas y estrictamente pictóricas, el espacio no es conquistado sólo por su color sino también por su sentido de la composición. Para la realización de estos cuadros Tamayo utilizó, más que una idea doctrinaria, un lenguaje simbólico, y manifestó su admiración a dos héroes nacionales que

¹⁸⁹ Lorenzo Meyer, "El primer tramo del camino", *Historia General de México*, El Colegio de México, tomo. II, 1988, p. 1255.

tuvieron una trayectoria política importante en la historia de México; en estas obras su pensamiento se relaciona con las ideas liberales y populares impulsadas por los homenajeados.

En este tiempo pintó también *Monumento a un héroe* (1934) y *Hombre gritando* (1936). (Fig. 47) Realizó el retrato de *Víctor Raúl Haya de la Torre* (1937), político peruano de izquierda, que apareció en la portada de la revista *Hoy* y también colaboró en 1938 con viñetas para la revista progresista *Ruta*, dirigida por el historiador José Mancisidor. Estos son algunos ejemplos que demuestran el vínculo del pintor con las ideas de izquierda de la época. Años después elaboró en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, el mural *Revolución* (1938), (Fig. 46) en el que se observa cierta aprobación a la pintura de contenido político: Tamayo expresó el sufrimiento y la venganza de las clases marginadas contra la opresión burguesa.

En estos años la postura política de Tamayo es un tanto contradictoria, pues al mismo tiempo que se ocupaba de temas políticos y participaba en algunos eventos de izquierda, también negaba la vinculación entre el arte y la política. Finalmente conseguía más pintando. En algunas ocasiones prefería pintar que acudir a manifestaciones de protesta, y esto provocó que tuviera fuertes discusiones con sus amigos. En 1929, Andrés Henestrosa se enojó con él por su negativa a asistir al acto de apoyo por la autonomía de la Universidad Nacional de México.¹⁹⁰ En ese mismo año tuvo problemas en su trabajo como profesor de la ENBA por su criterio anti-sindical, por haber rechazado la decoración mural del

¹⁹⁰ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op.cit.*, pp. 117-118.

edificio de la Casa del Pueblo, entonces Sindicato de Panaderos, por promover entre sus alumnos la idea de no pintar temas proletarios y además por ser partidario del 'arte puro', lo que provocó que fuera expulsado del Sindicato de Pintores y Escultores.¹⁹¹ No obstante esta actitud, cuando Diego Rivera¹⁹² fue director de la ENBA, entre agosto de 1929 y mayo de 1930, Tamayo defendió los cambios propuestos por el muralista¹⁹³ inspirados en los planes de estudio de la Unión Soviética, los cuales rescataban, entre otras cosas, la educación artística de las masas populares; Tamayo veía en esta propuesta una oportunidad para que las clases marginadas tuvieran la oportunidad de desarrollar su potencialidad creativa.

Otro vínculo importante con las ideas políticas de izquierda tuvo lugar cuando colaboró con la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).¹⁹⁴

¹⁹¹ Carta que Benigno Rivas Cid, secretario general del Sindicato de Pintores y Escultores envió a Ignacio García Téllez, en esos días rector de la ya Universidad Nacional Autónoma de México. Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op. cit.*, p. 119.

¹⁹² Rivera ejerció gran influencia en sus ideas estéticas y políticas. Recordemos que Tamayo apoyó los planes de estudio revolucionarios que Rivera propuso en el corto periodo de su mandato al frente de la Escuela Central de Artes Plásticas. Estos planes estaban basados en la práctica artística y escolar de la vanguardia soviética que Rivera pudo observar de cerca durante su viaje a ese país, entre 1927 y 1928. El muralista proponía modificar los planes académicos de Ramos Martínez mediante la intervención de las artes en el diseño y en la arquitectura, incluía la participación activa de los obreros en el proceso creativo. Obviamente esta propuesta fue rechazada y provocó una fuerte polémica en la que Tamayo estuvo involucrado. Renato González, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, núm. 67, 1995, pp. 21-68.

¹⁹³ Un estudio detallado de este período puede verse en Renato González Mello, "La UNAM y la Escuela Central de Artes Plásticas durante la dirección de Diego Rivera", *Ibidem*, pp. 21-68.

¹⁹⁴ Entre los artistas que colaboraron en las funciones de la LEAR (1933-1938) se encontraban: José Chávez Morado, Gabriel Fernández Ledesma, Alfredo Zalce, Ramón Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, María Izquierdo, Raúl Anguiano y muchos más, asimismo los críticos y escritores: Juan de la Cabada, el cubano Juan Marinello, List Arzubide, José Mancisidor, Octavio Paz, Jorge Juan Crespo de la Serna y el músico Silvestre Revueltas. Muchos de sus integrantes eran miembros activos del Partido Comunista, de hecho, la liga mantuvo, aunque no de manera abierta, estrechos vínculos con el Partido. En sus inicios la liga estaba en contra del gobierno mexicano, su lema era: "ni con Calles, ni con Cárdenas", pero a mediados de 1935 las posiciones del gobierno dieron un giro fundamental que abrió nuevos ámbitos de acción para la izquierda, acordes con los lineamientos planteados en el VII Congreso de la Internacional Comunista (1935): conformar un frente amplio popular, dirigido a la conciliación de todos los sectores potencialmente antifascistas, incluidos los provenientes de la burguesía. Bajo esta perspectiva de alianzas estratégicas

Durante la década de los treinta el fascismo parecía la fuerza del futuro; muchos gobiernos se convertían en Estados autoritarios y militares. Ante esta amenaza los artistas e intelectuales de todo el mundo se unían en diversas agrupaciones de izquierda.¹⁹⁵ Aunque Tamayo no fue de sus principales activistas, sí participó en algunas exposiciones organizadas por la liga. Sus obras fueron expuestas en dos de ellas, una en 1936, de grabados, litografías y aguafuertes llevada a cabo en el vestíbulo de la Biblioteca Nacional y otra en 1937, en la Galería de Arte.¹⁹⁶

Asimismo, la LEAR lo invitó a participar en el American Artist's Congress¹⁹⁷ celebrado en Nueva York. En aquella ocasión, además de asistir como

promovidas por el gobierno stalinista, se inició una nueva época en la liga y en su revista *Frente a Frente*, su proyección fue internacional, de esta manera los artistas buscaron estrechar sus relaciones con organismos de otros países que lucharan en contra del capitalismo, del fascismo y del imperialismo y a favor de los trabajadores de todo el mundo. Francisco Reyes Palma, *La LEAR y su revista de frente cultural*, México, Centro de Estudios del Movimiento Obrero Socialista, 1994, pp. 4 - 16.

¹⁹⁵ Como la Asociación de Escritores y Artistas Revolucionarios de Francia (AEAR), el John Reed Club de Estados Unidos (JCR), La Unión Internacional de Escritores Revolucionarios de la URSS y la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios de México (LEAR). Tanto la AEAR y los JRC se habían afiliado a la Asociación Internacional de Escritores y Artistas Revolucionarios (AIEAR) la cual fue creada en Cracovia a raíz del segundo Congreso Internacional de Cultura Proletaria (1930). En ese tiempo la LEAR solicitaba ser miembro de la AIEAR. Referencias de Francisco Reyes Palma, *Ibidem*, p. 7.

¹⁹⁶ Esta galería fue un proyecto del Departamento de Acción Social de la Universidad Nacional Autónoma cuyo director fue el pintor Julio Castellanos. En ese año la Galería de Arte se encontraba en la calle de Dolores # 11. "La LEAR en la Galería de Arte", *Frente a Frente*, Órgano Central de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios, México, núm. 12, p. 12.

¹⁹⁷ El American Artist's Congress se inauguró el 14 de febrero de 1936 en el Town Hall. Las sesiones se desarrollaron el 15 y 16 en la New School for Social Research. El objetivo del Congreso tuvo como objetivo la formación de una organización de artistas sobre la base del más amplio Frente Único con un programa de lucha; entre los tópicos más importantes que se incluyeron fueron: el Artista y la Sociedad, los problemas del Artista Americano y los problemas económicos de los Artistas. Las ponencias estuvieron a cargo escritores y artistas norteamericanos de variadas tendencias como Stuart Davis, William Gropper, George Biddle, Peter Blume Waylad Gregory (escultor), Harry Gottlieb, Louis Lozowick, Aarón Douglas, Rockwell Kent, Joe Jones, Paul Manship, etc. Asimismo se incluyeron temas de vital trascendencia como la libertad de expresión, la libertad de los artistas revolucionarios y las libertades democráticas. En nuestro país se llevó a cabo la Asamblea de Artistas en México, en donde se abordaron diferentes puntos, desde la posición del artista ante los problemas del imperialismo, el fashismo y la reacción en contra de la guerra, hasta la estabilización económica de los productores de arte, la libertad de expresión, la estabilización económica de los productores de arte, el contenido en la obra artística, etc. En efecto, la Asamblea se solidarizó con los artistas americanos. Julio de la Fuente, "La asamblea de artistas en México y el Congreso de Artistas Americanos", *Frente a Frente*, núm. 1, marzo de 1936, p. 15.

delegado,¹⁹⁸ fue comisionado por la Secretaría de Educación Pública para que fuera portavoz de esa institución en el Congreso¹⁹⁹ y pronunció un discurso en la cena ofrecida por la Mutualista Obrera Mexicana de Nueva York.

Tamayo no fue un pintor comprometido políticamente. A pesar de que el Estado le había facilitado el viaje a Nueva York y el Comité Ejecutivo le pidió su regreso para presentar su informe sobre el Congreso, sus planes fueron otros: quedarse en la urbe estadounidense,²⁰⁰ mientras Tamayo veía la manera de extender su estancia en aquella ciudad, al interior de la liga se vivían fuertes conflictos; sus lineamientos se habían adaptado a los principios de la política estalinista y formaban parte de las purgas realizadas en los propios partidos de izquierda; asimismo, se declaró al 'realismo socialista' como única tendencia estética posible, dejando fuera los principios estético-políticos derivados de la

¹⁹⁸ También formaron parte de la delegación de México, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Luis Arenal, Antonio Pujol, Roberto Guardia Berdecio, Jesús Bracho y Emilio Amero.

¹⁹⁹ Ingrid Suckaer, "Tonalidades biográficas de Tamayo", en *Tamayo, op. cit.*, p. 195. En este artículo la autora menciona que el secretario de Educación Pública, Narciso Bassols invitó a Tamayo al congreso de Nueva York, sin embargo Bassols renunció a dicha institución el 9 de mayo de 1934, en 1936 era Ministro de México en Francia. Ver: "Renuncia al cargo de Secretario de Educación", *Obras de Narciso Bassols*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 304-311. En ese año Ignacio García Téllez era el Secretario de Educación Pública.

²⁰⁰ Tamayo pide a la SEP una licencia de seis meses para realizar propaganda artística en Nueva York. La prórroga le es otorgada y en enero de 1937 es nombrado Observador e Informador de Asuntos Educativos y Artísticos en el Extranjero en sustitución de José Juan Tablada. La SEP apoyó a Tamayo otorgándole cargos culturales con un módico sueldo para que pudiera cumplir con sus trámites migratorios. En 1938, a pesar de la instrucción del secretario de Educación Pública, Vázquez Vela, de renovar su nombramiento, la plaza no figuró en el presupuesto, por lo que Tamayo fue dado de baja en enero de 1939. Dirección General de Administración, fólder 2, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública. Cuatro años más tarde Tamayo recibiría un apoyo muy importante de la SEP. Para evitar que el gobierno norteamericano lo reclutara en sus filas para participar en la Segunda Guerra Mundial el gobierno le extiende un nuevo nombramiento para comprobar que está realizando un trabajo oficial. En una carta a Carlos Pellicer, Tamayo pide que le extienda su nombramiento sin remuneración alguna con el fin de justificar su estancia laboral en Nueva York. Carta de Rufino Tamayo, Nueva York, 22 de noviembre de 1942. CDMRT. El nombramiento se extiende hasta finales de 1948 fecha en la que se determinó que el pintor no desempeñaba ninguna comisión desde principios de 1944. Dirección General de Administración, fólder 2, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.

corriente trotskista o de cualquier otra propuesta artística.²⁰¹ Esta postura paradójicamente autoritaria dentro de las filas de la LEAR provocó su propia desaparición. Las críticas se iniciaron desde 1936, cuando Luis Cardoza y Aragón intentó discutir problemas de estética; el criterio de Cardoza y Aragón, vinculado con la libertad creadora, ocasionó un rechazo absoluto por parte de la mayoría de los integrantes de la LEAR, quienes consideraban a sus propuestas como 'artepuristas', 'extranjerizantes' y 'burguesas', en realidad lo que criticaba el poeta guatemalteco eran las posturas cerradas que imponían la uniformidad en la creatividad artística por lo que enviaron una delegación a *El Nacional*, presidida por José Mancisidor, para pedir su despido.²⁰² En abril de 1937 un grupo de artistas plásticos salió de sus filas para formar el Taller de la Gráfica Popular.²⁰³ En ese mismo año Leopoldo Méndez expresó que

todo arte realmente importante en México sólo puede venir por el camino de la mayor identificación del artista con los intereses de la mayoría nacional. Esta identificación exige actividades concretas y definidas de la producción plástica basadas en una observación directa de la dinámica de la lucha popular y en una justa apreciación de todos los valores plásticos autónomos e internacionales que sean aprovechables.²⁰⁴

²⁰¹ En 1934 se llevó a cabo el primer Congreso de Escritores Soviéticos, en donde se planteó que el 'realismo socialista' era la línea a seguir en el arte, postura que adoptaron los partidos locales de numerosos países. Esta declaración provocó el enojo de muchos políticos, escritores y pintores. Trotsky advirtió el peligro de imponer condicionamientos artísticos en el proceso creativo; por su parte algunos surrealistas, entre ellos André Bretón declararon en el Congreso Internacional de Escritores en defensa de la Cultura, celebrado en junio de ese mismo año en París, su rechazo a la propuesta hegemónica del realismo socialista. Además esta imposición provocó la radicalización de las posturas políticas y la desertión de muchos artistas e intelectuales de los partidos comunistas. En México el realismo social se impuso dentro de las filas del Partido Comunista y de la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR).

²⁰² Luis Cardoza y Aragón, *El Río, novelas de caballería*, México, FCE, 1986, pp. 369- 589. En estas memorias Cardoza escribe sobre el clima de inquisición de la época.

²⁰³ Francisco Reyes Palma, "La LEAR y su revista de frente cultural", *op. cit.*, p. 14.

²⁰⁴ Este discurso se pronunció en el Congreso de, Escritores, Artistas Hombres de Ciencia e Intelectuales organizado por la LEAR, en "Algunas Intervenciones", *Frente a Frente*, México, s.n, mayo de 1937, p. 12.

Tanto Cardoza y Aragón como los pintores se dieron cuenta de los problemas del estalinismo y sus variantes; preferían el socialismo, la imaginación creadora y una apertura artística a todas las tendencias internacionales y nacionales.

La relación entre el arte y la política era un tema de discusión; algunos pensaban, como David Alfaro Siqueiros, en sus vínculos indisolubles; otros, como Tamayo, creían que la política no debía determinar la creación artística sino que el arte tenía su propio lenguaje y lo revolucionario se encontraba en las innovaciones pictóricas. Como ya hemos visto, su interés por crear un arte de contenidos políticos o ideológicos duró poco tiempo. A pesar de su escaso compromiso político, Tamayo apoya la defensa de los derechos del hombre en lo que se refiere a la libertad y a la democracia, tal como veremos más adelante.

En sus ideas políticas Tamayo no fue tan radical, perteneció a la liga no porque estuviera de acuerdo con la política estalinista, sino por su interés por luchar en contra del imperialismo y los autoritarismos. Pensaba en la construcción de un mundo sin guerras, más justo y con mejores condiciones de vida; lo que

encontró en esta agrupación fue una forma de manifestar su inconformidad con los gobiernos totalitarios y militares, postura política que nunca abandonó. Además de su participación en la liga, colaboró con algunas pinturas y acuarelas en apoyo a la lucha republicana del pueblo español.

En composiciones como *Manifestación obrera* o *Llamado a la Revolución*, manifestó su inconformidad hacia el capitalismo, el fascismo y la guerra. Entre los intelectuales y artistas había una necesidad de restarle importancia a las posturas fascistas, esto favoreció, en el campo de la cultura, el surgimiento de grupos y tendencias afines al liberalismo y al socialismo, pero en realidad no se profundizaba mucho sobre las propuestas teóricas de ambas líneas políticas²⁰⁵ por lo que cada quien tomaba su propio partido a partir de su particular punto de vista.

La iconografía política que Tamayo utilizó en estos años tal como el proletariado al poder, el grito revolucionario, el obrero asesinado y el color rojo como símbolo de salvación son claros referentes socialistas que se ligan con la defensa de los obreros y los campesinos por encima de los intereses de los burgueses. Este tema lo utilizó en la realización del mural *Revolución*²⁰⁶ en 1938, (Fig. 48) que mostraba, sin duda, su interés por temas políticos y sociales y también por pintar murales; desde 1932 había presentado los bocetos²⁰⁷ de un

²⁰⁵ Maricela González Cruz, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996, p. 18.

²⁰⁶ El Secretario de Educación Pública, Gonzalo Vázquez Vela invitó a Tamayo a pintar dicho mural. Olga y Rufino Tamayo se habían hecho amigos de Vázquez Vela en Nueva York, cuando trabajaba como funcionario en la embajada mexicana. El mural al fresco se pintó en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, actualmente Museo de las Culturas. El mural ocupa el cubo de acceso al patio central del edificio colonial, situado en Moneda 13, en el Centro Histórico.

²⁰⁷ Un ejemplo del boceto puede verse en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Ediciones, INBA, 1995, p. 55. Ingrid Suckaer cuenta que el mural fue rechazado "debido a la protesta de un grupo de artistas contrarios a Tamayo": "Tonalidades biográficas de Tamayo", en *Tamayo, op. cit.*, p. 193.

mural con el tema de la Conquista de México que había sido rechazado por las autoridades. Un año después realizó su primer mural al fresco, *El canto y la música*, mural que elaboró con gran entusiasmo debido a sus inclinaciones musicales y porque era una manera de tratar otros temas que no fueran políticos, folkloristas o demagógicos. Desde entonces rechazaba la politización en el arte. Sin embargo, en su mural *Revolución* trabajó un tema político que respondía al contexto de la lucha política e ideológica generalizada de los años treinta. Para Evodio Escalante "este mural exhibe el *contagio*, si se me permite una ironía, del socialismo (así sea "demagógico" como lo llamaba Novo) de la época".²⁰⁸

El mural se encuentra en el pasillo de la entrada al actual Museo Nacional de las Culturas; sirve como marco a la entrada de la biblioteca de dicho recinto. En el lado izquierdo se representa a un campesino que está agrediendo con un fusil a

²⁰⁸ Evodio Escalante, "Un Tamayo cortado a la medida", *Uno más uno*, México, 3 de diciembre de 1995, s/p. (CDMRT).

un empresario que, tirado en el piso, trata de defenderse tapándose el rostro con su mano; en el lado derecho se muestra una escena en la que un revolucionario obrero va a golpear al empresario con un cincel. En la parte central hay unas columnas destruidas que son símbolo de la cultura occidental, y en segundo plano, unas pirámides iluminadas por un eclipse. Esta parte está pintada de rojo y contrasta con el resto del mural que presenta colores oscuros. La composición está regida por diagonales que le dan movimiento y dramatismo a la escena.

Las cuatro enjuntas del edificio también forman parte del mural; en ellas Tamayo pintó cuatro símbolos revolucionarios: una bandera de huelga rojinegra, un rifle, una mano con el puño cerrado y encadenado y una mano abierta y libre.

Con muy pocos elementos, Tamayo representó la lucha proletaria contra la opresión burguesa y la rivalidad entre las clases sociales, esto recuerda la idea que caracterizó al comunismo desde sus orígenes, "¡proletarios de todos los países, uníos!...". El mural tiene también cierta afinidad temática con la obra que, diez años antes en la SEP, realizó Rivera, denominada *El Corrido de la revolución proletaria* (1928); Aquí Rivera muestra una insurrección obrera y campesina que triunfa rápidamente, toma el control de las fábricas, castiga a los burgueses e inicia una nueva era de fraternidad universal. Dicha transformación la encabezan varios personajes vestidos de mezclilla.²⁰⁹ En el mural de Tamayo, esta idea está representada por los revolucionarios que agreden a dos empresarios que

²⁰⁹ Renato González Mello, "Diego Rivera y la izquierda", *Saber Ver*, México, 2nda época, núm. 4, noviembre-diciembre 1999, pp. 29-35.

representan el capitalismo. Tamayo seguía pensando en la forma de acabar con la lucha de clases. Idea un tanto alejada de la realidad, pues para 1938 estaba muy lejos de considerar el giro que habían dado los acontecimientos mundiales y, sobre todo, el mundo de la izquierda iniciaba su camino hacia la burocratización y el autoritarismo. Tamayo no fue un teórico político; no conocía las teorías marxistas acerca del comunismo y el socialismo; sus reflexiones sobre el tema se encuentran en su personalidad humanista y en su particular visión sobre la situación política y social de México; concebía el socialismo como una lucha de las clases populares por alcanzar mejores condiciones de vida y, por lograr, a través de la democracia y la libertad, la justicia social.

A pesar de su contenido político, el mural *Revolución* fue objeto de críticas. Las personas contrarias al trabajo de Tamayo decían que carecía de 'personajes' y le pedían cambiar su proyecto. Debido a esta actitud y a que el gobierno le anunció que ya no podía pagarle, Tamayo decidió dejar inconclusa su obra y escribió una carta a la Secretaría de Educación Pública explicando las razones del abandono de su trabajo, y solicitando el apoyo de la institución oficial como aval para justificar su estancia laboral en los Estados Unidos.²¹⁰

A lo largo de su vida, Tamayo se identificó con los intereses de las clases trabajadoras y con la construcción de sociedades más justas. En muchas ocasiones declaró su inconformidad con los gobiernos autoritarios y su afinidad con el socialismo. En 1974 declaró a la prensa: "pertenezco al pueblo y ser del

²¹⁰ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones, op. cit.*, p. 167.

pueblo es ser de izquierda".²¹¹ En 1980 rechazó la 'Orden del Quetzal' que el gobierno guatemalteco le ofreció como homenaje a su labor artística, "no la acepté, declaró Tamayo, porque no me lo permiten mis ideas políticas; estoy en contra de [gobiernos] como los que desgraciadamente prevalecen en casi todos los países latinoamericanos".²¹² Pocos años antes de morir, reafirmó su postura política: "El mundo va hacia la izquierda. Tiene que llegar al socialismo. Y para el arte eso sería benéfico siempre y cuando no se entienda que la izquierda significa hacer arte de propaganda política. La creación artística sólo puede darse en la libertad".²¹³

Sus reflexiones lo llevaron a considerar al socialismo como la única salida a las desigualdades sociales y económicas

Trabajo para ayudar a mi pueblo. Porque la Revolución, sobre todo en Oaxaca, no hizo nada por él. Por eso insisto en que el socialismo es el camino a seguir. Hacia el socialismo va el mundo, no hay remedio, hay que repartir la riqueza de manera equitativa, que no quede como hasta ahora, sólo en manos de unos cuantos. Si vivimos, tenemos el derecho a hacerlo siquiera de manera tolerable, y eso sólo el socialismo lo resuelve.²¹⁴

Haciendo alusión a su visión plural y a la aceptación de la diversidad, en varias ocasiones Tamayo denunció la hegemonía del Partido Revolucionario Institucional (PRI): "a mi modo de ver las cosas, lo que está faltando en México

²¹¹ "Pertenezco al pueblo y ser del pueblo es ser de izquierda: Tamayo", *Excelsior*, México, 28 de enero de 1974, s/p.

²¹² Cristina Pacheco, "Rufino Tamayo, en la intimidad de su estudio dice a *Siempre!*, por qué rechazó la Orden del Quetzal", *Siempre!*, México, núm. 1394, 12 marzo 1980, s/p.

²¹³ Nadia Piemonte, "El mundo va hacia la izquierda: Tamayo" (II), *Uno más Uno*, México, 13 de julio de 1985, s/p.

²¹⁴ Judith Alanís/Soffa Urrutia, *Rufino Tamayo una cronología/1899-1987, op. cit.*, p. 130.

para una verdadera democratización es que el PRI deje de ser el partido único o dominante y se dé la oportunidad a que la oposición participe en el gobierno".²¹⁵

Para Tamayo la democracia y la libertad eran valores esenciales a través de los cuales era posible acabar con la injusticia social y con la imposición de sistemas autoritarios que limitaban la libertad del individuo. Esta concepción adquirirá un carácter filosófico apreciable en sus pinturas de los años cuarenta, en las que el protagonista es el ser humano, en ellas se evidencia una reflexión sobre diversos temas relacionados con el infinito y la universalidad y sus ideas contienen un sentido tanto pictórico y estético como político y cultural.

6.- Vínculos y separación del movimiento artístico posrevolucionario

No podemos negar la participación de Tamayo en el movimiento artístico posrevolucionario; sus obras demuestran influencias de las escuelas al aire libre, del método Best Maugard, del Estridentismo, del Muralismo, de la gráfica popular, del arte prehispánico, del arte popular, influjos que supo asimilar con las corrientes

²¹⁵ Juan Domingo Argüelles , "Soy socialista convencido: Rufino Tamayo", *El Día*, México, 19 de mayo de 1983, s/p.

artísticas internacionales creando un estilo propio que presentó como 'único' y 'universal'.

A partir de los años cuarenta Tamayo construye su propia leyenda, niega haber pintado indios y rechaza haber sido apoyado por el Estado, al tiempo que se presenta como un pintor 'universal' e 'independiente' que triunfa en Nueva York.

En sus inicios como artista, Tamayo no fue un pintor 'independiente', es decir, al igual que muchos pintores, fue promovido por el Estado tanto a nivel nacional como internacional; recordemos que fue empleado público desde 1922 hasta 1943;²¹⁶ asimismo, formaba parte del grupo de pintores que representaban a México en el extranjero. Durante los años veinte y treinta, la pintura mexicana había cobrado importancia en los Estados Unidos. En las galerías norteamericanas se organizaban diversas exposiciones de pintores mexicanos en las cuales Tamayo participaba; por entonces, sus cuadros aparecían a lado de los de Roberto Montenegro, Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Julio Castellanos y Leopoldo Méndez, entre otros. Los pintores

²¹⁶ Durante este tiempo trabajó como dibujante en el museo de Arqueología, asimismo, impartió clases de pintura en escuelas primarias y secundarias, actividad que abandonó en México y retomó en Nueva York; en noviembre de 1932 fue comisionado por el Secretario de Educación Pública para inspeccionar los trabajos de las Misiones Culturales en los Estados de Nuevo León y Coahuila; en 1933 fue profesor de Dibujo de Imitación y Modelado para las Escuelas Secundarias; un año después dió clases en la Escuela Nocturna de Arte para trabajadores y secundarias de la Secretaría de Educación Pública; de enero de 1933 a marzo de 1934 fue nombrado jefe de la sección "A" de Artes Plásticas; de enero de 1934 a septiembre de 1935 fue nombrado "Director de escuela # 2" de la sección de Artes Plásticas. Durante su estancia en Nueva York Tamayo fue apoyado por el gobierno mexicano al ser nombrado en 1937 Observador e Informador de asuntos Educativos y Artísticos en el Extranjero, puesto que ocupó hasta 1939 con diferentes nombres. Aunque este tipo de cargos públicos ayudaron a Tamayo con los papeles migratorios, también recibió un sueldo de la Secretaría de Educación Pública. Dirección General de Administración, fólder 1 y 2, Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública.

mexicanos encontraron en Estados Unidos una amplia aceptación entre el público y la crítica y un amplio patrocinio y mercado.

Desde que se realizaron los primeros murales, los pintores se reunían en diversos grupos artísticos que buscaban un diálogo entre lo cosmopolita y el nacionalismo. Las diferentes agrupaciones que se conformaron en aquellos años, asimilaron las vanguardias artísticas europeas de principios de siglo y conformaron el arte moderno mexicano con diversas corrientes pictóricas. Rufino Tamayo, Agustín Lazo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez Lozano²¹⁷, entre otros, practicaron conceptos estéticos opuestos al realismo dominante de la época, se interesaron por encontrar una correspondencia formal entre la poesía y la pintura. Veían en esta relación una expresión subjetiva y emocional vinculada con un nacionalismo intimista y universal alejado del muralismo, cuyo lenguaje les parecía demasiado discursivo y poco preocupado por lo estrictamente pictórico; pero como en el caso de los muralistas, no solamente el 'nuevo clasicismo'²¹⁸ y la figuración fueron los puntos de referencia más visibles de su pintura, sino también el realismo y ciertos aspectos de la cultura popular e indígena. De acuerdo con

²¹⁷ Olivier Debroise opina que estos pintores junto con Miguel Covarrubias, Rosario Cabrera, Abraham Ángel, Máximo Pacheco, María Izquierdo y los estudiantes de las Escuelas al Aire Libre, fueron los verdaderos creadores de una "escuela mexicana". "Alejados de las normas académicas y conscientes de la libertad expresiva que permite el tajante corte formal del cubismo, [...] su obra define las pautas estéticas de lo que ha de ser la verdadera pintura mexicana, mezcla de primitivismo y de elaboración que asume la posición avanzada de las vanguardias y se inserta en la nueva visión del país". En "Notas para un análisis del sistema de la cultura plástica en México", en Moisés Ladrón de Guevara (Coord), *Política cultural del Estado mexicano*, México, SEP, Centro de Estudios Educativos, 1983, p. 159.

²¹⁸ Hacia la década de los veinte se presentó un retorno a la figuración y a la perspectiva convencional; en todo el arte occidental aparecieron signos de un regreso, que a falta de un mejor término se denominó realismo, la pintura de Picasso, de Giorgio de Chirico y de Diego Rivera son ejemplos representativos de esta tendencia, en Rita Eder, "El Muralismo Mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1950, op.cit.*, p. 79. También lo menciona Renato González Mello, en *La máquina de pintar, Rivera y Orozco y la invención de un lenguaje*, Tesis de doctorado en Historia del arte, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 23 noviembre, 1998, p. 33-34.

Teresa del Conde, en los años veinte “comunistas, anticomunistas, artepuristas y futuros internacionalistas compartían los mismos ámbitos, por lo tanto, es mentira decir como sostiene Justino Fernández, que Tamayo anduvo desde el principio rutas personales y distintas a los muralistas”.²¹⁹

Como hemos podido comprobar, Tamayo formaba parte de la gran variedad de propuestas plásticas del momento, y a pesar de que tenía grandes diferencias pictóricas e ideológicas con algunos de sus contemporáneos, también simpatizaba con la idea de crear un arte vanguardista y propio, fusionado con la realidad política, social, histórica y cultural de México. En este contexto, Tamayo fue nacionalista. Sin embargo, no era el único en criticar el nacionalismo chauvinista y patriotero de su época. Al igual que muchos de sus compañeros, estaba en contra de ese tipo de pintura; además, perteneció al grupo de pintores que entendieron y expresaron la mexicanidad de muy diversas formas; el ‘indigenismo pictórico’ era una tendencia común entre los pintores, aunque no se presentaba de manera uniforme. Por ejemplo, Diego Rivera reivindicaba las tradiciones pintorescas del pueblo mexicano al igual que Fernando Leal, Máximo Pacheco o Jean Charlot, quienes tuvieron gran afinidad por su manera idílica de representar al indígena. Por su parte, José Clemente Orozco estaba en contra de lo pintoresco. Al respecto el propio pintor decía que al indio no lo “vestía de mamarracho ni de charrito de

²¹⁹ Teresa del Conde, “Las palabras del otro”, *op. cit.*, p. 102.

zarzuela ni de china poblana ni de personaje de revista pornográfica o política".²²⁰ En sus murales y obras de caballete se observa el sufrimiento y las luchas de los indígenas para salir de su marginalidad. En su autobiografía escribió que se debía tratar al indio no como 'indio' sino como hombre; criticaba al indigenismo por considerar a los indios como menores de edad que necesitan que gente de otras razas piensen por ellos. Asimismo, David Alfaro Siqueiros criticaba el estilo pintoresco de algunos artistas; sin embargo, pensaba que el arte indígena debía ser la base del arte mexicano, pero advertía que no se debía caer en un lenguaje arqueológico, "debemos ser modernos e internacionales sobre todas las cosas; pero aportemos a la estética universal los valores plásticos que están en nuestras manos".²²¹ Siqueiros se interesó por algunos valores formales del arte

²²⁰ Raquel Tíbol, "El indio en los murales de Orozco", *Diversidades en el arte del siglo xx. Para recordar lo recordado*, México, Galileo, 2001, p. 84.

²²¹ David Alfaro Siqueiros, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México", conferencia sustentada por Siqueiros en el acto de clausura de la primera exposición individual de sus cuadros, en la galería del Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero de 1932. Referencia tomada de *Palabras de Siqueiros, op. cit.*, p. 55.

prehispánico, tales como el empleo de las masas compactas, la capacidad de síntesis y el sentido pétreo de las imágenes. Ejemplo de ello son sus obras de caballete *Madre Campesina* (1924), *Madre Proletaria* (1931) y el mural de la Preparatoria llamado *El entierro del obrero sacrificado*. Tamayo también formaba parte de la crítica hacia el folklorismo en la pintura; se interesó, como Siqueiros, por las formas del arte prehispánico, aunque alejado del volumen formal de su colega dio a sus figuras monolíticas un carácter bidimensional; además, a diferencia de sus compañeros, los indígenas que Tamayo representaba en sus pinturas expresan estados de ánimo; las alusiones a la pobreza o a las malas condiciones en las que viven los pueblos indígenas se dan a partir de recursos pictóricos como el color y las proporciones formales de las figuras, aspectos que juegan un papel simbólico en su obra, por ello en sus cuadros con tema indígena no encontramos directamente la expresión dolorosa o dramática de las pinturas de Orozco o de Siqueiros, sin embargo, está presente.

Aunque el muralismo no fue un movimiento monolítico sino heterogéneo y dinámico en el cual cada artista interpretó la historia de México a partir de distintas ideologías y cosmovisiones, en varias ocasiones, el nacionalismo plasmado en las obras de diversos artistas se convirtió en un dogma al rechazar la pintura de carácter 'intuitivo' y poético y confundir la idea de universalidad, de algunos pintores, con estilos o tendencias 'extranjerizantes'. En sus primeros años estuvo en contacto con las corrientes innovadoras de otros países y logró expresar lo propio con lenguajes universales. En su momento, el muralismo fue una vanguardia que se identificó con el arte clásico como vía para acceder al arte

universal; su respuesta fue integrar la realidad mexicana a la cultura occidental; crearon, como lo ha señalado Rita Eder, un "clasicismo a lo mexicano".²²²

El muralismo se internacionalizó entre 1930 y 1934, cuando Orozco, Rivera y Siqueiros pintaron murales en los Estados Unidos y México era visitado por artistas e intelectuales norteamericanos, europeos y rusos. Rivera y Orozco realizaron murales portátiles en los Estados Unidos entre 1939 y 1940; asimismo, Siqueiros organizó en Nueva York, en 1936, un taller experimental que tuvo gran influencia para el desarrollo del expresionismo abstracto, sobre todo en la pintura de Jackson Pollock, quien fue partícipe de los experimentos del muralista. La recepción del muralismo en Norteamérica estuvo ligada a las preocupaciones radicales de los años veinte y treinta, época en que el 'realismo social' se convirtió en el estilo internacional; no obstante, en los Estados Unidos se negaron a promover la tendencia socialista; poco a poco la pintura de contenido político dejó

²²² Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", en *Modernidad y modernización en el arte mexicano*, (catálogo de la exposición en el Museo Nacional de Arte, noviembre de 1991), México, INBA/CNCA/Museo Nacional de Arte, 1991, p. 79. En su análisis la autora explica que en el muralismo, no existió la universalización a través de lo particular; más bien lograron que lo particular, las culturas de México, estuvieran en la visión de una tradición occidental.

de interesar en el país vecino.²²³ Los casos de censura como el de Diego Rivera en el Rockefeller Center,²²⁴ y los dos de Siqueiros en Los Angeles²²⁵ son ejemplos representativos de esta actitud.

Rita Eder explica que "la expulsión del muralismo del arte moderno obedece a un cambio en el amplio espectro de la modernidad y a las nuevas restricciones que por un lado y otro son producto de una reestructuración en torno a lo artístico. Esto ocurrió hacia 1945 y ofrece un alto contraste con la gran polémica que desde el marxismo intentaba establecer la consolidación de una cultura y de un arte proletario en el lapso entre las dos grandes guerras".²²⁶ Con esta nueva actitud se inició el viraje hacia la internacionalización del arte.²²⁷

²²³ Algunas referencias de críticos y artistas de los Estados Unidos frente al muralismo mexicano antes y después del expresionismo abstracto y visto desde el formalismo puede verse en: Kirk Varnedoe, "Abstract Expressionism" en *Primitivism in Modern Art*, New York, The Museum of Modern Art, 1984, v. II, p. 615; Shifra Golman, *Mexican Art in a time of change*, Austin, Texas University, Press, 1978; y Herbert Read, *La pintura moderna*, México, Ediciones Hermes, 1964, p. 8; y en el catálogo *Les Realismes*, de la exposición en el Centro Georges Pompidou en 1988 Jean Clair, "Données d'un problème". Referencias tomadas de Rita Eder "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", *op. cit.*, p. 81.

²²⁴ *Man at the crossroads looking with hope and high vision to the choosing of a new and better future*, realizado en 1933 para el edificio de la RCA en el Centro Rockefeller de Nueva York.

²²⁵ *Mitín Obrero* (1932), en Chouinard School of Art; y *América Tropical oprimida y destrozada por los imperialismos* (1932), en The Plaza Art Center.

²²⁶ Rita Eder, "El muralismo mexicano: modernismo y modernidad", *op. cit.*, p. 73.

²²⁷ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Mondadori, 1990, pp. 211-247.

Después de la Segunda Guerra Mundial los coleccionistas norteamericanos dejaron de interesarse por la pintura política y de mensaje social y promovieron, en su lugar, al arte abstracto como un arte auténticamente 'americano'. Desde los años treinta, algunos pintores norteamericanos, como Barnett Newman, Mark Rothko y Clyfford Still, entre otros, iniciaron la creación de un arte propio, alejado de la influencia europea; en sus primeras obras lo encontraron en el pensamiento mítico de las antiguas culturas americanas y después de algunos años, en la abstracción pura. Como lo veremos más adelante, a partir de entonces, tanto en Estados Unidos como en México, se inició una crítica a la pintura política que consideraba los postulados del modernismo a favor de un arte liberado de cuestiones ideológicas, más subjetivo y personal y en contra de las propuestas 'realistas' y 'marxistas'. En este contexto debemos entender la aceptación y el éxito de la pintura de Tamayo en Nueva York, ya que su lenguaje despolitizado y 'primitivista' interesaba al país vecino. También hay que considerar que la crítica que Tamayo lanzó a los muralistas fue producto de un rechazo mucho más amplio hacia la pintura política o las escuelas nacionales. Su discurso público de los años cuarenta es parte de una leyenda que es difícil de negar; a partir de entonces juega con un doble discurso. En algunas ocasiones acepta su participación en el movimiento artístico posrevolucionario,²²⁸ pero en otras se opone a su relación.²²⁹

²²⁸ Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", *op. cit.*, p. 275.

²²⁹ "Tamayo contesta desde Nueva York a David Alfaro Siqueiros", *El Nacional*, México, 21 de octubre de 1947, s/p. (CDMRT) En este escrito el pintor oaxaqueño niega haber sido desertor del movimiento: "¿Cómo pues puedo ser desertor de algo a lo que nunca pertencí? ¿Cómo puedo haberme llevado de ellos un elemento que no existe en su obra, y que está permanentemente en la mía como Siqueiros mismo lo reconoce: la mexicanidad".

En 1956 afirmaba "nunca he tenido ningún problema para expresar mi sensibilidad mexicana, porque nunca he pintado burritos ni alcatraces".²³⁰ Con estas palabras rechazaba su pasado, se inicia la construcción de su imagen pública. Es importante, reconocer que Tamayo provocó algunas fisuras con el arte político y más específicamente con los 'tres grandes' y al mismo tiempo, como lo veremos más adelante, contribuyó a que las políticas culturales se abrieran a otras tendencias pictóricas como el abstraccionismo y sus variantes. Por todo esto, ha sido considerado como un precursor o un pintor de 'ruptura' a 'contracorriente'. No obstante, estos conceptos lo alejan de algunos vínculos con el contexto artístico del momento. Además, y a pesar de sus críticas en contra de los muralistas, durante los años cuarenta siguió interesado en realizar una pintura cuyas connotaciones fueran mexicanistas, se dedicó a difundir que su pintura era

²³⁰ Victor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, p. 33.

universal pero con acento mexicano. En sus pinturas aparecen conceptos innovadores y originales sobre lo 'primitivo'. El significado de lo mexicano adquiere dimensiones filosóficas.

Hacia 1938 Tamayo vivía en Nueva York; en ese año comenzó a dar clases de pintura en The Dalton School. Inés Amor se convierte en su agente de ventas y Valentine Dudensing, dueño de una de las galerías más importantes de Nueva York -La Valentine Gallery- se interesó por su obra y se convirtió en su representante norteamericano: "Valentine fue sin lugar a dudas el hombre que me lanzó definitivamente dentro de las artes universales. Desde ese momento todos mis problemas quedaron resueltos".²³¹ Desde mi punto de Tamayo inició, más que una 'ruptura' con el movimiento artístico, una crítica a la actitud autoritaria de los muralistas, sobre todo de Orozco, Siqueiros y Rivera pues cómo lo veremos en el siguiente capítulo continúa trabajando sobre el concepto de la mexicanidad, entendido desde su dimensión universal.

²³¹ Judith Alanís/Sofía Urrutía, *Rufino Tamayo, cronología/ 1899-1987*, op. cit., p. 33.

Capítulo 3

1.- Primitivismo: modernidad norteamericana en los años de la Guerra Fría

En 1947, el crítico-pintor neoyorquino Barnett Newman escribió un artículo comparativo entre la pintura de Tamayo y la de Adolph Gottlieb. En él mencionaba que ambos pintores habían contribuido a la construcción de una genuina cultura americana basada en la comprensión del arte indígena. Esto, según Newman, sobrepasaba las barreras del nacionalismo, pues representaba la "verdadera universalidad del espíritu".²³²

Es muy probable que los pintores norteamericanos hayan conocido la pintura de Tamayo ya que en ese entonces exponía en varias galerías neoyorquinas. Cuando preparaba su exposición individual en la Valentine Gallery, Tamayo recuerda que era común encontrarse con los pintores jóvenes de Nueva York pero con el único que llegó a platicar en diversas ocasiones fue con Newman, quien se mostraba muy interesado en su pintura.²³³ En Nueva York, Tamayo encontró una aceptación y un mercado cada vez mayores; su estilo 'primitivo' y su alejamiento del arte político y pintoresco le permitieron acceder a la 'modernidad americana'. En este sentido, su pintura representó un ejemplo para algunos pintores norteamericanos. Era una propuesta original alejada de los principios academicistas.

²³² Barnett Newman, "La pintura de Tamayo y Gottlieb", *La Revista Belga*, México, abril de 1947, p. 19. (CDMRT).

²³³ Ingrid Suckaer, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México, Ed. Praxis, 2000, p. 181.

Desde los años treinta, pintores como Robert Motherwell, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko e Isamu Noguchi revivían el arte de las antiguas culturas y se interesaban por el pensamiento mítico de los primitivos americanos, lo cual más adelante desembocaría en el abstraccionismo puro. Asimismo, rechazaban las escuelas nacionales de pintura en favor de un 'humanismo universalista'.²³⁴ La representación temática había quedado atrás, el arte abstracto sería el nuevo arte moderno 'americano'. Esta actitud propició, entre otras cosas, que el centro de arte moderno se trasladará de París a Nueva York.²³⁵

El expresionismo abstracto²³⁶ se presentaba como la vanguardia internacional, incluso llegó a representar los valores liberales norteamericanos ligados a la libertad de expresión y a la construcción de una democracia universal.

²³⁴ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, p. 223.

²³⁵ Serge Guilbaut, *Ibidem*, pp. 211-247.

²³⁶ El término 'expresionismo abstracto' fue empleado por primera vez en Berlín en 1919; una década después se utilizó para definir el trabajo de Kandinsky. En 1946 Robert Coates definió con ese término las pinturas de Hans Hofmann, quien, según el crítico de arte, había desarrollado la técnica del goteo en la pintura ("Drip technique") antes que Jackson Pollock; en este sentido, Hofmann significó una gran influencia para los artistas norteamericanos. Ver: Jonathan Harris, "Modernism and culture in the USA, 1930 - 1960", en *Modernism in dispute, art since forties*, London, The Open University, Yale University Press, 1994, pp. 42-43. Por su parte, los críticos de arte Harold Rosenberg y Clement Greenberg se referían a este tipo de pintura con los términos 'Action Painting' y 'American-style', respectivamente. Asimismo, el crítico de arte europeo, Michel Tapié, utilizó el nombre 'Art Informel' para referirse al nuevo arte surgido en París en los años de la posguerra. El expresionismo abstracto sintetizó numerosos elementos de la historia del arte moderno, desde el expresionismo de Vincent van Gogh hasta la abstracción de Kandinsky, los colores saturados de Henry Matisse y las formas orgánicas de Joan Miró. Durante su desarrollo podemos encontrar dos momentos importantes, el primero de ellos transcurre entre 1942 y 1948 y se caracteriza por las reflexiones en torno a la creación de un arte propiamente americano. Los artistas se interesaron por darle un sentido de modernidad al pensamiento mítico de antiguas culturas. Pero entre 1948 y 1958, aparece una preocupación por otorgarle a la pintura un carácter violento y libre, de aquí surgió un arte totalmente abstracto, alejado de todo contenido narrativo, demagógico o nacionalista. Los artistas norteamericanos empezaron a crear imágenes nuevas, tomando como referencias al surrealismo, los experimentos abstractos europeos, la experimentación plástica mexicana y de algunos elementos del estilo 'primitivista' que se había gestado a principios del siglo xx.

A partir de 1943, esta corriente pictórica obtuvo el reconocimiento de un pequeño grupo de críticos de arte, coleccionistas y mecenas, y después de la Segunda Guerra Mundial, fue un poderoso instrumento político. El arte de vanguardia se utilizó como símbolo del imperialismo pues representaba la conquista norteamericana de las élites europeas.²³⁷ Fue así como este movimiento se convirtió en el 'nuevo arte moderno americano'. Los valores liberales norteamericanos impuestos en los años de la Guerra Fría fueron enriquecidos por diversos símbolos que representaban el individualismo y la libertad.

Las políticas culturales de entonces, diseñadas por el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) en coordinación con la Agencia Central de Inteligencia (CIA),²³⁸ apoyaban al expresionismo abstracto porque era el estilo ideal para sus actividades propagandísticas en el exterior. Durante los años de la Guerra Fría la CIA apoyó diversas actividades culturales e intelectuales en el extranjero con el fin de influir en la comunidad intelectual internacional y presentar una imagen de Estados Unidos como una sociedad 'libre' y 'democrática', lo contrario a la sociedad del bloque comunista. Esto respondía, sin duda, al desprestigio del comunismo, porque el arte abstracto, además de ser 'apolítico' representaba la imagen de libertad política que Estados Unidos necesitaba para ejercer su imperialismo no sólo económico, sino también ideológico y cultural; el

²³⁷ Serge Guilbaut, *op. cit.*, p. 245.

²³⁸ Para más información sobre el tema, véase: Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism weapon of the Cold War", en *Art Forum*, núm. 10, junio de 1974. Traducido por Arnold Belkin, "El expresionismo abstracto: arma de la guerra fría", *El Día*, México, 18 de julio de 1976, s/p.

símbolo de la libertad estética fue utilizado con fines políticos por sus principales promotores, como Nelson Rockefeller y Alfred Barr, director del MOMA.

Es preciso mencionar que la diferencia entre el expresionismo abstracto y la pintura abstracta de principios de siglo, se encuentra en que los pintores norteamericanos no utilizaron elementos geométricos, la nueva abstracción estaría caracterizada por la expresividad de la pintura en sí misma; la imagen figurativa desaparece y en su lugar el lienzo se llena de manchas de colores, pinceladas espontáneas, símbolos pictóricos, el orden de la geometría cede su lugar al caos del universo.

Ser moderno en el Nueva York de 1946 significaba prestarle atención al destino del individuo frente a la confusión que lo rodeaba; los artistas norteamericanos (Robert Motherwell, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko e Isamu Noguchi) evocaban, a través de símbolos primarios, el caos y el terror de lo primitivo íntimamente ligado al terror existencial del hombre actual.²³⁹ Como respuesta a esta situación, la ideología de la vanguardia norteamericana se vinculó con el arte primitivo.²⁴⁰ Los artistas plásticos buscaban las formas arcaicas no solamente en los aspectos formales sino también en su significado espiritual. El mito y la espiritualidad del arte primitivo se podían

²³⁹ Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", en *Rufino Tamayo, 70 años de creación*, México, INBA, 1987-1988, p. 63.

²⁴⁰ Los pintores norteamericanos se identifican con las culturas aborígenes, y a partir de diferentes lecturas e interpretaciones crearon nuevas corrientes artísticas. Newman se interesó por el arte étnico de Oceanía y el arte prehispánico americano, Pollock por los bailes y el arte nativo americano, Rothko estudió la mitología Griega y Gottlieb examinó los códices prehispánicos. En los años de la posguerra lo primitivo y lo arcaico fueron formas de expresar el sentido espiritual que la sociedad moderna consumista y progresista había olvidado. Pero también funcionó como un poderoso instrumento político y nacionalista.

usar para expresar las angustias contemporáneas con el propósito de reconstruir la devastada cultura occidental.

En este contexto, algunos artistas como Motherwell y Pollock se interesaron por la pintura mexicana. Pollock conocía muy bien los frescos de Rivera y Orozco y recordemos que en la primavera de 1936 trabajó con Siqueiros en el 'taller experimental' que el pintor mexicano había organizado en la ciudad de Nueva York.²⁴¹

Por su parte, Motherwell realizó un viaje a México en 1941 con el pintor chileno Roberto Matta. Su atracción principal fue el arte popular, en especial las máscaras de papel maché.²⁴² Tamayo también encontraba interesantes estos objetos populares, sus cuadros *Carnaval* y *Máscara Roja* de 1941 dan cuenta de ello.

Por entonces, los artistas se alejaron de la política por considerar que las ideologías habían caído en posturas hegemónicas y dominantes; aunque muchos de ellos rechazaban la izquierda marxista, terminaron por relacionarse con la causa liberal o socialista. Motherwell, por ejemplo, pensaba que el socialismo era la liberación de las clases trabajadoras frente a la dominación de la propiedad. La función del artista era hacer actual ese espíritu liberador.²⁴³ De hecho, artistas como Pollock, Rothko, Gottlieb y Newman no rechazaban la acción política o la transformación social sino que proponían un cambio en otras direcciones: querían

²⁴¹ Edward J. Sullivan, "Tamayo, el mundillo artístico neoyorquino y el mural del Smith College", en *Rufino Tamayo, Pinturas*, Madrid, Ministerio de Cultura, Centro de Arte Reina Sofía, 1988, p. 24.

²⁴² Edward J. Sullivan, *Ibidem*, p. 24.

²⁴³ Kristine Stiles y Peter Selz, *Theories and documents of contemporary art*, Los Angeles, University of California Press, 1996, p. 13.

llegar a "la simplicidad de las esencias".²⁴⁴ Fue precisamente por esta vía como llegaron a la abstracción.

La idea de reafirmar una cultura auténticamente americana tuvo también consideraciones políticas y nacionalistas importantes. Después de todo, los artistas que rescataban el arte y los mitos de las antiguas culturas hacían una contribución nacional al crear una 'identidad artística americana' dentro de los parámetros del modernismo. De hecho, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) tenía evidentes motivaciones políticas, al promover el arte primitivo americano y latinoamericano, cuyos efectos no dejaron de ser nacionalistas; las exposiciones *Twenty Centuries of Mexican Art* (1940), *Indian Art of the United States* (1941), *Pre-Colombian Stone Sculpture* (1944), *Northwest Coast Indian Painting* (1946) y *The Ideographic Picture* (1947), dan cuenta del esfuerzo por afirmar que la herencia india formaba parte de la riqueza artística y cultural del país y de América.²⁴⁵

Estas exposiciones no sólo consolidaron e hicieron pública la idea de un arte propiamente 'americano' sino que también tuvieron que ver con el concepto de arte moderno y el sentido de la vanguardia de la posguerra; en el catálogo para la exposición *Northwest Coast Indian Painting*, Newman escribía lo siguiente:

Se está haciendo cada vez más obvio que para entender el arte moderno hay que apreciar las artes primitivas, porque así como el arte moderno es como una isla de rebeldía en la corriente de la estética europea, las muchas tradiciones de arte primitivo se destacan como auténticos logros estéticos que florecieron sin el beneficio de la historia europea.²⁴⁶

²⁴⁴ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit., pp. 147-148.

²⁴⁵ Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism, Subjectivity and painting in the 1940s*, London, Yale University, 1993, p. 87.

²⁴⁶ Citado en Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit., p. 157.

De esta manera, los artistas norteamericanos le daban la espalda a un arte normativo y en su lugar proponían la libertad creativa como medio para alcanzar el valor espiritual del arte; la libertad de expresión significaba para ellos una actitud política.

Seguramente Tamayo era partícipe de estas ideas, después de todo, su pintura nunca había sido descriptiva y aunque había elaborado obras dentro del realismo social, éste no le interesó como estilo propio. En Nueva York había encontrado la pintura contemporánea internacional que tenía una influencia evidente sobre su obra. Hacia mediados de los años cuarenta había logrado un lenguaje basado en la síntesis artística entre lo figurativo y lo abstracto, entre la identidad y lo moderno. Como ya hemos visto, en sus pinturas la simplificación formal tomaba como punto de partida el arte prehispánico y popular. Poco a poco, fue alejándose de un realismo inmediato para buscar su propia expresión.

Si bien es cierto Tamayo coincidía con las ideas vanguardistas de la Escuela Neoyorquina, sobre todo con sus propuestas innovadoras referentes a la exploración de nuevas maneras de representar el espacio y de nuevas posibilidades de utilizar las texturas, incluso utilizó el 'action painting' en algunas ilustraciones y grabados, no coincidía con su abstracción absoluta, ya que esto significaba para el pintor oaxaqueño la total deshumanización.

Los pintores norteamericanos se interesaron por representar un espacio imaginario por medio de la abstracción. Esta concepción está íntimamente relacionada con el arte prehispánico. A los artistas 'primitivos' no les interesaba

realizar un arte en términos de imitación. Representaban la totalidad de las características de un objeto para construir mentalmente su presencia real e *imaginar* el objeto de manera más completa que lo que se puede captar con una simple mirada. Este tipo de representación genera una tensión entre lo real y lo invisible con lo cual se produce la ilusión de un espacio irreal.²⁴⁷ Como ya lo hemos visto a Tamayo no le llamaba la atención imitar o copiar exactamente la naturaleza. Utilizó elementos como la superficie plana del cuadro, la bidimensionalidad y la alteración figurativa, que ya Picasso y Braque habían usado, partiendo también de una forma libre que mucho tenía que ver con la de los primitivos de todas las épocas. Con ello, Tamayo consiguió mostrar un espacio atemporal, imaginado, silencioso y misterioso; además logró que sus formas fueran eliminando progresivamente todo aquello que pudiera ser superfluo. Sus pinturas se sintetizaron, se abstrajeron en soluciones que estaban cada vez más fuera de circunstancia y se convirtieron en síntesis que se aproximaban con mayor certeza a esa atemporalidad que es factor predominante en el arte mesoamericano.

En esta época sus vínculos formales se podrían encontrar más bien con la estética francesa caracterizada por neo-humanismos y preocupaciones

²⁴⁷ Carlos Severi, "Primitivism without appropriation. Boas, Newman and the anthropology of art", *Third Text*, England, núm. 6, pp. 61-64.

existenciales, especialmente con los pintores del grupo CoBrA (1948-1951) integrado por Pierre Alechinsky, Karel Appel, Cornelis Corneille, Asger Jorn y Carl Henning Pederson. El estilo de estos pintores se resume en brochazos violentos y colores saturados; su abstracción se combina con lo figurativo que se identifica con la imaginería prehispánica, primitiva y del arte popular.

1.1.- El primitivismo en las pinturas de Tamayo

Fue precisamente en esta época cuando Tamayo transformó sus pinturas. A partir de este momento expresará sus inquietudes por el arte con una nueva concepción: se concentrará en las texturas y utilizará efectos de colores y formas muy diferentes a las usadas hasta entonces, a la vez que continúa retomando símbolos de la mexicanidad.

Tamayo no concibe la pintura como un acto 'naturalista'. Aunque parte de la realidad de los objetos, al transportarlos al lienzo les concede autonomía propia, es decir, no ofrece el objeto 'real' sino que lo transforma, lo recrea, en una nueva realidad que pertenece a la superficie plana del cuadro y que transfigura en formas, en concepciones plásticas. Altera los elementos de la naturaleza con fines expresivos. En este sentido, su lenguaje visual es poético e imaginativo.

Su estilo se vincula con la simplificación de las formas y con la experimentación pictórica que poco a poco va a ir combinando con principios vanguardistas, como la bidimensionalidad espacial, la deformación figurativa y el movimiento.

En sus pinturas *Máscara roja*, *El flautista* y *Mujer con guitarra* de 1941, (Figs. 49, 50 y 51) las formas distorcionadas aparecen como un recurso técnico relacionado con un lenguaje esquemático y simplificado que aprehende del arte

nativo de México y del 'primitivismo' europeo. Tamayo aprovecha estas influencias para evocar la esencia y el interior del ser humano. Por medio de esta síntesis, logra crear un arte simbólico y expresivo que desarrolla a lo largo de su proceso creativo.

Colores, formas y volúmenes aparecen en su arte como parte de una escritura simbólica. La realidad que le interesa captar es la esencia del fenómeno; el aspecto que se esconde tras la apariencia del objeto. A partir de esta idea, Tamayo concede a los elementos pictóricos una carga de misterio, magia y silencio, con lo cual expresa la espiritualidad de la imagen representada. Paul Westheim, considera que Tamayo evoca la esencia de los objetos, recurriendo al signo como una posibilidad de captar espiritualmente el dato material y de incluir la naturaleza en la experiencia anímica.

En sus pinturas de esta época, el desnudo, el color y la alteración formal son signos que nos muestran sus contactos con la mexicanidad y con la vanguardia y al mismo tiempo, expresan la subjetividad del ser humano y su realidad contradictoria.

Mediante un proceso de depuración logra crear imágenes transfiguradas que expresan la dimensión poética del ser humano. Sus figuras pesadas y volumétricas de años anteriores se convierten en formas etereas y volátiles; la línea desaparece y los contornos se resuelven por medio del color. En sus pinturas desnuda al hombre, lo despoja de su contexto y al mismo tiempo universaliza su significado.

En los cuadros mencionados, lo mexicano se percibe en la construcción sólida parecida a la estructura de los judas populares y a las figuras prehispánicas

del Occidente de México. Como en algunas pinturas de los años treinta, Tamayo vuelve a utilizar dos elementos que toma del arte mesoamericano: el color y la proporción de la figura humana. Los colores adquieren un simbolismo especial. Como ya hemos visto, los relaciona con la injusticia histórica que ha vivido el pueblo de México. Al respecto afirmaba que el origen de todas sus teorías estéticas partían de su contacto con las cosas precolombinas. Opinaba que su teoría era el producto del estudio de nuestra gente. "Si ella es trágica, el color de México no puede ser alegre, aunque tampoco necesariamente sombrío. Encontré la razón de las preferencias de los mexicanos por determinados colores en la cuestión económica. Usan colores baratos: el azul de la mezclilla, ciertos rojos de tierras se mezclan al blanco de la manta. Estos tonos dan el color de México".²⁴⁸ En cuanto al aspecto formal, Tamayo encontraba que sus obras tenían de mexicano el concepto de la proporción de la figura humana que tiene mucho de arte precolombino en el cual había algo permanente de espanto. La cabeza se hacía más pequeña que el resto del cuerpo o, a veces, al revés. No copiaban del natural y por esto sus obras no son 'exactas'.²⁴⁹

En *Máscara roja* y *El flautista*, Tamayo utiliza el color y la deformación como signos pictóricos que evocan a la raza india. Considero que a partir de su contacto con las ideas neoyorquinas sobre el universalismo cultural en oposición a la 'unidad nacional' Tamayo refuerza sus reflexiones en torno a la raza y a la identidad. Ahora estas figuras simbolizan al ser universal²⁵⁰ pero al mismo tiempo

²⁴⁸ Cita tomada de *Rufino Tamayo. Pinturas, op. cit.*, p. 185.

²⁴⁹ Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, p. 78.

²⁵⁰ Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", en *Rufino Tamayo 70 años de creación, op. cit.*, p. 60.

actualiza a las culturas indígenas. Como ya he señalado, Tamayo tenía presente el rechazo que existía en la cultura mexicana hacia el indígena contemporáneo. Con estas figuras logra equiparar al indígena con las diversas manifestaciones culturales que han existido en la historia de la humanidad. En estas pinturas hay un diálogo entre lo particular y lo universal.

Estas imágenes bidimensionales, fragmentadas y deformadas dan paso a una etapa que se caracterizó por la interpretación que Tamayo realizó de la muestra retrospectiva *Picasso forty years of his art*, la cual se presentó en 1939 en el Museum of Modern Art (MOMA). Para Tamayo, en su obra "han repercutido todos los problemas planteados por la pintura de los tiempos actuales"²⁵¹ pero, es a partir de la obra de Picasso que el artista refuerza su primitivismo. Al igual que el artista español, Tamayo logró representar el volumen de sus figuras a partir del color y no de las sombras. Asimismo, en *Máscara roja* y *El flautista*, cada sección es una tabla plana de dos dimensiones, procedimiento que algunos artistas prehispánicos utilizaban para construir sus esculturas de cerámica. Las formas y los colores son el referente poético y simbólico que, cargados de misterio e imaginación, el espectador debe interpretar con plena libertad. Así, Tamayo nos muestra la capacidad del ser humano para transformar la realidad por medio de la imaginación.

En esta época Tamayo seguía representando al indígena; sus acuarelas sobre papel *Hombre con burro*, *Campesinos* y *Remeros* de 1941 e *Indígena* de

²⁵¹ Rufino Tamayo, "Mi lenguaje: La Pintura", en *Textos de Rufino Tamayo*, (Coord. Raquel Tibol), México, UNAM, s.f, p. 134.

1942 son ejemplo de ello. En este último y a diferencia de sus cuadros anteriores se observa un mayor dinamismo y una simplificación formal y colorística. En este cuadro siguió utilizando la geometría a la manera cézanneana: cada elemento tiene por sí mismo una función geométrica; asimismo en la simplificación formal y en la descomposición de las figuras se percibe su manera de entender el cubismo que combinaba con formas populares. En algunas de sus pinturas se observa la influencia de las máscaras mexicanas con sus rasgos angulares, como en el rostro de *Máscara roja y Mujer con sandía* de 1939 (Fig. 52). En este último la indígena aparece como portadora de la mexicanidad. La sandía, el robozo, el maguey, el rostro que se confunde con una máscara, son los símbolos de la identidad. El cuerpo plano de esta figura se ubica en un espacio indeterminado, atemporal, en el cual contrastan los colores oscuros de la parte inferior y la luminosidad de la parte superior. La imagen sostiene entre sus manos unos jugosa sandía, a sus espaldas aparece un maguey mutilado, elemento iconográfico que Tamayo utilizaba para mostrar el abandono de las culturas indígenas.

En los cuadros *Animales* (1941) y *Perro ladrando a la luna* (1942) (Figs. 53-y 54) Tamayo se inspiró en las figuras de barro prehispánicas. En estas culturas los animales tenían varios significados simbólicos. En el mundo náhuatl, el perro fue el dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, que representaba su contrario: oscuridad, inframundo, muerte; de ahí su forma perruna. En los cuadros de Tamayo los perros simbolizan el mundo salvaje de la Segunda Guerra Mundial. Para Paul Westheim son el "símbolo del grito de la creatura atormentada. Grito hecho forma plástica, grito en el lenguaje de la pintura. En estas obras la Forma se

ha vuelto simbólica".²⁵²

Para entonces, el estilo de Tamayo se centraba en un lenguaje figurativo y simbólico que combinaba con elementos abstractos, alejado de la narración y la descripción; por su parte los críticos norteamericanos destacaban la combinación de elementos mexicanos y modernos y el aspecto universal de su obra. En 1941 Mackinley Helm publicó *Modern Mexican Painters* y al referirse a la obra de Tamayo, el autor expresó que: "Lo más significativo son sus conocimientos de la proporción y la atmósfera. El verdadero pintor mexicano es entonces probablemente el que aprende la proporción de la arqueología mexicana y no de la griega".²⁵³

A partir de entonces, Tamayo inicia un camino más personal con un colorido intenso y un mayor simbolismo.

2.- Crisis de la pintura política

En 1940, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA) llevó a cabo, con gran éxito la exposición titulada *Veinte siglos de Arte Mexicano*.²⁵⁴ En aquella ocasión el crítico de arte Henry McBride hizo una fuerte crítica a la pintura política de Rivera y Orozco y estableció una diferencia entre Rufino Tamayo y la pintura de sus contemporáneos: "Entre los pintores vivos de México, nos dice McBride, Tamayo es el único que avanza por el camino de la estética. Podrá ser tan político como el resto, pero lo que sí puedo afirmar es que cuando él pinta no lo hace

²⁵² Paul Westheim, "Rufino Tamayo: una investigación estética", *Rufino Tamayo. Pinturas*, p. 60. (publicado por primera vez en *Artes de México*, año IV, núm. 12, mayo-junio de 1956).

²⁵³ MacKinley Helm, *Modern Mexican painters*, Nueva York, Dover Publications, 1941, s/p. (CDMRT).

²⁵⁴ "Exposición Pro México", *Excelsior*, México, 16 de mayo de 1940, 1era, p. 3; "Triunfo artístico de México en Nueva York", *Excelsior*, México, 17 de mayo de 1940, 1era, pp. 1 y 13; Francisco J. Ariza, "México en la calle 53", *Excelsior*, México, 21 de mayo de 1940, 1era, pp. 5 y 7.

como político sino como artista".²⁵⁵ En México se iniciaba un rechazo a la pintura de contenidos políticos. Como ya lo hemos visto, Luis Cardoza y Aragón²⁵⁶ fue de los primeros en advertir que debido al dominio de los muralistas, refiriéndose sobre todo a Rivera y a Siqueiros no se había reconocido el talento de pintores tales como Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Carlos Mérida o Antonio Ruiz. En su libro *La nube y el reloj*, publicado en 1940, Cardoza expone su postura. Defiende la relación entre la poesía y la pintura y hace una fuerte crítica a la pintura 'oficial' pues considera que ésta responde a los intereses del Estado. Esto provocó que Diego Rivera lo acusara de agente imperialista.²⁵⁷ Para Cardoza y Aragón la poesía "es la única prueba concreta de la existencia del hombre".²⁵⁸ Sobre la pintura de Tamayo opinaba que no partía de las ideas sino de los colores y las texturas.

En este tiempo, Tamayo estaba preocupado por crear un arte moderno y original. Estaba a favor de las ideas vanguardistas norteamericanas y europeas; para él era necesario un cambio en las artes plásticas de nuestro país; la libertad de expresión, la universalidad de la cultura, la despolitización y la espiritualidad del

²⁵⁵ Mc. Bride, Henry, "Viva México, Exhibition in the Modern Museum full of excitement, novelty and charm", *The New York Sun*, New York, 18 de mayo de 1940, s/p. (CDMRT).

²⁵⁶ Asimismo, Manuel Rodríguez Lozano criticaba a los pintores revolucionarios que se encerraban en "la anécdota, el afán de lo pintoresco y la política, que son uno y lo mismo. Son uno y lo mismo porque son lo pasajero que tiene una muerte inmediata". Para este pintor la única vía posible de rescate para el arte es la poesía que recoge lo permanente de la realidad fluctuante. Manuel Rodríguez Lozano, "libertad en la pintura", *Hoy*, México, julio de 1943, s/p.

²⁵⁷ Luis Cardoza y Aragón, *El Río, novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 456.

²⁵⁸ Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940, p. 30.

arte eran aspectos fundamentales que tenían que ser tomados en cuenta para acabar con el arte propagandístico, con el nacionalismo y su tendencia pintoresca y además con una visión homogénea de la cultura y el arte impuesta por el realismo social. Desde entonces y a partir de la idea del 'hombre universal' iniciará una búsqueda que lo llevará a considerar a la figura humana como el eje central de sus creaciones. La mexicanidad en sus pinturas adquiere una dimensión filosófica y humanista. Ahora, los temas recurrentes de su obra serán la guerra, el hombre frente al universo, la soledad, el hombre frente al caos que le rodea y la universalidad de la pintura y la cultura. En estos temas, lo mexicano aparece representado por medio de símbolos y signos.

Hacia 1944, algunos pintores pensaban que el arte mexicano se encontraba en una crisis;²⁵⁹ Tamayo consideraba que la trayectoria estética del arte mexicano sufría desviaciones y errores lamentables, por lo que propone un nuevo tipo de pintura de alcance universal

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. México en los tiempos precolombinos

²⁵⁹ Siqueiros declaraba que la crisis se manifestaba en "el progresivo alejamiento del concepto social funcional del arte, concepto del arte público a favor de un integramiento progresivo, a los conceptos y prácticas esteticistas de las corrientes snobs pseudo modernas de origen parisiense" en Antonio Rodríguez, "¿hay crisis en la pintura mexicana?", *Así*, México, núm. 214, 16 de diciembre de 1944, s/p. José Chávez Morado mencionaba que la crisis se le había atribuido a un grupo de jóvenes pintores por creer que se habían alejado de los postulados iniciales del movimiento. Sin embargo, considera que la crisis ha sido provocada por el control de la pintura mural, por lo que "los pintores jóvenes se han alejado de toda influencia y se identifican con el arte francés hasta perderse de la ruta original, en la cual solo han quedado por su profunda mexicanidad, Tamayo y Castellanos". En Antonio Rodríguez, "entrevista a José Chávez Morado", *Así*, México, núm. 215, 23 de diciembre de 1944, s/p. Diego Rivera, "¿Hay crisis en la pintura mexicana?", *Así*, México, 6 de enero de 1945, s/p; Antonio Rodríguez, "La plástica está en crisis", *Mañana*, México, 1 de junio de 1946, s/p.

presenta aspectos trágicos y bárbaros y deberán ser cosas bárbaras y trágicas las que deban significar esa nueva pintura.²⁶⁰

Tamayo pensaba crear una pintura original a través de una mirada contemporánea hacia el arte autóctono; esta lectura moderna del México 'primitivo' le permitía presentar su pintura desde un lenguaje estético que adquiriría connotaciones importantes entre los artistas neoyorquinos de los años cuarenta. En ese mismo año, Siqueiros expuso también sus ideas acerca del arte moderno. Para salir de la crisis, el muralista hacía declaraciones contundentes: "El único camino físico -y estético, en consecuencia-, que conduce funcionalmente en acto de equivalencia social, hacia lo que hoy podemos llamar un *nuevo realismo*, el *nuevo realismo*, *nuevohumanista* del presente y del futuro inmediato [...] hacia un nuevo y más grande clasicismo".²⁶¹ Desde esta perspectiva proponía crear

Un movimiento de arte moderno con una plataforma política lógica: la conquista de los medios de materialización del arte público, *arte mayor*, en toda la amplitud de los términos, similar en su tiempo al de todas las grandes épocas de la historia del arte, mediante la conquista del soporte económico del Estado, con el correspondiente apoyo político y financiero de los organismos populares existentes o por venir [...] la única ruta, sin duda alguna, que han de seguir ideductiblemente en un próximo futuro, mucho más inmediato de lo que pueda suponerse todos los artistas de todos los países, inclusive los de París y los parisinistas. [...] Pero esta crisis no es irremediable. Puede y debe, liquidarse. Y ésta es la tarea que se ha impuesto el Centro de Arte Realista Moderno.²⁶²

²⁶⁰ Clemente Cámara Ochoa, "Movimiento Transformador de la pintura en el continente", *El Universal*, México, 1944, s/p. (CDMRT).

²⁶¹ David Alfaro Siqueiros, "La pintura mexicana moderna. El primer brote de reforma profunda en el arte contemporáneo", *Hoy*, México, núm. 385, 8 de julio de 1944, s/p.

²⁶² David Alfaro Siqueiros, "Centro de arte realista moderno", suplemento cultural de *El Nacional*, México, 2 de julio de 1944, pp. 4-7. Archivo Documental de la Galería de Arte Mexicano en lo sucesivo ADGAM.

Mientras que Tamayo pretendía crear una nueva pintura basada en la apropiación moderna de las creaciones y culturas precolombinas, Siqueiros proponía un arte moderno que no se alejara de sus connotaciones sociales y políticas. En este contexto las pinturas de Tamayo eran consideradas por el muralista de 'extranjerizantes' y 'artepuristas', principales causas, según Siqueiros de la destrucción del movimiento innovador y original en las artes plásticas. Aunque hay que considerar que las pinturas de Siqueiros en esta época denotan una experimentación formal a la altura del expresionismo abstracto, de hecho fue uno de sus precursores. No obstante, su propuesta teórica correspondía a la vieja 'ola' de pintores que buscaban una pintura 'política'. En cambio, la propuesta de Tamayo estaba acorde con las ideas neoyorquinas sobre arte moderno. Su mexicanidad adquiere sentido en estos años pues es el arma que utiliza para reivindicar su pintura frente a las acusaciones de sus colegas.

3.- Polémicas estéticas y políticas

Durante los años cuarenta y cincuenta se desarrolló en las artes plásticas una controversia en torno al término 'moderno'. Tanto en México como en el medio internacional, París y Nueva York principalmente, existieron violentos debates entre dos opciones: el arte figurativo y el arte abstracto. Las dos tendencias se oponían como siempre, pero esta vez con una intensidad que acentuaba divisiones entre los pintores claramente delimitadas por la política; las ideas comunistas de los pintores realistas se oponían a las ideas 'burguesas' del arte abstracto subjetivo. Recordemos que entre 1945 y 1955, años de la segunda posguerra, el arte abstracto tuvo un auge importante en Estados Unidos, Canadá,

Francia, Italia, Alemania²⁶³ y también en México. Aunque la abstracción constituía un fenómeno generalizado en la cultura occidental, tomó diferentes significados de acuerdo con la conciencia, la comprensión de los artistas y con las diversas tradiciones culturales e historias específicas. En cada país, la confrontación adquirió matices particulares y aparecieron formas originales y vanguardistas que representaban la nueva y compleja realidad de la posguerra; cada artista logró, en la mayoría de los casos, mantenerse por encima de consignas políticas; aparecieron entonces, una multiplicidad de propuestas plásticas que se alejaron del lenguaje histórico y discursivo; los pintores buscaban en la abstracción los valores pictóricos esenciales de su expresividad subjetiva.

David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo fueron los representantes en México de la confrontación de los años cuarenta. La polémica se centró fundamentalmente en el significado del arte moderno. Siqueiros buscaba el carácter ideológico y político y a Tamayo le interesaban las connotaciones poéticas y filosóficas. Lo interesante de esta discusión es que ambos pintores propusieron una 'nueva pintura' sustentada en el humanismo y en el realismo. Sin embargo, sus diferentes tendencias ideológicas y estéticas los llevaron a plantear diversas soluciones tanto teóricas como prácticas que será preciso matizar y ver

²⁶³ Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, CURARE-FONCA, 1995, p. 88.

con mayor profundidad. En la polémica se retomaron algunas ideas que habían sido discutidas en los años treinta, cuando la separación entre el arte y la política había sido anunciada por algunos miembros del grupo Contemporáneos entre los que se encontraban Jorge Cuesta y Xavier Villaurrutia; más adelante, durante los años cuarenta y cincuenta este tema tuvo repercusiones importantes. Mientras los 'nacionalistas' defendían una pintura política y revolucionaria, los 'internacionalistas' impulsaban el carácter expresivo y emotivo de los valores pictóricos; para los primeros, la abstracción no tenía ningún sentido estético por su falta de contenido revolucionario; los segundos criticaban el carácter demagógico de la pintura figurativa y la actitud monopolista y oficialista de algunos pintores.

No obstante a esta separación, podemos ver que la pintura de contenidos políticos y la estética que defiende lenguajes experimentales se desarrollaron de manera paralela en el medio artístico posrevolucionario; fueron posturas que en muchas ocasiones tocaron los extremos pero supieron integrar visiones estético-políticas específicas. Así, estas dos opciones se presentaron de manera simultánea en un mismo artista. Por ejemplo, Siqueiros experimentaba con distintos valores pictóricos y al mismo tiempo representaba un tema político; lo mismo sucedía con Tamayo, en cuyas pinturas podemos observar contenidos altamente pictóricos y plásticos a la vez que políticos. Sería un error caracterizar en términos generales la pintura de estos artistas, sin tomar en cuenta el significado específico que cada uno de ellos dio a la controvertida relación entre lo figurativo y lo abstracto.

3.1.- Confrontación norteamericana

La polémica artística mundial de los años cuarenta apareció en tiempos de crisis ideológicas; después de la Segunda Guerra Mundial muchos artistas e intelectuales cuestionaban los principios del comunismo pero también se enfrentaban con el mundo salvaje del capitalismo y del fascismo, ideologías que, entre otras cosas, buscaban la homogeneización cultural. Bajo esta perspectiva, la masificación de la población se convertía en el objetivo principal de la cultura imperialista occidental. De esta manera, el consumismo y el individualismo se presentaban como las vías seguras para alcanzar el bienestar y el progreso.

En este contexto, la reacción de muchos artistas fue alejarse de cualquier ideología o teoría política que sustentara la dominación de los sistemas autoritarios mundiales; los pintores que rechazaban la pintura política y las escuelas nacionales, lo hacían porque querían vivir en un mundo diverso y pluricultural vinculado con la libertad de expresión y, en este sentido, se oponían a un mundo regido por reglas y normas. Hay que aclarar que esta actitud no representó del todo una ruptura con el nacionalismo artístico, pues muchos pintores, como hemos visto, encontraban en el arte autóctono, prehispánico y popular una respuesta a la complejidad de la vida moderna; la búsqueda de lo primitivo, de la simplicidad de las formas y su carácter simbólico fueron elementos que los motivaron para alejarse de la anécdota y de lo narrativo. Defendieron así, una estética que cambió de perspectiva, en lugar de creer en la transformación social mediante la acción política en grupos, pensaban en la transformación de la conciencia individual y subjetiva; crearon una estética que, desvinculada de los credos políticos, se ligó con actitudes espirituales y poéticas.

En este contexto de ideas, varios artistas y críticos de arte norteamericanos, europeos y mexicanos sostuvieron una confrontación que tuvo matices y tiempos particulares. En ella se cuestionaba el significado de la vanguardia, de lo revolucionario y de lo nacional. Así, se preparaba el camino para 'universalizar' las culturas americanas que en décadas pasadas habían estado dominadas por los principios europeos.

A partir de 1945, el mundo occidental se organizó bajo la supervisión norteamericana; dos años después, se puso en marcha un programa económico para la recuperación europea (Plan Marshall) que incluía una campaña ideológica de propaganda anticomunista. El territorio de Estados Unidos, al verse exento de la destrucción por la guerra, logró con mayor facilidad crear una hegemonía que le permitió controlar o dominar prácticamente todas las decisiones importantes en los foros políticos y económicos del mundo; su hegemonía fue económica y también ideológica y cultural.²⁶⁴

En aquellos años el liberalismo se convirtió en la bandera del imperialismo capitalista, esta ideología que, a comienzos de los años cuarenta estuvo matizada por una filosofía vinculada con las ideas de izquierda, después de la Segunda Guerra Mundial, dió un giro hacia la derecha.²⁶⁵ Para 1948 el Partido Comunista en Estados Unidos había dejado prácticamente de existir. Los liberales

²⁶⁴ Immanuel Wallerstein, *Después del Liberalismo*, México, Siglo XXI, 1996, p. 14.

²⁶⁵ Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, op. cit., pp. 241-242.

rechazaban los sistemas totalitarios y defendían las libertades individuales como los nuevos valores norteamericanos.

En este contexto, caracterizado por la conformación de un nuevo orden mundial, los artistas e intelectuales debatían sobre el significado del arte moderno y su papel en el ámbito político y cultural. Se iniciaba entonces la separación entre el arte y la política o más bien, la conformación de una nueva visión de lo revolucionario y político. En Estados Unidos, la Federación Americana de Pintores y Escultores (Federation of American Painters and Sculptors) rechazó, en 1940, el arte social. Aunque sus integrantes se declaraban apolíticos algunos de sus miembros fueron trotskistas.²⁶⁶ De hecho, la orientación del grupo fue a la vez política y estética, pues defendían los intereses de los artistas, el modo de vida democrático y la libertad de expresión, al tiempo que rechazaban el arte nacional, destacando el aspecto universal del arte moderno. No obstante, los integrantes de esta agrupación se interesaban más por los valores estéticos que por la acción política. Con estas ideas, Jackson Pollock que, en su juventud había sido simpatizante del comunismo, escribió en 1944 una crítica a las escuelas nacionales; dos años después Robert Motherwell declaraba que el arte no era nacional; estos pintores criticaban las escuelas nacionales de pintura -en especial la escuela de París-, y defendían un "humanismo universalista".²⁶⁷

²⁶⁶ Serge Guilbaut, *Ibidem*, pp. 60-66. La formación de la Federation of American Painters and Sculptors fue una respuesta a la actitud stalinista que tuvieron los integrantes del Congreso de Artistas Norteamericanos. Un grupo disidente, con inclinaciones troskistas se formó alrededor de Meyer Schapiro, entre los principales artistas que abandonan el Congreso se encontraban Milton Avery, Peggy Bacon, Ilya Bolotowsky, Morris Davidson, Dorothy Eisner, Parla Eliosoph, Ernest Siene, Hans Foy, Adolph Gottlieb, Louis Harris, Renee Lahm, Mark Rothkowitz (Rothko), Manfred Schwartz, Jacob Getler, el escultor José de Creefty Lewis Mumford y Meyer Schapiro.

²⁶⁷ Serge Guilbaut, *Ibidem*, pp. 222-223.

Durante los años cuarenta el arte norteamericano presentó un cambio importante; la transición se dio primero del nacionalismo al internacionalismo y después del internacionalismo al universalismo. Era indispensable liberarse de la idea del arte nacional que estaba asociado con el arte provinciano, narrativo y figurativo de los años treinta; para algunos artistas e intelectuales este tipo de arte ya no correspondía a la realidad de la Guerra Fría, era necesario otorgarle al arte norteamericano su carácter internacional y elevarlo así al nivel del arte moderno, que antes de la Segunda Guerra Mundial había estado representado por París.²⁶⁸ En Estados Unidos, la confrontación política y estética se daría en 1948 entre el Instituto de Arte Moderno de Boston y el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA). Mientras que el MOMA defendía el arte abstracto y la diversidad de expresiones artísticas, en Boston se pronunciaban ajenos a sus experimentaciones extremistas y a sus propuestas formales. Enfatizaban en cambio, el aspecto humanista del arte moderno. La polémica se inició cuando los directores del Instituto de Arte Moderno de Boston fundado en 1936 como parte del Museo de Nueva York (1929), decidieron cambiar su nombre por Instituto de Arte Contemporáneo y publicaron un manifiesto en donde pedían su independencia del museo de Nueva York. Estos hechos desataron un debate

²⁶⁸ Serge Guilbaut, *Ibidem*, p. 222.

crítico que estuvo presente durante varios años en el mundo del arte de Estados Unidos pues implicaba un desplazamiento del liberalismo al conservadurismo, por el rechazo a los nuevos lenguajes pictóricos. El Instituto de Arte Contemporáneo de Boston buscaba ser una institución liberal, defendía a la vez un pluralismo artístico y un humanismo, pues pensaban que el MOMA, vinculado con las propuestas formales y las abstracciones internacionales lo había olvidado. Por su parte, el museo de Nueva York y sus directores coincidían en promover una imagen única de la cultura estadounidense; de acuerdo con Serge Guilbaut, "el liberalismo de tono suave, caracterizado por un humanismo generoso, no tenía cabida en el mundo feroz de la posguerra. Debía transformarse en una creencia triunfante, optimista y agresiva".²⁶⁹ Aunque esta actitud provocó que el Instituto de Boston diera la espalda al arte moderno, específicamente a la abstracción, un año después se percató de las críticas que la derecha hacía al arte abstracto y de la infiltración en el propio Instituto de esa tendencia; ante esta situación, era necesario tomar una postura. El director y los integrantes del Instituto buscaron la manera de aliarse con instituciones progresistas, como el Museo de Arte Moderno de Nueva York y el Whitney Museum; con este fin, escribieron un manifiesto en el que reconocían el valor humanista del arte abstracto, insistían en la libertad de expresión, en el internacionalismo y el pluralismo, y defendían también al arte moderno y al arte abstracto de los ataques de la derecha. La alianza entre estas

²⁶⁹ Serge Guilbaut, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, op. cit., 1995, p. 37.

tres instituciones anunciaba la creación de un frente común cultural para resistir las agresiones de la derecha, que para entonces, invadía todos los campos de la vida, sobre todo el cultural.

3.2.- Tamayo y Siqueiros: una discusión acalorada

En 1947 Tamayo regresó a México. Era consciente de que en su país se prolongaba un nacionalismo monopólico. No obstante a que Tamayo había incursionado por valores estéticos distintos a los muralistas, en realidad se había sentido parte del movimiento artístico iniciado en los años veinte; de hecho en los inicios de su trayectoria había formado parte de la llamada 'escuela mexicana', incluso como amigo de Rivera y Siqueiros, sin embargo en los años cuarenta se enfrentaría públicamente con ellos. En el cuadro *Discusión acalorada* de 1953 (Fig. 55) aparecen él y Siqueiros en pleno debate.

En el contexto de la posguerra, Tamayo se interesó por las ideas sobre la universalidad y el espacio que habían tenido popularidad en el medio artístico neoyorquino. Por estos años Tamayo rechazaba las visiones homogéneas y autoritarias, sus reflexiones se relacionaban con el pluralismo y la democracia. Con estas ideas, a partir de 1946, Tamayo hace a un lado las imágenes rígidas y las formas estáticas de años anteriores y presenta una concepción más dinámica del espacio pictórico. En él, las formas sugieren lo inalcanzable: el hombre se encuentra solo frente a los misterios del universo. En esta época, el infinito y la universalidad marcarán la mentalidad y la obra del pintor oaxaqueño; el arte deberá reflejar el cambio ocurrido desde la guerra a través de los descubrimientos

científicos, por eso el movimiento y el dinamismo deben ser considerados elementos relevantes.²⁷⁰

Entre 1946 y 1954 las reflexiones de Tamayo sobre el espacio pictórico fueron cambiando. Primero se interesó por un espacio profundo vinculado con la idea del infinito; sus pinturas *Mujeres alcanzando la Luna* (1946) y *Mujer en la noche* (1947) (Figs. 56 y 57) denotan un cambio, en el uso de las texturas, el color y el juego de perspectivas hacia dentro y fuera de la composición. Aquí su concepción sobre el espacio es visionaria y poética. Poco tiempo después entendió el tiempo como un concepto cíclico que vuelve sobre sí mismo. Aparecen formas circulares como en *El atormentado* (1949) *Terror cósmico* y *El astrónomo* (1954), (Figs. 58, 59 y 60) composiciones de gran dinamismo que se cierran sobre sí mismas y sugieren la unidad, lo absoluto y la espiritualidad. A la vez representan el individualismo contemporáneo en el que se desenvolvía el drama de la humanidad después de la Segunda Guerra Mundial.

Mediante la concepción del espacio cambiante y en movimiento, Tamayo logró reconocer un mundo en constante transformación que le mostraba el sentido histórico y dinámico de la cultura. Para Rita Eder, esta reflexión sobre el movimiento fue una respuesta, no sólo a la exploración de un problema pictórico, sino también al interés del pintor por renovar la cultura y las artes plásticas de México, para entender y expresar mejor su propuesta de la universalidad en la

²⁷⁰ Rufino Tamayo, *Pinturas, op.cit.*, p.181.

pintura mexicana.²⁷¹ Fue precisamente en este tiempo cuando su crítica se dirigió a los muralistas. Formuló un discurso público en el que se oponía a la politización del arte y la cultura; sabía que las ideas totalizadoras no llevaban a ninguna parte; desde este frente, atacó al realismo social y político de sus compañeros y a su actitud autoritaria.

Muchos fueron los artistas que se identificaron con las ideas de modernidad y apuntaron hacia un universalismo que trascendió la barrera del nacionalismo de la época. En particular, Tamayo y Siqueiros fueron portavoces de las inquietudes por renovar la plástica mexicana y el ambiente cultural y artístico de aquellos años.

En 1944 se creó la Sociedad de Arte Moderno²⁷² con el propósito de presentar a México frente a las vanguardias internacionales y convertirlo en centro de la cultura artística mundial. En ese mismo año Siqueiros creó el Centro de Arte Realista Moderno como contrapropuesta a la citada Sociedad y como defensa del arte mexicano en contra de cualquier contaminación 'artepurista'. En este contexto, Siqueiros defendía al arte público en contra de la gran privatización del mercado artístico, sus ideas al respecto fueron publicadas en el libro *No hay más ruta que la nuestra* de 1945. Esta frase causó diversas reacciones entre los artistas de la época.

²⁷¹ 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, pp. 240-242.

²⁷² La Sociedad de Arte Moderno se fundó dentro del esquema de patrocinio privado estadounidense, por lo que la Sociedad contó entre sus agremiados a personajes vinculados con el MOMA, como Alfred Barr y René d'Harmoncourt, además de la colaboración de críticos, escritores, galeros, coleccionistas y artistas, como Adolfo Best Maugard, Miguel Covarrubias y Carlos Mérida. Jorge Enciso fugió como director y Fernando Gamboa fue el encargado de las conexiones con el MOMA, lo que permitió la primera exposición de la obra de Picasso en México.

En el medio artístico de los años cuarenta la injerencia del Estado en los asuntos culturales enojaba cada vez más a los pintores; por acuerdo presidencial, en 1947 se llevó a cabo la creación de la Comisión de Pintura Mural bajo el mando de Orozco, Rivera y Siqueiros, quienes escogían a los candidatos y acordaban los precios de los murales. La Comisión fue criticada por muchos artistas que afirmaban que los muralistas formaban un bloque monolítico.²⁷³ En este contexto de crítica nacional e internacional y de rupturas internas, Tamayo se enfrentó directamente a los muralistas. Si bien es cierto que el pintor oaxaqueño jugó un papel importante en la polémica sostenida con los llamados 'tres grandes' fueron también otros y muy variados acontecimientos los que propiciaron las transformaciones pictóricas. Al respecto Francisco Reyes Palma afirma que "el ambiente de intolerancia recrudescido por la guerra fría y la toma de posiciones dentro de un esquema de confrontación bipolar"²⁷⁴ fueron los factores que ocasionaron la pugna entre dos tendencias políticas antagónicas, es decir, el comunismo y el capitalismo representados por la Unión Soviética y por los Estados Unidos respectivamente, que demarcaban al mismo tiempo fronteras entre dos tendencias artísticas: el realismo socialista y la abstracción.

²⁷³ Recordemos que en 1945 el proyecto mural para decorar los muros del Edificio del Departamento Central de María Izquierdo fue rechazado mediante una decisión unilateral de los "Tres grandes". Existen una serie de ejemplos en los cuales los pintores declaran su desacuerdo con las políticas intolerantes de los muralistas: Antonio Rodríguez, "Contra los Tres Grandes", *El Nacional*, México, 24 de agosto de 1947, pp. II, 1-3; "Los Tres Grandes deben contar con sus colegas", *El Nacional*, México, 29 de agosto 1947, pp. II, 1-4; Rubén Salazar Mallén, "María Izquierdo: dictadura muralista de los tres grandes", *Ultimas Noticias*, México, 3 de septiembre de 1947, s/p. Y "María Izquierdo vs. Los tres grandes", *El Nacional*, México, 3 de octubre de 1947, s/p; Reyes Palma menciona otro par de ejemplos del rechazo al control: "Fernando Leal, iniciador del muralismo, despotricaba contra la tiranía y el monopolio", y "Dos horas de conversación con el pintor Fernando Leal", en *La Propiedad*, México, 9 de noviembre de 1946. "Polos culturales y escuelas nacionales", *Arte, Historia e Identidad en América, visiones comparativas*, México, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, IIE, 1994, p. 824.

²⁷⁴ Francisco Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales", *Ibidem*, p. 824.

En 1947 al ser entrevistado por el crítico de arte Antonio Rodríguez, Tamayo declaró que la pintura mexicana estaba en decadencia²⁷⁵ explicando que lo nacional era secundario en la obra de arte y que 'lo mexicano' por el hecho de serlo surgía espontáneamente, sin necesidad de buscarlo. Al hablar del deterioro de la pintura mexicana, Tamayo se refirió a la pintura de los principales representantes del muralismo opinando lo siguiente: "Diego, hace algunos años, ha decaído extraordinariamente. En cuanto a Siqueiros ha hecho siempre lo mismo". "Orozco, se repite hasta el infinito, por comodidad".²⁷⁶

Ante estas acusaciones los muralistas no dudaron en contestarle. En su respuesta, Orozco no menciona a Tamayo pero se refiere al abstraccionismo de la época como producto de la incapacidad: "Al no poder representar formas y figuras, se quedan en las líneas geométricas, en el color".²⁷⁷

Al responderle a Orozco, Tamayo niega que su pintura sea abstracta y explica que su arte es realista y concreto pues trata de reducir las formas a su esencia y no se queda en la pura geometría.

"Mi pintura es perfectamente realista, pero felizmente no es descriptiva. Mi pintura es humana porque está atenta a las inquietudes de nuestra vida. Para mí el tema sirve sólo como pretexto. Porque el valor de la obra pictórica lo determina la resolución de los problemas plásticos".²⁷⁸

²⁷⁵ Antonio Rodríguez, "La pintura mexicana está en decadencia, dice Tamayo. Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros, en declive", *El Nacional*, México, 22 de septiembre de 1947, pp. 1 y 2.

²⁷⁶ Antonio Rodríguez, "Orozco no cambia, no investiga, siempre se repite; Tamayo está listo para defenderse, la controversia en marcha", *El Nacional*, México, 26 de septiembre de 1947, pp. II, 1 y 4.

²⁷⁷ Antonio Rodríguez, "¿Cómo quiere que responda a Tamayo, en broma, o en serio?", *El Nacional*, México, 24 de septiembre de 1947, pp. 1 y 4.

²⁷⁸ Antonio Rodríguez, "Orozco no cambia, no investiga...", *op. cit.*

En su respuesta, Siqueiros le recuerda a Tamayo, que hace 12 años, él había dicho lo mismo sobre la necesidad de encontrar "el dinamismo que simboliza el afán de velocidad de nuestra época". Para Tamayo, continúa Siqueiros, "la crisis de nuestro movimiento radica en no tomar el camino de Picasso, Braque o Miró. Para mí la crisis radica en el abandono de las doctrinas y las prácticas que dieron vida a ese movimiento 'poderoso y revolucionario', por eso es necesario un segundo periodo muralista, más actual en su técnica material, en su ciencia, en su estilo, y consecuentemente más actualmente progresista en su modernidad".²⁷⁹

Tamayo contesta a Siqueiros que la segunda fase de la pintura mexicana la están realizando él y otros pintores, con características bien definidas y opuestas a su grupo y acepta que en el fondo están los dos de acuerdo en que los problemas universales, refiriéndose a la geometría, al dinamismo y a la técnica, son únicos en la pintura y son los elementos modernos.

Esta discusión respondió a la preocupación de Tamayo por exponer sus reflexiones teóricas en torno al arte moderno y por defender su postura estética y artística.

²⁷⁹ Antonio Rodríguez, "Tamayo es de una ampulosa autosuficiencia, dice Siqueiros", *El Nacional*, México, 27 de septiembre de 1947, pp. 1 y 3.

Por aquellos años los 'tres grandes' identificaban la pintura del oaxaqueño con el arte puramente abstracto, sin ningún contenido social. La insistencia de Tamayo por explicar que su postura estética consiste en una pintura realista y no descriptiva ni abstracta gira en torno a esta confusión estilística. Para entonces, Tamayo reconocía el lenguaje simbólico del arte abstracto y lo aceptaba como parte de la expresión plástica pero rechazaba las formas puramente abstractas que, al no tener contacto con la naturaleza, pierden sentido. También pensaba que la sociedad había cambiado y por lo tanto la pintura tenía que transformarse y adaptarse al tiempo presente. Tamayo defendía una postura universal a partir de principios filosóficos; en su obra plástica integró su visión del hombre universal tomando en cuenta no sólo el sentido histórico dinámico y cambiante de la cultura sino también la esencia y los valores existenciales e internos del individuo. Con estos elementos, en sus composiciones, figuración y abstracción ya no se plantean como alternativas separadas sino que se combinan en una nueva realidad. Desde aquí, probablemente, Tamayo respondió a la tercera vía propuesta por Ortega y Gasset.

Por su parte, Siqueiros detectó la batalla teórica y práctica entre dos tendencias principalmente: el no-realismo de París y "el funcionalismo o los embriones de un nuevo realismo en México".²⁸⁰ Para Siqueiros el nuevo-realismo debía de tener un complemento social-político y desprenderse de un simple agregado decorativo. Así para los nuevo-realistas de México la forma sería un medio ilustrativo y elocuente, es decir, presentaría un significado opuesto a la

²⁸⁰ Raquel Tíbol, *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 293.

forma 'sin contenidos' de la Escuela de París.

En el texto *No hay más ruta que la nuestra*, Siqueiros destaca dos problemas centrales con los que se enfrentaba el arte y contra los cuales había que luchar: la contaminación artepurista en la pintura mexicana y la privatización del mercado del arte. Siqueiros no llega a definir con precisión cuál es la ruta a seguir y si comparamos sus ideas con lo que pintaba en aquellos años la contradicción es innegable.²⁸¹ Siqueiros veía la base del valor universal del arte en la creación de una pintura experimental; sus investigaciones con nuevos materiales lo conducen a transformar su pintura. Una de las características que ya desde los años treinta aparece en algunas de sus obras es la abstracción, particularmente en *Suicidio colectivo*; para los años cuarenta es más evidente en pinturas como, *Intertrópico* (1946), *Formas turgentes* (1946), *abstracción* (1948), etcétera. Si bien Siqueiros estaba en contra de la abstracción, la experimentación pictórica será uno de los compuestos modernos del 'nuevo realismo'. A diferencia del 'artepurismo', este nuevo arte debía responder a un contenido de crítica social y al análisis de nuestra cultura y de la historia de México, no sólo como pasado sino también como presente y futuro. Para el muralista en la abstracción hay euforia, drama y tragedia. En una carta a María Asúnsolo le explica que en sus pinturas

se trata del uso de lo accidental, esto es, del uso de un método especial de adsorciones de dos o más colores superpuestos que al infiltrarse uno en el otro, producen las fantasías y formas más mágicas que pueda imaginarse la mente humana. Algo parecido a la forma geológica de la tierra, a las vetas policromas y multiformas de las montañas. Hay en esas adsorciones (así se le llama a nuestro caló plástico) las formas

²⁸¹ Renato González Mello, "Disparos sobre Siqueiros", *El Alcaraván*, México, núm. 13, enero de 1993, p. 12. Ver también Raquel Tíbol, *Palabras de Siqueiros, op.cit.*, p. 318.

más perfectas que puedas imaginarte [...].²⁸²

Siqueiros realizó una pintura esquemática y simplificada, recurrió al accidente y a la 'mancha pictórica' para descubrir formas y figuras. En las obras de este pintor confirmamos que la idea de universalidad y la creación de una nueva etapa en la pintura mural se encuentran en una síntesis entre la experimentación pictórica y sus connotaciones políticas y sociales. Las innovaciones técnicas, como el duco (piroxilina), el cemento coloreado, las fotografías documentales o los proyectores eléctricos fueron utilizados por Siqueiros no sólo como elementos meramente pictóricos sino también desde una visión humanista y revolucionaria.

Tamayo y Siqueiros reflexionaron sobre la realidad mexicana y sobre los elementos modernos en el arte. Coincidieron en que los aspectos modernos de la 'nueva pintura' eran la experimentación, el dinamismo y el movimiento; ambos se identificaron con las vanguardias artísticas de principios de siglo; los dos le dieron a la plástica mexicana un sentido de modernidad, Siqueiros a través de un 'universalismo plástico político', Tamayo a partir de un 'universalismo plástico filosófico'. En cuanto al arte abstracto, y pese a su rechazo, Siqueiros desarrolló una pintura experimental en donde encontró formas imaginativas que surgían del accidente pictórico; por su parte, Tamayo que también rechazaba el arte abstracto, lo identificaba como un lenguaje simbólico y expresivo, lo utilizó en el trabajo de texturas y efectos con el color. En realidad, lo que está en el fondo de esta

²⁸² Cita tomada de la exposición "Siqueiros abstracto" en la Sala Pública Siqueiros, México, enero-julio 2002.

polémica son dos caras de la misma moneda: el problema del realismo y sus alcances en el arte moderno.

4.- La mexicanidad política y pictórica durante el periodo de Miguel Alemán

En 1948 Rufino Tamayo presentó una exposición individual en el Palacio de Bellas Artes; en 1951 el Instituto Nacional de Bellas Artes le propuso realizar dos murales en dicho recinto; asimismo representó a México en las exposiciones internacionales junto con Orozco, Rivera y Siqueiros. Como lo veremos más adelante, sus pinturas formaron parte de la retórica oficial sobre la mexicanidad y sus críticas al autoritarismo de los muralistas incidieron en las políticas culturales del momento. Estos acontecimientos significaron el reconocimiento oficial del pintor oaxaqueño en la época en que México era gobernado por Miguel Alemán y el mundo vivía en el contexto histórico de la posguerra Mundial.

Durante la Segunda Guerra Mundial, México vivió un periodo de auge económico y se generaron grandes expectativas de desarrollo; se terminó la época propiamente revolucionaria del México moderno y con ello se inició la etapa del progreso económico; algunas empresas como el turismo, los libros, la radio y el cine dieron al contexto artístico y cultural del país algunas salidas al cerrado nacionalismo oficial. Por aquellos años la cultura comenzaba a buscar un lugar, su lugar en el mundo. Lo mismo en la literatura que en la pintura, en las ciencias sociales que en las humanidades, la doble consigna era certera: "asimilar lo antes posible la cultura universal y reelaborar, a partir de esa asimilación, los materiales propios".²⁸³

²⁸³ Enrique Krauze, *La presidencia imperial, Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores, 1997, p. 17.

Para 1940 la época de las conmociones revolucionarias había pasado definitivamente. En 1944 Jesús Silva Herzog denunciaba que el movimiento social había entrado en crisis, "crisis moral" y "confusión ideológica".²⁸⁴ Dos años más tarde, Daniel Cosío Villegas decretaba nada menos que la muerte de la Revolución mexicana: "Las metas de la Revolución se han agotado, al grado de que el término mismo de revolución carece ya de sentido".²⁸⁵

Durante el alemanismo, la revolución quedó reducida a una connotación desarrollista, de acuerdo con Tzvi Medin "revolución será crecimiento económico y no precisamente justicia social. En todo caso ésta surgirá automáticamente del crecimiento económico".²⁸⁶

Aunque las reformas del cardenismo permitieron sentar las bases para la industrialización, las razones inmediatas de este crecimiento las dio en buena medida la Segunda Guerra Mundial. El nuevo proyecto era fabricar en el país lo que antes se importaba. La incipiente clase empresarial mexicana llegó a beneficiarse a través de un aumento en la demanda global, y después del conflicto mundial, el Gobierno Mexicano impulsó una política de 'despegue industrial' que originó la conformación de la estructura industrial nacional, en el marco de una concepción del desarrollo económico capitalista y liberal.²⁸⁷

²⁸⁴ Jesús Silva Herzog, "La Revolución Mexicana en crisis", *Cuadernos Americanos*, México, 1944, pp. 35-36.

²⁸⁵ En el mes de noviembre de 1946, Daniel Cosío Villegas escribió su ensayo: "La crisis de México". Lo publicó a principios del año siguiente en la afamada revista de ideas que circulaba desde México hacia toda la América Latina: *Cuadernos Americanos*, vol. VI, 2 de marzo de 1947. Publicado ahora en: Obras completas de Daniel Cosío Villegas, *La crisis en México*, México, Ed. Clio, 1997.

²⁸⁶ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ed. Era, 1997, p. 60.

²⁸⁷ Tzvi Medin, *Ibidem*, p. 32.

A partir de este periodo, la élite política y la económica fueron convergiendo cada vez más en un proyecto común de desarrollo. Se hizo definitivamente a un lado la visión cardenista de construir una sociedad agraria con una base industrial relativamente pequeña que sirviera a sus necesidades, se promovió en cambio, una sociedad urbana centrada en la gran industria y apoyada en la agricultura.²⁸⁸

Esta nueva empresa económica también requería ciertos ajustes en el aspecto político e ideológico. Durante los gobiernos de Ávila Camacho y Miguel Alemán se llevó a cabo un proceso de neutralización política que en colaboración con los Estados Unidos y en medio de una postura anticomunista, se postularía la ideología de la 'mexicanidad' por encima de cualquier desviación de izquierda o de derecha, "nada de socialismo, de proletariado, de lucha de clases [...] Mexicanidad y anticomunismo".²⁸⁹ Esto último se concretizó con la creación del Partido Revolucionario Institucional (PRI) el 18 de enero de 1946, cuyo objetivo fue dar por terminada una etapa de la Revolución Mexicana caracterizada por la retórica y la ideología socialista, y postular, desde el principio, los instrumentos ideológicos para la innovación definitiva de una nueva era.²⁹⁰ El discurso alemanista estuvo cargado de términos enfáticos referentes a 'lo nacional' y también se introdujeron conceptos modernizadores y progresistas; esta mezcla dio como resultado un mensaje demagógico.²⁹¹ La ideología oficial de la 'mexicanidad' implicaba un desarrollismo económico basado en un abierto liberalismo capitalista. Esto debía

²⁸⁸ Enrique Krauze, *La presidencia imperial, Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets Editores, 1997, p. 74.

²⁸⁹ Tzvi Medin, *op.cit.*, p. 60.

²⁹⁰ Tzvi Medin, *Ibidem*, p. 36.

²⁹¹ Tzvi Medin, *Ibidem*, p. 31.

ser la nueva connotación del nacionalismo mexicano oficial.²⁹² Aunada a estas connotaciones antisocialistas y desarrollistas la ideología de la 'mexicanidad' funcionó también como una compensación simbólica, o manto ideológico y retórico, sobre la creciente dependencia económica –y en parte política– de México frente a los Estados Unidos.²⁹³ En este contexto el discurso gubernamental se dirigía a la construcción definitiva de una nueva época.

En aquellos años se dieron cambios significativos en el campo artístico y cultural mexicano. Apenas iniciado su mandato, el presidente Miguel Alemán, inauguró varias instancias oficiales que apoyaban la investigación y la difusión del arte mexicano en todas sus manifestaciones. La fundación en 1947 del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura²⁹⁴, del Museo Nacional de Artes Plásticas,²⁹⁵ de la Comisión Nacional de Pintura Mural, así como del Salón de la Plástica Mexicana²⁹⁶ en 1949 y el proyecto de un Museo de Arte Popular²⁹⁷ dan cuenta de ello.

²⁹² Tzvi Medín, "La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán. 1946-1952", *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Israel, Universidad de Tel Aviv, Vol. 1, núm. 1, enero-junio de 1990, p. 2.

²⁹³ Tzvi Medín, *Ibidem*, p. 7.

²⁹⁴ El Instituto tuvo como su primer Director General a Carlos Chávez, y como Subdirector a Fernando Gamboa. En la jefatura del Departamento de Música, el maestro Blas Galindo, en el de Artes Plásticas, Julio Castellanos, en el de Teatro, el actor Alfredo Gómez de la Vega, en el de Arquitectura, el arquitecto Enrique Yañez, en la Comisión de Televisión, el escritor Salvador Novo, el departamento de Danza fue asumido provisionalmente por el Director General.

²⁹⁵ El Museo Nacional de Artes Plásticas fue inaugurado el 18 de septiembre de 1947. En dicha inauguración, Carlos Chávez, destacó lo siguiente: "... el arte, una de las formas superiores de la cultura, es el medio más efectivo de vinculación de los individuos de la colectividad, de elevación de las normas éticas, de expresión de las inquietudes individuales y colectivas de comunicación general, de la personalidad nacional". En Carlos Chávez, *Dos años y medio del Instituto Nacional de Bellas Artes*, México, Talleres Gráficos de la Nación, 1950, p. 30.

²⁹⁶ El Salón de la Plástica Mexicana se inauguró el 20 de enero de 1949. Fue creado con la finalidad de promover el arte mexicano, ayudar a los artistas con la exposición y venta de sus obras de arte, sin cargo económico para los mismos.

²⁹⁷ "En Bellas Artes se instalará pronto un Museo de Arte Popular, *Excelsior*, México, 26 de septiembre de 1947, 2da, p. 5; Ceferino Palencia, "El nuevo Museo de Arte e Industrias Populares, *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 3 de junio de 1951, p. 5.

La idea de la creación del Instituto Nacional de Bellas Artes surgió durante la campaña electoral de Alemán, cuando Carlos Chávez formó una Comisión Cultural que dió a conocer el *Plan de Bellas Artes* el 1 de julio de 1946. Este plan se convirtió en el proyecto oficial del Instituto que, en sus principios básicos, garantizaba una orientación nacionalista y el impulso a los artistas mexicanos para que desarrollaran un arte nacional. Estos principios pueden ser resumidos en los siguientes puntos:

La más sincera y vigorosa expresión del espíritu nacional se produce por medio del arte.
El arte es una manifestación a la que debe atribuirse una expresión de naturaleza nacional.
Al Estado le importa preferentemente el arte que sea expresión del espíritu nacional.²⁹⁸

Otro de los propósitos de esta institución oficial sería el de dar a conocer la riqueza pictórica y escultórica de México, de todas las épocas y tendencias, extendiendo su difusión al interior del país y, dentro de sus posibilidades, hacia el exterior.

En este sentido, las políticas culturales estatales buscaban una 'apertura' a diversas propuestas estéticas dentro del espíritu nacional y desde aquí, integrarlo al arte universal.

Paralelamente a la creación de estos espacios oficiales, se formó, como ya se menciona, la Comisión Nacional de Pintura Mural que tuvo como titulares a Orozco, Rivera y Siqueiros. El proyecto lo había elaborado el propio Siqueiros y

²⁹⁸ Carlos Chávez, *Dos años del Instituto Nacional de Bellas Artes*, op.cit, p. 25.

tenía la función de "promover el muralismo en todos sus aspectos".²⁹⁹ Esto causó un profundo malestar en algunos pintores como Fernando Leal y José Chávez Morado quienes mostraron su preocupación por la posibilidad de una dictadura.³⁰⁰

Recordemos que por estos años la pintura de contenidos políticos y nacionalistas era fuertemente criticada por un amplio sector de artistas y críticos de arte. No obstante, después de 1940, la producción mural seguía recibiendo encargos gubernamentales para grandes unidades habitacionales, hospitales, escuelas y otros edificios públicos, además tuvo un fuerte impulso de la iniciativa privada. Para Shifra Goldman es después de 1958 que se produce un descenso en la producción de murales y la decadencia definitiva del muralismo.³⁰¹

En este contexto, Miguel Alemán apoyaba a los muralistas porque su discurso, verbal y plástico, aunque con tintes socialistas y comunistas, era nacionalista y liberal. Los murales trataban temas nacionales y liberales, tocaban puntos sobre la realidad mexicana y representaban 'lo mexicano'. Para Miguel Alemán el comunismo o el socialismo no eran problema mientras no causaran disturbios; aceptar todas las ideologías y tendencias artísticas formó parte de la política demagógica alemanista, de sus planes 'democratizadores' y demoleedores. Recordemos la censura y el ataque que sufrió la prensa de oposición durante su mandato, así como el 'charrismo', la coptación y la represión, que conformarían definitivamente en este sexenio un 'disciplinamiento' muy claro del movimiento sindical a las directivas del presidente, cuyo objetivo fue la 'depuración' comunista

²⁹⁹ David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo*, (memorias), México, Grijalbo, 1977, p. 474.

³⁰⁰ Antonio Rodríguez, "Contra los tres grandes", *El Nacional*, México, 24 de agosto de 1947, s/p.

³⁰¹ Shifra M. Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, Ed. Domés, 1989, p. 30.

de los sindicatos más fuertes como la Confederación de Trabajadores Mexicanos (CTM) y la Confederación Nacional Campesina (CNC).³⁰²

Estos acontecimientos indicaban que, desde las bases oficialistas, el arte que sería apoyado y patrocinado debía expresar la 'mexicanidad'. De acuerdo con los principios del INBA, los muralistas seguirían siendo beneficiados por las políticas gubernamentales. Rufino Tamayo también sería parte del grupo oficial que representaría a México en el extranjero. Ahora sus murales tendrían un lugar especial en el Palacio de Bellas Artes, reservado hasta entonces para los 'tres grandes'. Las pinturas de Tamayo evidenciaban una propuesta estético formal diferente y novedosa que al mismo tiempo expresaba 'el espíritu nacional' y 'lo mexicano'. Tal propuesta correspondía a las políticas nacionalistas del régimen de Alemán, cuyo discurso mexicanista no dejó de ser un instrumento ideológico. Las pinturas de Tamayo fueron aceptadas como una propuesta diferente y una nueva forma de expresar 'lo mexicano' que se alejaba de contenidos políticos. Su mexicanidad neutralizaba las polémicas de la Guerra Fría, lo cual reflejaba los intereses políticos e ideológicos del gobierno mexicano. De alguna manera su propuesta se integraba a los ideales políticos de la época.

En este contexto los críticos de arte veían en las pinturas de Tamayo una propuesta diferente acorde con los nuevos cambios políticos y culturales. Como he

³⁰² Tzvi Medin, *El sexenio alemanista, op.cit.*, p. 54.

planteado anteriormente por estos años se inicio la construcción de la imagen pública del pintor oaxaqueño, como el iniciador de una nueva pintura en México. Esta idea será reforzada por el propio Tamayo que se dedicó a promocionar su arte como un lenguaje universal pero con acento mexicano. Su estrategia fue jugar con un doble discurso. Siguió aceptando orgulloso su origen indígena pues esta identidad le otorgaba cierto prestigio en el extranjero, con lo cual no asumía representar al indio sino serlo y al mismo tiempo se presentaba como el indio actual, contemporáneo y vanguardista. Esta postura será reforzada por su evidente estilo 'primitivo' en sus pinturas. Esta doble adscripción va unida con una serie de tácticas ambigüas que forman parte de la leyenda del pintor oaxaqueño. De acuerdo con Francisco Reyes Palma, "supo mantenerse a flote como artista público pero distante del proyecto nacionalista e incluso asumió que nunca había pertenecido al movimiento muralista".³⁰³ Asimismo, se presentó como un artista independiente, el primero en generar una nueva época del arte mexicano.

Por otra parte, Tamayo se sentía satisfecho por que su pintura había sido tomada en cuenta, pero nunca aceptó, como lo veremos más adelante, el monopolio de las políticas culturales de la época. Apoyaba en cambio, que existiera, desde las instancias oficiales, un reconocimiento a la variedad de lenguajes estilísticos y pictóricos que existían en México.

³⁰³ Francisco Reyes Palma, "Tamayo: la doble adscripción", en *Curare*, México, núm.15, julio-diciembre de 1999, p. 116.

4.1.- La imagen del México desarrollista: Exposiciones internacionales

Durante la presidencia de Miguel Alemán, Fernando Gamboa ocupó el puesto de director del nuevo Museo Nacional del Palacio de Bellas Artes y fue subdirector del recién creado Instituto Nacional de Bellas Artes. Como museógrafo oficial siguió los lineamientos en materia de política cultural marcados por el gobierno federal. Para Francisco Reyes Palma, "el arte se incorporaba dentro de las razones de Estado bajo el signo de la alta cultura, asociada al desarrollo. El mayor beneficio se esperaba en términos de la presencia cultural del país en las metrópolis, con su derivado de fomento turístico y flujo de capitales foráneos".³⁰⁴

Con el fin de presentar a México como un país en vías de desarrollo y con una producción artística propia, durante el período alemanista se llevó a cabo la organización de magnas exposiciones internacionales dirigidas a las más importantes capitales del continente europeo. Reiterando un discurso de 'unidad nacional', Gamboa se encargó de presentar una imagen de la historia de México como vía de grandeza y prestigio frente al mundo entero. En 1950, envió a la XXV Bienal de Venecia una muestra de arte mexicano representada exclusivamente por cuatro pintores: Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo. Dos años más tarde los alcances internacionalistas fueron mayores al presentar en París la exposición *Arte Mexicano, del período precolombino a nuestros días* (1952) en el Museo Nacional de Arte Moderno. Gamboa buscaba una museografía de rasgos nacionales y en su discurso inaugural enfatizaba que el arte mexicano "desde las

³⁰⁴ Francisco Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953", en *Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*, México, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, IIE, Tomo III, p. 824.

culturas indígenas arcaicas hasta nuestros días, mantiene una misma fuerza creadora en estrecha relación con la vida y el espíritu del pueblo".³⁰⁵ Después de París, la exposición viajó a Estocolmo y finalmente a Londres. Asimismo, organizó *México viaja por Europa* (1962). Estas exposiciones, que abarcaban desde la época precolombina hasta el arte moderno y contemporáneo buscaban crear, a través del arte, una imagen del México moderno, civilizado y culto. Desde la oficialidad, Gamboa fue quien legitimó la 'escuela mexicana de pintura' creando una imagen homogénea de la pintura mexicana. A Venecia, como ya mencionamos, envió como principales representantes a Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo.

La exportación cultural respondía a las políticas desarrollistas de Alemán y a la idea de presentar el arte mexicano como una instancia autónoma e independiente frente al polo hegemónico mundial representado por París. De esta manera, México buscaba un reconocimiento del centro artístico mundial que había dado origen a la tradición artística de la modernidad.³⁰⁶

Las exposiciones internacionales han servido como un importante instrumento político. Recordemos la realizada en 1940, *Veinte Siglos de Arte Mexicano* en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MOMA), que se dio en el contexto de la Segunda Guerra Mundial y de la reciente nacionalización del petróleo. En este caso, la exposición significó una alianza entre México y Estados Unidos después de los conflictos suscitados en torno a dicho acontecimiento. El

³⁰⁵ Fernando Gamboa, "Exposición de arte mexicano en París (1952)", en *Fernando Gamboa embajador del arte mexicano*, México, CONACULTA, 1991, p. 59.

³⁰⁶ Francisco Reyes Palma, "Polos culturales y escuelas nacionales", op. cit., p. 827.

gobierno mexicano utilizará el pasado prehispánico como continuidad histórica, como símbolo de grandeza y civilización, como la unidad que mueve a la nación mexicana y como "la imagen del pasado que devora al presente".³⁰⁷ Aparece también la visión centralista del Estado mexicano que se olvida de la periferia y de la diversidad de propuestas artísticas.

En los años cincuenta los pintores oficiales que representaban a México en el extranjero eran Orozco, Rivera y Siqueiros. Para entonces, Tamayo ya tenía méritos suficientes por lo que Fernando Gamboa y Carlos Chávez se encargarían de incluirlo en la triada. Frente a los debates artísticos entre figuración y abstracción y el desplazamiento del muralismo de los terrenos del arte moderno internacional, Tamayo se convirtió, a partir de entonces, en el pintor oficial que representaba la imagen de la mexicanidad, pero alejada de doctrinas políticas. Idea que coincide con el credo alemanista, seguir "la ideología de la mexicanidad en contra de cualquier desviación de izquierda o de derecha".³⁰⁸

En muchas ocasiones se piensa que gracias a las políticas de 'apertura' del alemanismo se aceptaron 'nuevas propuestas estéticas' entre las que se encontraba la pintura del oaxaqueño, sin embargo en esta ocasión, el reconocimiento sólo sería para Tamayo. No obstante, hacia mediados del siglo XX convivían en la pintura mexicana diferentes tendencias estéticas que no se tomaban en cuenta: la pintura de caballete de Roberto Montenegro, Manuel Rodríguez Lozano, Federico Cantú, Fernando Leal, Julio Castellanos, Jesús

³⁰⁷ Francisco Reyes Palma, *Ibidem*, pp. 821-827.

³⁰⁸ Tzvi, Medin, *El sexenio alemanista*, *op. cit.*, p. 60.

Guerrero Galván y Raúl Anguiano, que aunque 'realista', se destaca por incluir tendencias renovadoras y una significación particular, así como la pintura de Carlos Orozco Romero y Alfonso Michel. Además es importante señalar que después de la Segunda Guerra Mundial aparece un cambio significativo en la obra de pintores, como José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Asimismo, la llegada de artistas europeos que renovaron la plástica mexicana como Wolfgang Paalen, Leonora Carrington, Remedios Varo, Alice Rahón y Mathías Goeritz. Además empezaron a hacer su aparición los pintores jóvenes representados por Ricardo Martínez, Juan Soriano, Pedro Coronel, Rafael Coronel, Vlady, Enrique Echeverría, José Luis Cuevas, Alberto Gironella y la generación de pintores abstractos como Gunther Gerzso, Vicente Rojo, Manuel Felguérez, Lilia Carrillo y Fernando García Ponce.

También hay que considerar que México había estado aislado en los tiempos posrevolucionarios. El 'desarrollismo' propició un nuevo escenario internacional que favoreció, entre otras cosas, la apertura del mercado del arte. Los artistas jóvenes se oponían al 'arte político' por lo que se organizaban y abrían galerías privadas³⁰⁹ para exponer y vender su trabajo que ya empezaba a contar con el

³⁰⁹ La historia de las galerías de arte se inicia en México con la Galería de Arte Mexicano, 1935. Aunque durante estos años también existían: la Galería Caracalla, Misrachi, Tusó, Havre, Excélsior, Clardecor, y Lola Alvarez Bravo. Sin embargo es hasta 1952 que se abren nuevas galerías que apoyan la pintura de las nuevas generaciones. La galería Prisse, formada por un grupo de pintores que organizan una cooperativa y en 1952 rentan una casa en la calle de Londres. Vlady instaló allí su estudio y en la planta baja se montó una sala de exposiciones. Los integrantes fueron: Vlady, Hector Xavier, Gironella, y Bartolí. Estos pintores fueron los primeros en nombrarse "Independientes" y constituyeron uno de los grupos que inició la pelea contra el monopolio de la EMP. Dura poco, pero al desintegrarse Alberto Gironella abre otra importante galería La Proteo (1953-1963), abierta a todas las tendencias. En 1956 Antonio Souza inaugura una galería que lleva su nombre con un declarado criterio cosmopolita, el criterio de esta galería fue presentar la vanguardia de la época con un espíritu de transformación estética. Otra galería importante fue la Juan Martín (1961-hasta el presente).

apoyo de un público reducido, pero con dinero e interesado por el arte. En la galería Prisse, figuraban José Luis Cuevas, Hector Xavier, Enrique Echeverría, Alberto Gironella, Vlady y José Bartolí, quienes sin ningún programa fijo ni lenguaje plástico común se unieron con el único fin de promover un cambio. Este grupo contó con el apoyo de Miguel Salas Anzures, promotor del arte contemporáneo internacional. En la galería Proteo, el pintor y escultor Mathías Goeritz, organizó en 1955 una confrontación internacional sobre arte experimental. En ella participaron los pintores europeos, Lucio Fontana, Francisco Nieva, Oyvin Fahlstrom y Benhard Schultze - los tres últimos del movimiento surrealista "Phases"-, así como el expresionista abstracto Paul Jenkins y los artistas mexicanos Germán Cueto, Jesús Reyes Ferreira y Juan Soriano. En ese mismo año también se organizó un salón de arte libre, en el que participaron muchos de los artistas de la galería Prisse, así como Goeritz, Orozco Romero, Tamayo y Pedro Coronel. En 1961 se reunieron en la galería Antonio Souza un grupo neodadaísta llamado Los Hartos, organizado el año anterior por Goeritz en protesta contra el vacío artístico, Reyes Ferreira, Pedro Friedeberg, Cuevas y la fotógrafa Kati Horna se unieron con otros artistas en diversas manifestaciones de protesta.

Los críticos de arte, como Octavio Paz, Juan García Ponce, Margarita Nelken entre otros, se declaran a favor de las diversas tendencias pictóricas y poéticas.³¹⁰

³¹⁰ Julieta Ortíz, "Desarrollismo y surgimiento de las vanguardias en el México contemporáneo", Salón Nacional de Artes Plásticas, México, INBA, 1984, pp. 8-20.

Estos acontecimientos marcaron la década de los años cincuenta y le dieron un giro de independencia respecto al arte político que, como ya hemos dicho, sufría fuertes críticas tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

En este contexto, Tamayo publicó una serie de artículos en los que expresó su descontento con el monopolio artístico. Asimismo, expuso sus ideas en torno al arte moderno y difundió su propuesta estética como una escuela iniciada en México, opuesta al realismo político y al arte abstracto 'deshumanizado' de la época, vinculada con el realismo, la poesía y la filosofía. Él mismo la denominó: 'realismo poético'. Esta tendencia 'intermedia' se aleja del realismo imitativo; por medio de un lenguaje experimental, otorga a los elementos pictóricos su valor expresivo. Para Tamayo, el movimiento reflejaba el tiempo cambiante de la posguerra por eso era necesaria una nueva pintura de corte universal que expresara el dinamismo característico de nuestra época. Para lograr esto, la pintura actual debía reunir dos cualidades esenciales: la geométrica, que es el equilibrio de los elementos plásticos; y la poética que es el aliento humano que la impulsa. A Tamayo le interesaba la geometría pero no en un sentido *per se*; lo humano va más allá de lo geométrico, es un 'desorden ordenado'; lo geométrico presenta más bien al hombre incompleto, no alcanza a expresar la vibración humana ni el caos universal.³¹¹ Por medio de la poesía, humaniza los elementos

³¹¹ Rufino Tamayo, "Languidece la pintura mexicana. Pero con bombo y platillos", *Bellas Artes*, México, INBA, núm. 4, 1956, p. 4.

pictóricos que aparecen como símbolos de interpretación subjetiva. La propuesta de Tamayo habla sobre la realidad existencial, interna y solitaria del ser humano. Con el realismo poético, Tamayo proponía un lenguaje diferente frente a las posturas extremas de su época: el arte social y el abstraccionismo. Con ello también manifestaba su postura política encaminada a defender la libertad creativa que significaba la fuerza principal del arte; en este sentido, podemos hablar de una filosofía política cuyo trasfondo encontramos en la idea de democratizar y humanizar la pintura y la cultura, en concebir un arte transformador abierto a diferentes lecturas y miradas, es decir, una forma de apertura a la diversidad.

Tamayo no sólo criticaba la pintura de sus colegas, sino que también tomó una postura de rechazo frente a los gobiernos militares y autoritarios y frente a las políticas culturales de las instituciones oficiales y los funcionarios públicos, quienes defendían y otorgaban premios al realismo social. En 1951 en una entrevista para el *Diario de la Marina* de Cuba, Tamayo declaró que "si el gobierno mexicano, a través del Departamento de Artes Plásticas, continúa hablando de política y mostrando preferencias ante estos pintores, estoy dispuesto a no ofrecer en mi país una exposición más".³¹²

En 1953 rechazó estar incluido, como Siqueiros lo proponía, en la etiqueta de los 'cuatro grandes'. "Le agradezco mucho que me cuente como el cuarto grande, pero niego absolutamente ser el cuarto y ser grande. Soy el primero de una nueva

³¹² Leal Rine, R, "Si el gobierno mexicano sigue hablando de pintura política, no expondré más en mi país", *Diario de la Marina*, Cuba, 21 octubre 1951, s/p. (CDMRT).

modalidad de la pintura mexicana que trata de tener una voz universal".³¹³

Para entonces sus pinturas eran conocidas en Estados Unidos y México, ahora su interés se centraría en Europa. En 1949 viajó por primera vez a ese continente y visitó diferentes países. Decidió radicar en París por varios meses y dedicarse a pintar y exponer sus cuadros.

En ese tiempo, además de representar a México en la XXV Bienal de Venecia, presentó dos exposiciones individuales en París y Bélgica. Asimismo, rechazó participar en las Bienales Hispanoamericanas³¹⁴ de pintura por estar en contra del franquismo, y se negó a participar en la primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado que se llevó a cabo en la ciudad de México en 1958. En una carta dirigida a Miguel Salas Anzures, jefe del Departamento de Artes Plásticas del INBA, explicó que no participaría en la bienal por la clara postura que el gobierno mantiene de privilegiar el arte político.³¹⁵

La participación y el rechazo de Tamayo en estos eventos internacionales y nacionales no sólo tuvo importancia en el terreno estético y artístico, sino también en el campo político y cultural.

³¹³ Bambi, "Yo no soy el cuarto grande", *Excelsior*, México, 9 septiembre 1953, s/p. (CDMRT).

³¹⁴ Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo no hace el juego a Francisco Franco", *El Nacional*, México, octubre de 1953, s/p. (CDMRT).

³¹⁵ "Tamayo no puede luchar contra el grupo que se ha impuesto en la Bienal", *México en la Cultura*, suplemento *Novedades*, núm. 482, 8 de junio de 1958, p. 7. El jurado de la Bienal estuvo integrado por Siqueiros, Justino Fernández, Antonio Rodríguez Luna, Crespo de la Serna y Cardoza y Aragón. Paralelamente se rinde homenaje a Orozco y Rivera. Los invitados especiales son: Siqueiros, Tamayo -que no participó- O'Gorman y Leopoldo Méndez. El gran Premio Internacional lo obtiene Francisco Goitia con su obra *Tata Jesucristo* (1927).

4.2.- Tamayo en Europa: Afirmación de una postura estética

Tamayo llegó a París en 1949. Dos años antes había declarado en México la necesidad de separar el arte de las ideas políticas y de no confundir la propaganda política con la experimentación pictórica. Temas que, como hemos visto, se debatían en Estados Unidos, México y también en París.³¹⁶ Ante las dos opciones que se confrontaban, Tamayo tenía una propuesta diferente: la defensa del 'realismo poético' como una corriente que se separaba del realismo social y también del abstraccionismo.

Frente a la confrontación mundial entre figuración y abstracción las pinturas de Tamayo fueron objeto de admiración y sorpresa pero también de rechazo y

³¹⁶Después de la Segunda Guerra Mundial, el continente europeo estaba totalmente destruido, por lo que su prioridad se concentró, más que nada, en la reconstrucción de los territorios nacionales. Ante esta nueva realidad nada esperanzadora, los intelectuales y artistas hablaban de la decadencia de la Escuela de París. Aparecieron entonces renovadas expresiones estéticas que cuestionaban los principios del realismo social. Mientras que en Nueva York las diferencias políticas entre los seguidores de las distintas corrientes artísticas no eran muy pronunciadas, en París se desarrollaba una batalla en el Partido Comunista, que entre 1945-46 defendía el arte realista y al mismo tiempo promocionaba a los viejos pintores modernos, sin tomar en cuenta las nuevas generaciones y sus propuestas artísticas. A escala internacional, París fue incapaz de presentar un frente estético unido, como lo hizo Nueva York durante aquellos años. Estas batallas estéticas, tan importantes para la redefinición de la producción artística francesa y parisense, se desarrollaron entre 1948 y 1954. Al mismo tiempo que el Partido Comunista Francés rechazaba el arte abstracto, éste se presentaba en diferentes galerías. En el París de 1948 se organizaban diversas exposiciones que presentaban a un nuevo grupo de valores subjetivos, opuestos a los valores de la Escuela de París y a la estética del Partido Comunista, pero con una significación importante respecto al mundo nuevo de la posguerra. Pintores como Pierre Soulages, Jean Fautrier, Wols (Alfred Otto Wolfgang Schulze, nació en Alemania), o Bram Van Velde fueron poco conocidos en el París de la posguerra, en su mayoría los críticos de arte no supieron explicar teóricamente y menos aún percibir y comentar la complejidad de las obras que abordaban, a diferencia de Clement Greenberg, quien sí supo dar a la producción local neoyorquina una proyección universal. Bram Van Velde y Wols, al igual que Soulages y Dubuffet, cambiaron los valores tradicionales de la Escuela de París, reemplazaron el orden racional equilibrado por un sistema más contemporáneo, libre y espontáneo que tuviera que ver con las preocupaciones cotidianas y las realidades de la posguerra; la pintura debía reflejar la angustia y la confusión moral y política que suscitaba la situación de la Guerra Fría. Frente a las discusiones entre el realismo social y la abstracción, estos artistas prefirieron guardar silencio que participar en tan absurdo debate: sabían que su arte decía algo, tenía un contenido que algunos no querían ver. Charles Estienne y Michel Tapié (con Léon Degand hasta 1953) fueron los críticos más notorios e importantes de la época". Michel Tapié consolidó el 'otro arte' o 'un arte diferente' como él lo llamaba desde la idea de la expresión libre. Este también era el objetivo de Estienne, quien, por una parte, deseaba definir una estética nacional pero también anunciaba la victoria definitiva de la nueva abstracción y sus múltiples variantes sobre las fuerzas reaccionarias del realismo. Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno, op. cit.*, p. 171 y *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte, op. cit.*, México, p. 93.

desprestigio. Mientras que en Europa, los críticos y el público reconocían la originalidad en su obra, en México la catalogaban como 'extranjerizante', 'purista', 'abstracta', 'sin contenido social' y 'burguesa'.³¹⁷ El crítico de arte Antonio Rodríguez³¹⁸, se encargó de encontrarle terribles defectos a la obra de Tamayo. Afirmaba que no había dejado de ser mexicana, sobre todo en lo que se refiere al color, pero que su pintura estaba irremediabilmente contagiada por las teorías y la producción de la llamada Escuela de París.

En efecto, movido por el afán de imitar a los teóricos de Francia, para quienes los poemas se hacen exclusivamente con palabras, y la pintura se realiza tan sólo con elementos plásticos, sin tener en cuenta, las corrientes vitales del pensamiento de cada época, y las grandes inquietudes de los pueblos, Rufino Tamayo se convirtió en un teórico y práctico del artepurismo.³¹⁹

Ante esta confusión, a su regreso a México en 1951, comentaría que su estancia en Europa le había servido para precisar ciertas cosas. Una de ellas, quizás la más importante, era que, aún en contra de la crítica mexicana, que opinaba que su trabajo era 'muy europeo', había escuchado que lo suyo era 'lo

³¹⁷ Antonio Rodríguez, "La pintura de Tamayo es la negación de la Pintura Mexicana, dice Juan O'Gorman", *El Nacional*, México, 2 de julio de 1948, s/p; César Lizardi Ramos, "Ofensiva vs Tamayo", *Excelsior*, México, 2 de septiembre de 1951, s/p; "Lo que opina María Izquierdo sobre R. Tamayo", *El Nacional*, México, 27 de julio de 1955, p. 8; Raúl Anguiano y Jorge González Camarena, "Rufino Tamayo es un infantilista...", *Excelsior*, México, 8 de abril de 1959, s/p.

³¹⁸ Antonio Rodríguez, "Esencia de Rufino Tamayo", *Más!*, México, 3 de octubre de 1947, s/p; Antonio Rodríguez, "Panorama de las artes plásticas, Rufino Tamayo: sus opiniones y su exposición", *El Nacional*, México, 5 de octubre de 1947, s/p; Antonio Rodríguez, ¿México tendría hoy una Escuela de Pintura propia, de haber seguido la ruta de Tamayo?", *El Nacional*, México, 30 de junio de 1948, s/p; Antonio Rodríguez, "El drama de la pintura, la exposición de Tamayo", *Mañana*, México, núm. 253, 3 de julio de 1948, s/p; Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo y sus críticos en París", *El Nacional*, México, 10 de junio de 1951, s/p; Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo: Tema obligatorio de discusión", *El Nacional*, México, 3 de julio de 1951, s/p; Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo: uno de los grandes coloristas de México", *El Nacional*, México, 4 de julio de 1951, s/p; Antonio Rodríguez, "Rufino Tamayo y la auténtica mexicanidad", *El Nacional*, México, 5 de julio de 1951, s/p; Antonio Rodríguez, "Tamayo no es el mejor pintor de México", *Impacto*, México, 21 de julio de 1951, s/p. (CDMRT)

³¹⁹ Antonio Rodríguez, "Tamayo: un gran artista mutilado por una estética falsa", *El Nacional*, México, 6 de julio de 1951, s/p. (CDMRT).

más mexicano' de todo y que estaba en la línea correcta. "Todo lo cual, naturalmente, me da mucho aliento para continuar sobre la línea que me he trazado".³²⁰

Realmente en Europa sus pinturas habían causado inquietud y asombro entre los críticos y el público; en noviembre de 1950, cuando realizó una exposición individual en la Galérie Beaux-Arts de París, Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno de esa ciudad y André Breton, escribieron sobre su obra en el catálogo de la exhibición. En aquella ocasión Tamayo realizó un dibujo especial para la invitación y presentó 27 obras, muchas de ellas hechas en París, como *Músicas dormidas*.

La presencia de Tamayo en París -escribía Cassou- nos da la oportunidad de conocerlo mejor, de conocer en él al México de ayer y de hoy, pero también al artista de siempre y de todas partes, original entre los más originales. No es ni por el color local ni por la epopeya actual como descubrimos a México en la obra de Tamayo, sino por el presentimiento de lo oscuro y profundo de la morada de donde emanan tantas imágenes inquietantes, por la presencia, en ellas, de un espíritu que nos es nuevo. Así la pintura de Tamayo es silenciosa, como una persona desconocida, misteriosa, que viene de muy lejos y, bajo una sonrisa aguda como filo de obsidiana, esconde aquello que sabe y que recuerda. Rufino Tamayo es uno de los más grandes poetas de nuestro tiempo y uno de los más grandes poetas del mundo.³²¹

Por su parte, Bretón pensaba que la pintura de Tamayo acababa con la discordia de los vocabularios y en cuanto lenguaje universal abría una vía para la comunicación entre los continentes. "Tamayo representa -decía Bretón- un mundo menos pulido que el nuestro, y tanto mejor enredado en el engranaje lírico, donde

³²⁰ Rosa Castro, "Rufino Tamayo ¿Ha influido Europa en su arte?", *Excelsior*, México, 17 de junio de 1951, s/p. (CDMRT).

³²¹ Jean Cassou, "Rufino Tamayo", en Catálogo de la exposición en la Galérie Beaux Arts, París, 8 de noviembre al 9 de diciembre de 1950, s/p. (CDMRT).

todo encuentra su respuesta de arriba a abajo de la creación y donde, también lo muestra Tamayo, los nervios del hombre, tensos hasta romperse, prestan toda resonancia a las cuerdas de las constelaciones".³²²

En este tiempo, Tamayo también elaboró sus primeras litografías a color en el Club Suizo de Litografía las cuales fueron solicitadas por el Museo de Louvre para su venta. Asimismo, el Museo de Arte Moderno de París adquirió *Hombre cantando* de 1950 que se constituyó como la primera obra de un mexicano y una de las pocas extranjeras del museo. También participó en una exposición colectiva de grabado en la librería La Hune, de París, junto con Villon, Manessier, Ernst, Georg, entre otros, y en Bruselas se exhibieron las mismas obras de París en el Palais des Beaux-Arts; en esta ocasión ilustró la portada del catálogo.

En una nota anónima publicada en México una semana después de su exposición individual en París, se menciona que un pintor mexicano 'modesto y culto' había originado una 'tormenta artística'. "Las explicaciones de los críticos, - escribía el enviado de la revista *Visión-*, servían sólo para turbar un poco más al público que acudía a la exposición y que hacía una década, por lo menos, no

³²² Andre Bretón, "Rufino Tamayo", *Ibidem*.

había visto tanto revuelo entre los artistas y tantos comentarios de los críticos como los que provocara el hombre que venía del otro lado del Atlántico".³²³

En aquella ocasión Tamayo explicó que en el arte mexicano existían dos tendencias opuestas, una era el realismo social y otra el realismo poético, esta última formaba parte de su postura estética, la cual buscaba rescatar los valores pictóricos e imaginativos de la pintura, 'recrear' en el cuadro las características de la vida moderna y presentar la universalidad del arte mexicano. Sin embargo, esta búsqueda era objeto de una controversia cada vez más acalorada en México.³²⁴

4.3.- Bienal de Venecia: un homenaje de izquierdas

1950 fue un año importante para las artes plásticas de México en general y para Rufino Tamayo en particular. En este año se celebró la xxv 'Biennale di Venezia'. Este evento que se venía celebrando cada dos años desde principios de siglo, era ya tradicional en el ambiente cultural italiano y el europeo. México había sido invitado por primera vez, así que su participación fue de gran importancia para las artes plásticas de la época. La organización de la exposición mexicana estuvo a cargo de Fernando Gamboa, subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes. De acuerdo con el Director General, el conocido compositor Carlos Chávez, y contando con todo el apoyo del Secretario de Educación Pública, Lic. Manuel Gual

³²³ Anónimo, "El Realismo Poético. Reciente escuela pictórica nacida en México que aceptan gustosos en París", *Visión*, México, 26 de diciembre de 1950, p. 30.

³²⁴ Anónimo, *Ibidem*.

Vidal, así como del Presidente de la República, Lic. Miguel Alemán, se llevaron a cabo los arreglos y gestiones necesarias para participar en este suceso significativo en el ámbito internacional. Fernando Gamboa llevó la representación oficial de México como comisario y se encargó de la museografía del pabellón, que exhibió las obras de los cuatro artistas que representaron a México: José Clemente Orozco, el cuál fue homenajeado con una retrospectiva de su obra, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y Rufino Tamayo.

En esta ya característica Bienal entre los europeos, los premios son instituidos por la Presidencia del Consejo de Ministros, para un pintor extranjero y uno italiano por un monto de un millón de liras cada uno; por la Municipalidad de Venecia, para un pintor y un escultor italianos por la misma cantidad y por la Presidencia de la Bienal, para un grabador extranjero y uno italiano a razón de doscientas mil liras cada uno. Además de estas recompensas existen otras instituidas por diversas entidades, entre las cuales se cuenta el fondo de quinientas mil liras, donado por el Museo de Arte Moderno de Sao Paolo, Brasil, o sea el segundo premio para pintores extranjeros.

El jurado³²⁵ conformado por críticos de arte, historiadores y pintores de varios países, concedió los siguientes premios: El primer lugar fue para el pintor francés Henri Matisse y el escultor ruso-francés Ossip Zadkine. Los premios para un pintor

³²⁵ El jurado estuvo compuesto de los comisarios Prof. Hoffman, de Austria; Prof. Emilio Langui, de Bélgica; Prof. Leo Swanne, de Dinamarca; Prof. Abdel Kader Rizk, de Egipto; Prof. Raymond Cogniat, de Francia; Prof. Eberhard Hanfstaengl, de Baviera; Sir Eric McLagan, de Inglaterra; el Ministro Denis Devlin, de Irlanda; Prof. Pedro Segedin, de Yugoslavia; señor Eca de Queiroz, de Portugal; Prof. Pérez Comendador, de España; Prof. Nils Lindhagen, de Suecia y el señor Blailé, de Suiza. Además de ellos el pintor Giorgio Morandi, y desde luego el señor Giovanni Ponti, Comisario General de la Bienal, y el Secretario General, Prof. Rodolfo Palluchini.

y un escultor italianos, fueron para Carlo Carrá y el de escultura exaequo entre Marcello Mascherini y Luciano Minguzzi. El premio para un pintor italiano, fundado por el acaudalado industrial Giuseppe Verzocchi, fue para Gino Severini; y el instituido por el Museo de Arte Moderno de Sao Paulo del Brasil, a David Alfaro Siqueiros.

Los periódicos locales y del resto del país, especialmente de Florencia, Milán y Roma, publicaron artículos elogiando la exposición mexicana. De hecho, nuestro pabellón fue declarado el más importante del certamen y los pintores mexicanos formaron parte de los seis finalistas del jurado. El crítico de arte, Jorge Juan Crespo de la Serna, quien estuvo presente en dicho evento, comenta que la votación final fue bastante reñida

Desde el primer momento se barajan, junto con Matisse, Permeke, Beckman, entre los principales, los tres nombres de nuestros pintores: Rivera, Siqueiros y Tamayo. Se realizan varios escrutinios. Al final sale premiado Matisse; y con el premio inmediato, o sea el segundo, Siqueiros. Nadie puede poner en entredicho este veredicto que tanto honra a México; y que tiene un gran significado, pues no obstante que se otorga un galardón a un pintor que ha llegado a una etapa francamente formalista y casi esencialmente decorativa, implícitamente se reconoce el mérito y la calidad de otro ejemplo del arte contemporáneo, que se ha nutrido en conceptos y en prácticas diametralmente opuestos, al dar un premio a Siqueiros.³²⁶

Los cuatro artistas mexicanos fueron elogiados; el crítico francés Raymond Cogniat, Vicepresidente de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, Inspector de Bellas Artes y Presidente de la Asociación de la Prensa Artística de su país, se refería al arte mexicano como "la máxima revelación de la 'Biennale'".

³²⁶ Jorge Juan Crespo de la Serna, "La exposición Bienal de Venecia y el Arte de México", en *Cuadernos Americanos*, México, sept-oct 1950, pp. 282-297.

Nos hallamos ante una creación totalmente original, que se ha desarrollado fuera de las influencias europeas y que se impone con una violencia tal que es imposible resistir".³²⁷

Los ganadores de esta Bienal representaban entonces, las dos tendencias opuestas de la época: el 'artepurismo' y el realismo social.

En México, como ya hemos visto, existía una fuerte polémica, por lo que el premio de Siqueiros sirvió para homenajearlo pero también para desprestigiar cualquier otro estilo pictórico ajeno al 'realismo social'. El crítico de arte Antonio Rodríguez, que por aquellos años hacía una fuerte crítica a la tendencia estética de Tamayo, opinaba que este pintor realizaba un arte casi abstracto, 'no objetivista', de 'formas puras', despojado voluntariamente, o quizá también por inconfesada limitación, de cualquier idea y de todo sentido social.³²⁸

Diego Rivera propuso para Siqueiros no un evento nacional sino un homenaje de izquierda "por haber obligado a la pintura mexicana realista y de contenido social revolucionario a morder el premio a los artepuristas al servicio de la burguesía imperialista".³²⁹ Siqueiros no se quedó callado y en una entrevista declaró:

En lo fundamental, la concepción plástica y los métodos productivos de Tamayo corresponden a lo que conocemos como escuela abstracta o semiabstracta de París. Sus elementos "mexicanos" son un accesorio epidérmico de la estructura esencial antes señalada. En realidad, Tamayo usa elementos folklóricos mexicanos de una manera semejante a la que hubiera empleado cualquier pintor de la escuela de París en un rápido recorrido por nuestro país. Por eso la obra de Tamayo les habrá

³²⁷ *Ibidem*, p. 295.

³²⁸ Antonio Rodríguez, "Pintores mexicanos VI. Rufino Tamayo", *Voz*, México, 24 agosto 1950, pp. 54 y 55.

³²⁹ Rosa Castro, "Entrevista a Diego Rivera. Nuestros valores propios", *Excelsior*, México, 22 de octubre de 1950, s/p. (CDMRT).

parecido como un reflejo de lo suyo propio, como algo colonial de aquella metrópoli intelectual.³³⁰

Esta actitud causó un profundo malestar en el pintor oaxaqueño, quien escribió desde París una crítica a la actitud de gangsterismo y feudo en la vida pictórica de México.³³¹ Tamayo pedía explicaciones a los que se dedicaron a demostrar por todos los medios posibles, que su presencia en Venecia había sido un fracaso total; regresó a México y manifestó que lo dicho en la prensa mexicana era mentira, ya que en Italia y París se ocuparon con gran interés de sus pinturas.

En una entrevista con el periodista Víctor Alba, Tamayo le comenta que a él no le dieron premio pero que el gobierno italiano le compró un cuadro. Además, le explica al periodista que ya se cansó de callar y que se siente con autoridad moral para hablar, por lo que confiesa que "el ambiente artístico mexicano ya está harto de ese monopolio, de esta dictadura que no vacila, para mantenerse, como cualquier dictadura, en recurrir a medios inconfesables, a embustes y alteraciones de la verdad".

Tamayo también habla sobre su interés por mostrar que el arte de México no es uniforme, ni está reducido a una sola modalidad, sino que es polifacético y

³³⁰ Anónimo, "México triunfa en Venecia", *Tiempo*, México, vol. XVII, núm. 426, pp. 24-27.

³³¹ Rufino Tamayo, "Gangsterismo en la Pintura Mexicana", *Excelsior*, México, 14 de noviembre de 1950, s/p.

múltiple, "como lo es el arte de todos los grandes países de vieja civilización". Su lucha consiste, "simplemente, en ayudar a poner a México a la altura del arte universal". Tamayo siente gran respeto por los iniciadores del arte mexicano contemporáneo, para él, tienen su lugar en la historia del arte; sin embargo, "se arriesgan al querer monopolizar, pues la reacción humana contra sus tentativas absurdas ha de disminuir su figura ante las generaciones que aprendieron de ellos [...] Deben darse cuenta de que la pintura mexicana no se acabó con ellos ni con sus discípulos [...] ¿... Por qué quieren limitar la pintura mexicana a una sola línea?"³³².

4.4.- Tamayo niega ser abstraccionista

Después de vivir dos años en Europa, Tamayo regresa a México en junio de 1951. Durante los primeros meses concedió algunas entrevistas a los críticos mexicanos, que estaban ansiosos por conocer sus impresiones sobre el arte europeo, así como su opinión sobre el arte abstracto.

En una entrevista con Rosa Castro, Tamayo protesta y niega rotundamente que su pintura pertenezca a la tendencia 'abstraccionista'

A mí, por ejemplo, en México pretenden catalogarme como pintor "abstracto" cosa que es una falsedad absoluta, porque en todo caso mi pintura, los temas y las formas que uso, tienen una relación directa con la Naturaleza, y en consecuencia no puede ser abstracta. Al respecto Tamayo precisa, que hay un término mejor, en inglés, para designar más adecuadamente esa pintura indebidamente llamada "abstracta", y es: non objective, o sea "no objetiva". Esto si expresa absolutamente el concepto de esa pintura. Aun más, yo la llamaría no representativa, ya

³³² Alba Victor, "Tamayo habla a *HOY* desde París!. Respaldo por su triunfo en Europa habla con olímpico desprecio de Diego Rivera y Siqueiros", *HOY*, México, 30 de diciembre de 1950, pp. 24 y 25.

que se trata de un juego puramente geométrico [...] Yo no soy partidario de esa pintura, porque es un producto deshumanizado y de pura especulación intelectual.³³³

A la pregunta de la crítica de arte Margarita Nelken sobre lo que su obra significa dentro del movimiento artístico nacional e internacional, el pintor explicó:

Lo mejor, es que el público ha demostrado, en efecto, que ya se ha dado cuenta de que mi obra es algo cuya significación, dentro de la evolución de la pintura mexicana, ya no es posible pasar por alto. Que ya son inútiles todas las campañas que han intentado hacer creer que mi aceptación por la crítica y el público europeos obedece a la falta de mexicanidad de mi obra.

A Margarita Nelken le preocupa también el tema sobre la abstracción, no entiende porque hay algunos que lo quiere presentar como abstracto, al respecto el pintor piensa que todavía hay gentes que no saben bien lo que ese término quiere decir

Para Tamayo lo abstracto es lo que no tiene ninguna relación con la naturaleza que, para él, es la fuente de toda expresión artística. Mi pintura, no sólo no es nunca abstracta, sino que es realista. Ahora que no hay que confundir la pintura realista con la descriptiva. Para mí, el valor de la imaginación, en arte, es primordial, y el arte únicamente descriptivo sólo prueba que sus autores carecen de imaginación, y no sirven más que para copiar. Yo considero la poesía un elemento importantísimo, no sólo en pintura, sino en el arte en general. [...] De lo que se trata, es de ir a lo esencial. Lo folklórico es lo superficial [...].³³⁴

En otra nota periodística de la época, Tamayo niega estar vinculado a la Escuela de París

Yo considero que el arte es equilibrio de inteligencia y sentimiento, y creo que en Europa se está olvidando el sentimiento para hacer una pintura mental, que es la llamada pintura abstracta..., la cual ya no tiene relación con la naturaleza; y por tanto esta deshumanizada, es pura especulación geométrica.³³⁵

³³³ Rosa Castro, "Rufino Tamayo ¿Qué opina sobre la pintura europea?", *Excelsior*, México, 24 de junio de 1951, s/p. (CDMRT).

³³⁴ Margarita Nelken, "Tamayo habla a HOY. La pintura mexicana despierta interés en Europa por su mérito y originalidad, dice el notable artista", *HOY*, México, 7 de julio de 1951, s/p. (CDMRT).

³³⁵ Juan B. Climent, "¡Tamayo se rebela! Rufino Tamayo, "Cuarto Grande" de la pintura mexicana se subleva en un vibrante mensaje artístico", *Mañana*, México, 14 de julio de 1951, pp. 48-50.

Tamayo quería hacer una pintura humana, en la que los temas existenciales fueran una constante. Vinculaba su pintura con lenguajes poéticos; rechazaba el arte abstracto pero lo aceptaba como parte de la multiplicidad de tendencias artísticas.

4.5.- Exposición de Arte Mexicano en París (1952)

En 1951 Fernando Gamboa anunció la realización de una gran exposición de arte mexicano en París.³³⁶ Para Tamayo esta exposición era importante, él pedía que se presentara la gran variedad de estilos en el arte mexicano. En nombre de la libertad de expresión y en contra del monopolio artístico de aquellos años, Tamayo le pidió a Gamboa que la exposición de París debía contemplar los diferentes lenguajes pictóricos de la época.³³⁷ Esta petición es atendida por Gamboa, quien le confirma que la posición del gobierno mexicano es la de mostrar todo el arte de calidad sin prestar atención al credo político y sin la menor intención de alimentar ninguna polémica. Para demostrar dicha convicción, el Instituto Nacional de Bellas Artes, a través de su director general, el señor Carlos Chávez, lo comisiona para realizar dos murales en el Palacio de Bellas Artes. Así, Gamboa organizó las salas sobre arte moderno y contemporáneo para presentar un panorama amplio de las principales manifestaciones de la plástica mexicana.³³⁸ A pesar de esta iniciativa, la curaduría no dejó de responder a una postura autoritaria y centralista pues se

³³⁶ La exposición *Art Mexicain du pré columbien a nos jours*, fue inaugurada el 21 de mayo de 1952 en el Musée Nationale d'Art Moderne de París, la cual incluyó Arte prehispánico, Arte popular y Arte moderno.

Cuatro salas estaban destinadas a la obra de Orozco, Rivera, Siqueiros y Tamayo, respectivamente, y una más a Soriano, el Dr Atl, Rodríguez Lozano, Anguiano y otros.

³³⁷ Carta de Rufino Tamayo a Fernando Gamboa, 25 de agosto de 1951. Grupo Documental Carlos Chávez, correspondencia, caja 5, expediente 87. Archivo General de la Nación.

³³⁸ Fernando Gamboa, "Exposición de arte mexicano en París (1952)", *op. cit.*, p. 66.

dedicaron espacios exclusivos para la obra de Rivera, Orozco, Siqueiros y Tamayo; mostrando al resto de los pintores en una sola sala.³³⁹ Este tipo de museografía que sigue siendo utilizada en exposiciones recientes,³⁴⁰ fue aceptada por el propio Tamayo que a fin de cuentas era presentado en la misma jerarquía de los 'tres grandes'.

En esta ocasión Tamayo reafirma sus ideas. En una entrevista declara que

La prueba a la que se sometió la pintura mexicana al ser exhibida en París fue muy de tomarse en cuenta, porque con ella se logro un juicio sereno y capaz. En Francia la pintura se valora principalmente por sus calidades plásticas y no por su demagogia, y en esas circunstancias fue natural que todo un sector de nuestra pintura no despertara ningún interés [...] Se esta rompiendo, pues, la cortina de hierro. Nosotros, los pintores del presente, estamos colocando los cimientos sobre los cuales la pintura mexicana ha de constituirse vigorosa.³⁴¹

4.6.- Bienales Hispanoamericanas de arte

Otros acontecimientos importantes en estos años fueron las bienales hispanoamericanas de arte,³⁴² organizadas y convocadas oficialmente por el Estado español y dirigidas a los países Iberoamericanos.

Al interior de España estas exposiciones significaron un cambio e innovación en la política artística estatal, a favor de un mayor reconocimiento de los nuevos planteamientos e inquietudes de los artistas de avanzada; sin embargo, al exterior

³³⁹ *Art Mexicain, de précolombien a nos jours*, (catálogo de la exposición), París, Musée National d'Art Moderne, mai-juillet de 1952.

³⁴⁰ Ana María Torres Arroyo, "Los discursos simulados en la exposición *Arte Moderno de México 1900-1950*", revista electrónica: www.panoramas.org.mx. En esta exposición que se llevo a cabo a finales del 2000, el curador Luis Martín-Lozano repite el mismo discurso museográfico de Fernando Gamboa, al dedicar una sala completa para los "cuatro grandes".

³⁴¹ Romano, "Rufino Tamayo pone el dedo en la llaga", *Excelsior*, México, 7 de septiembre de 1952, s/p. (CDMRT).

³⁴² Para mayor información sobre estas bienales y sus alcances, véase, J.M. Cabañas Bravo: *La primera Bienal Hispanoamericana de Arte: arte, política y polémica en un certamen internacional de los años cincuenta*, Madrid, Editorial Universidad Complutense, 1992. Y también, del mismo autor, *Artistas contra Franco*, México, UNAM, IIE, 1996.

del país estas bienales se enfrentaron con el rechazo de los artistas americanos y españoles exiliados, quienes argumentaban que el gobierno del general Franco no tenía autoridad ni estatura moral para intervenir en materia cultural convocando a un certamen artístico de tal envergadura.³⁴³

El rechazo se manifestó entre artistas plásticos, arquitectos, literatos, críticos, músicos e intelectuales de todo tipo, mezclando razones, valores y juicios, tanto políticos como artísticos y culturales. Inclusive algunos gobiernos invitados harían manifiesto su rechazo, como lo reflejan la indiferencia de Uruguay, Brasil y México.³⁴⁴

En la primera bienal,³⁴⁵ Picasso redactó un manifiesto criticando y rechazando la iniciativa y organizó una contrabienal en París;³⁴⁶ en México, numerosos artistas encabezados por Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, Chávez Morado, Leopoldo Méndez y otros, enviaron un manifiesto a la prensa donde rechazaban totalmente su participación en el certamen.³⁴⁷ Apareció también otro manifiesto firmado por bastantes intelectuales, como José Mancisidor, Efraín Huerta, Andrés Henestrosa, María Asúnsolo entre otros, los cuales hacían un llamado a los artistas latinoamericanos a que se sumaran al rechazo del certamen.³⁴⁸ Asimismo, en México se llevó a cabo una contrabienal durante los

³⁴³ J.M.Cabañas, *Artistas contra Franco*, *Ibidem*, p. 11.

³⁴⁴ J.M. Cabañas Bravo, *Ibidem*, p. 24.

³⁴⁵ Las bienales se celebraron en tres ocasiones. La primera se celebró en Madrid, entre los meses de octubre de 1951 y febrero de 1952, con una prolongación antológica en Barcelona entre marzo y abril del último año mencionado. En los estatutos del certamen se prescribió que las ediciones se celebrarían sucesivamente una en España y la siguiente en el país que quisiera organizarla. Por lo que la segunda se organizó en la Habana, patrocinada por las dictaduras franquista y batistiana. Esta tuvo lugar entre mayo y septiembre de 1954. Y la tercera se realizó en Barcelona entre septiembre de 1955 y enero de 1956.

³⁴⁶ Se reproduce el manifiesto en J.M.Cabañas Bravo, *op.cit.*, p. 28.

³⁴⁷ Se reproduce el manifiesto en J.M. Cabañas Bravo, *Ibidem*, p. 43.

³⁴⁸ Más información sobre este manifiesto véase J.M. Cabañas Bravo, *Ibidem*, p. 159.

primeros meses de 1952. Junto a estas manifestaciones colectivas, también existieron protestas individuales, como la hecha por el pintor Rufino Tamayo cuando salió publicado en el *Excelsior* que su participación en la bienal estaba confirmada. Tamayo envió una carta al director del periódico, Rodrigo de Llano, en donde desautorizaba su participación en el certamen. Y, en la tercera edición de estas bienales, en la cual participaron Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y varios pintores exiliados, Tamayo se sintió en la obligación de enviar a la prensa una "carta abierta a los pintores demagógicos de México", en la cual reiteró su postura antifranquista y criticó a los que "parecen haber olvidado todos sus formidables programas libertarios y guiados tan sólo por el señuelo de los premios jugosos, no han tenido empacho en participar de ella, lamiendo así la mano de quien hasta ayer se suponía ser el blanco de sus desahogos".³⁴⁹

4.7.- Bienal 1958

Las dos Bienales Interamericanas de Pintura y Grabado de México celebradas en 1958 y 1960 representan un microcosmos de lo que sucedía en el mundo artístico de entonces. La confrontación entre el realismo social y las variantes abstraccionistas se dio con mayor fuerza que en años anteriores ya que muchos artistas jóvenes se unieron a las críticas lanzadas por algunos pintores, como Tamayo. La primera bienal fue criticada por el coleccionista de arte Alvar Carrillo Gil, quien publicó un artículo en el que se quejaba de la organización del

³⁴⁹ Rufino Tamayo "Carta abierta a los pintores demagógicos de México", *Novedades*, México, 9 de octubre de 1955, s/p. (CDMRT).

evento;³⁵⁰ Tamayo fue más fuerte en sus declaraciones, y en su respuesta a la invitación que le hiciera Miguel Salas Anzures³⁵¹ para participar en la bienal, afirmó que

Desgaciadamente, somos un país de camarillas, donde la democracia aún brilla por su ausencia.

Las informaciones que me llegan constantemente respecto a la bienal me conforman ese criterio y así, no perteneciendo yo a ningún grupo y mucho menos al dominante en la política pictórica de nuestro país, es natural que no sienta yo tener posibilidades de éxito en una competencia como la que el instituto está organizando.³⁵²

Elena Poniatowska entrevistó a Alberto Gironella que se lanzó contra Siqueiros.³⁵³ Un par de meses después José Luis Cuevas escribió desde Caracas que Siqueiros controlaba la bienal a través del Frente Nacional de Artes Plásticas, "tiene la trágica conciencia de los dictadores que declinan [...] .Yo no siento pavor ante sus constantes amenazas de castigar al que no se le pliegue. Me produce lástima y risa [...]"³⁵⁴

³⁵⁰ Alvar Carrillo Gil, "Nuestra pueril, onerosa bienal de artes plásticas", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, México, núm. 479, 18 de mayo de 1958, p. 6.

³⁵¹ Jefe del Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (1957-1961). Durante su gestión trajo un gran número de exposiciones extranjeras de países como, Checoslovaquia, Japón, Suiza, Italia, Bulgaria, entre otros. Su participación como promotor cultural fue muy importante ya que estas exposiciones permitieron a los artistas, críticos de arte y público conocer lo que acontecía en la plástica mundial. Asimismo, acondicionó museográficamente algunas salas del Palacio de Bellas Artes, para fundar el Museo Nacional de Arte Moderno (1958) que sería el antecedente del Museo de Arte Moderno de Chapultepec (1964).

³⁵² Rufino Tamayo, "No puedo luchar contra el grupo que se ha impuesto en la Bienal", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, núm. 482, 8 de junio de 1958, p. 7.

³⁵³ Elena Poniatowska, "La juventud rebelde se erige en juez y entierra a los muertos", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, México, núm. 484, 22 de junio de 1958, pp. 7 y 9.

³⁵⁴ José Luis Cuevas, "Desde Caracas José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, México, núm. 486, 6 de julio de 1958, s/p.

La exposición que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes estuvo conformada por cuatro muestras-homenaje, dedicadas a Orozco, Rivera, Siqueiros y el brasileño Cândido Portinari. Dentro del concurso por parte de México estuvieron: Gerardo Murillo, Juan O'Gorman, Jorge González Camarena, Francisco Goitia, Carlos Orozco Romero, Jesús Guerrero Galván, Guillermo Meza, Juan Soriano, Cordelia Urueta, Ricardo Martínez y Olga Costa, entre otros. Los extranjeros que asistieron fueron: Jack Levine, Stuart Davis, Joseph Albers, Mark Tobey, Morris Graves; los expresionistas abstractos, Sam Francis, Philip Guston, Willem de Kooning, Franz Kline, Adolf Gottlieb, Theodore Stamos y Kenzo Okada. El jurado internacional estuvo a cargo de Miguel Salas Anzures como presidente; Amelia Peláez de Cuba; Hemult Hungerland de los Estados Unidos; Luis Cardoza y Aragón de Guatemala; Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna, David Alfaro Siqueiros, Leopoldo Méndez y Antonio Rodríguez de México. Los ganadores fueron Francisco Goitia por su obra *Tata Jesucristo* (1924), y el Dr. Atl por su producción en general. Aunque la exposición incluía algunos ejemplos de la semi-figuración y la abstracción, la premiación indicaba sin duda que desde las instancias oficiales se seguía apoyando la tendencia realista de principios de siglo.

Ante estos acontecimientos, los reproches y críticas se hicieron mayores. Como en años anteriores, no sólo Tamayo se había inconformado, lo habían

hecho también Alvar Carrillo Gil, Alberto Gironella, José Luis Cuevas, Juan Soriano y muchos más. De hecho, los artistas vanguardistas organizaron, en protesta, una exposición alternativa a la bienal.³⁵⁵ Estos hechos provocaron la protesta del grupo de artistas conocido como 'la ruptura', su demanda fue a tal grado efectiva que dos años después, en la Segunda Bienal Interamericana, el Premio Internacional fue otorgado a Rufino Tamayo y el de Pintura Nacional a Pedro Coronel.

Al parecer, la 'opción intermedia' sugerida por Tamayo ganaba terreno. Justino Fernández, consideraba que esta corriente estética era el mejor lenguaje formal del siglo XX. Sin embargo, Carrillo Gil, quien aceptaba que Tamayo era un excelente pintor, se oponía a este 'término medio' por ser una tendencia ambigua y confusa. En una nota periodística manifestaba que

[...] La posición de los jurados de la Bienal Mexicana viene a ser la de un anterior presidente del PRI, quien según expresó alguna vez, no estaba ni en la extrema izquierda ni en la extrema derecha, sino precisamente justo en medio.³⁵⁶

Por entonces Carrillo Gil, realizaba cuadros abstractos, pensaba que esta tendencia le permitía hacer ejercicios con el color y dar vuelo a su fantasía y a su imaginación, era el camino adecuado para el arte. Como coleccionista de arte se daba cuenta que la vanguardia estaba puesta en la pintura abstracta. Sin

³⁵⁵ "La Bienal bis se abre el lunes", *Últimas Noticias*, México, 4 de junio de 1958, s/p; "Solamente extranjeros en la Bienal bis", *Últimas Noticias*, México, 6 de junio de 1958, s/p. (CDMRT).

³⁵⁶ Alvar Carrillo Gil, "Semiabstracción o semifiguración, ¿una estética nueva?", *Novedades suplemento México en la Cultura*, México, núm. 9, octubre de 1960, p. 7 y 16 de octubre de 1960, p. 5 y 9.

embargo, el 'realismo poético' de Tamayo también tenía aceptación en los foros internacionales, por tratarse de un estilo cuya expresividad se encontraba en los elementos pictóricos y también porque en sus pinturas aparecían símbolos arcaicos que como ya vimos era un interés de muchos pintores norteamericanos y europeos. Además el estilo 'primitivo' de Tamayo va a tener una gran influencia en la pintura de Pedro Coronel, Ricardo Martínez, y muchos otros.

Durante los años cincuenta los pintores mexicanos se adentraron a la semi-figuración y otros a la abstracción en sus variantes geométricas, líricas e informales. Aunque les tocó la difícil tarea de inventar una 'modernidad mexicana', el camino ya había sido trazado, veinte o treinta años antes por artistas como Fermín Revueltas, Carlos Mérida, David Alfaro Siqueiros, Rufino Tamayo y muchos más.

Capítulo 4

1.- Rufino Tamayo y el pensamiento filosófico

Tamayo tuvo un interés muy particular por la filosofía. En 1956 comentó que es preciso realizar, a través de la plástica, lo que "aún ahora un grupo de filósofos está llevando a cabo con sus investigaciones acerca de México y los mexicanos".³⁵⁷

Los filósofos que menciona Tamayo son los que pertenecieron al grupo Hiperión,³⁵⁸ cuyo interés principal se centraba en estudiar el carácter y el comportamiento del mexicano. En Octubre de 1949 organizaron en la facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, numerosas conferencias, mesas redondas y polémicas, con el tema: '¿Qué es el mexicano?'³⁵⁹ en las que participaron historiadores, sociólogos, literatos, economistas, científicos, críticos de arte y pintores de todas las tendencias e ideologías.³⁶⁰

Las palabras de Tamayo hacen evidente su preocupación por establecer una relación entre el pensamiento filosófico de la época y su propuesta plástica.

³⁵⁷ Víctor Alba, *Coloquios en Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, p. 48.

³⁵⁸ El impulsor de este movimiento fue Leopoldo Zea, que incluyó en el momento de su creación a Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Salvador Reyes Neváres, Luis Villoro, Jorge Portilla, Joaquín Macgregor y Fausto de la Vega.

³⁵⁹ 1er grupo: Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Salvador Reyes Neváres. 2do grupo: Luis Villoro y Jorge Portilla. 3er grupo: Samuel Ramos, Agustín Yáñez y Fausto de la Vega. En este grupo también participaron: Ramón Xirau, María Elvira Bermúdez, Juan Hernández Luna, Fernando Salmerón, Raúl Bejar Navarro.

³⁶⁰ Asimismo se publicó la "Colección México y lo Mexicano" en la que aparecieron libros como *En torno a la filosofía mexicana*, de José Gao; *Mito y magia del mexicano*, de Jorge Carrión; *Análisis del ser mexicano*, de Emilio Uranga; *Aproximaciones a la historia de México*, de Silvio Zavala; *La calavera*, de Paul Westheim, entre otros muchos. Tzvi Medin, *El sexenio alemánista*, México, Ed. Era, 1997, 1990, p. 138. De manera paralela a estos estudios, apareció en 1947 *Al filo del agua* del escritor Agustín Yáñez, en esta novela el autor elabora un análisis literario de la rigidez moral de la provincia mexicana. En 1950 se publicó *El laberinto de la Soledad* de Octavio Paz, obra que se centra en la historia y la mitología del mexicano y lo mexicano. Por su parte el historiador Edmundo O'Gorman, publicó en 1951 *La invención de América*, en donde comenzaba a ahondar en la problemática del ser de América influido por la filosofía heideggeriana.

No sabemos si llegó a establecer algún contacto estrecho con estos filósofos.³⁶¹ Probablemente los conoció o supo de ellos por medio de Octavio Paz, con quien tuvo una relación amistosa. Aunque Paz no perteneció al grupo Hiperión, su libro *El laberinto de la soledad* corresponde a las preocupaciones de este movimiento.

Sabemos que *La deshumanización del arte* de José Ortega y Gasset publicado en 1925, ejerció gran influencia no sólo en sus ideas teóricas sino también en su obra pictórica. Él mismo expresó que toda su pintura no era más que un deseo de responder al ensayo del filósofo español. Al respecto, Tamayo recuerda que el libro 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".³⁶² En un estudio de la maestra Rita Eder titulado, *El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo*,³⁶³ la autora nos habla sobre las relaciones entre el pensamiento del filósofo y del pintor. Destaca la propuesta de Ortega de una tercera vía en respuesta al arte abstracto deshumanizado y al arte realista del siglo XIX. Quizás, nos dice Eder, Tamayo sintió poder dar respuesta a esta tercera vía, donde aparece el 'hombre transformado'. Para el filósofo el arte deshumanizado es el arte no sentimental cuyos resortes no son genéricamente humanos, es un arte alejado de la vida común hecha de sentimientos y pasiones. Esta idea estará

³⁶¹ En una entrevista que sostuve con Luis Villoro se negó haberlo conocido. Asimismo, rechazó contestar varias preguntas sobre la 'filosofía de lo mexicano'. Entrevista realizada en abril del 2000.

³⁶² Víctor Alba, en *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, pp. 80 y 81.

³⁶³ 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.

siempre presente en el pensamiento de Tamayo quien considera que la sensibilidad estética debe estar vinculada con la 'realidad vivida'.

Para entonces, Tamayo expresaba en sus pinturas un interés por la mexicanidad en íntima relación con la universalidad. Esta temática forma parte de las reflexiones de los 'filósofos de lo mexicano'. En este capítulo analizaré estos dos conceptos a partir de sus relaciones con los planteamientos filosóficos de la época.

2.- La mexicanidad: una respuesta a los años de la Guerra Fría

Una de las preocupaciones de Tamayo fue la búsqueda de la mexicanidad. Pensaba que el mexicano era el resultado de dos razas y dos culturas pero frente a esta dualidad histórica, le dio más importancia a la cultura indígena que a la española. Hemos visto que en sus pinturas de los años cuarenta, lo indio aparece en forma de símbolos y signos. Tamayo buscaba expresar las particularidades y las características propias de las culturas indias, se interesaba por evocar la espiritualidad de la cultura mexicana. Para él, era importante que el mestizo rescatara sus raíces indias.

Esta recuperación espiritual del indígena es estudiada por Luis Villoro en su libro *Los grandes momentos del indigenismo en México*, en el cual señala tres momentos fundamentales de la conciencia indigenista. El primero corresponde a la cosmovisión religiosa que España aporta al Nuevo Mundo, el segundo a la del moderno racionalismo culminante en la ilustración del siglo XVIII y en el cientificismo del XIX, y el tercero se refiere a una nueva orientación de preocupación histórica, social y psicológica que culmina en el indigenismo contemporáneo. En este tercer momento, el indio deja de pensarse desde su

pasado remoto y se le considera como un ser vivo y actuante. Según Villoro, este indigenismo moderno se inicia en 1864 con Francisco Pimentel, quien observó lo separado que estaba el indio del resto de la cultura nacional; como respuesta a este aislamiento planteó el ideal de una nación unificada. Esta idea, como ya hemos visto fue compartida por Andrés Molina Enríquez, Manuel Gamio, José Vasconcelos y muchos otros, quienes desde diversas perspectivas promovieron la unificación del indio a la sociedad mestiza pues pensaban que era una forma de acabar con su marginalidad y atraso.

Se impulsó el mestizaje como símbolo de la 'unidad nacional', el indio debía ser integrado a la modernidad y al mismo tiempo ésta debía apoderarse de su espíritu ancestral. El mestizo debía admitir dentro de su propio espíritu a lo indígena, el cual aparece como núcleo de lo auténticamente americano. Es lo extraño y separado, a la vez que lo propio. En este sentido, se buscaba conservar los hábitos autóctonos y respetar las tradiciones, y al mismo tiempo, procurar el progreso económico y cultural de las comunidades indígenas. Además de esta recuperación social y económica, Manuel Gamio, Othón de Mendizabal, Salvador Toscano, Agustín Yañez, entre otros consideraban que era necesario recuperar lo espiritual e interno del indio. Esta fue una de las ideas que adoptó el indigenismo de los años cuarenta. Los estudios sobre lo indio se abocaron no sólo a sus aspectos sociales y económicos, sino también psicológicos. Ya Gamio había expresado este sentir en 1916 al afirmar que "hay que forjarse ya sea temporalmente un alma indígena".³⁶⁴ La gran paradoja de este pensamiento es ver

³⁶⁴ Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, Colmex, 1996, p. 264.

al indio alejado y separado de la cultura moderna pero al mismo tiempo formando parte del espíritu nacional. Lo indígena es lo propio a la vez que lo extraño, lo mismo y lo diverso a un tiempo.³⁶⁵

Al parecer Tamayo lograba trascender esta contradicción pues su origen racial le permitía expresarse como un indio. Ahora sabemos que no fue un indio, así que como mestizo utilizó lo indio para conservar lo propio y original y para darle a su pintura un sello de distinción: él se presenta como el 'indio-moderno' que actualiza el pasado cultural de México. A pesar de estar en contra de las políticas integracionistas de la época, la construcción de lo indio en Tamayo responde a la gran paradoja del indigenismo: el indio debe conservar sus costumbres y tradiciones pero al mismo tiempo debe formar parte de la modernidad. Tamayo representó esta idea en *Homenaje a la raza india* en donde utilizó signos opuestos como la quietud y el movimiento, colores oscuros y claros para expresar la realidad contradictoria del indígena. Esta imagen contrasta con la que pintó en el mural *México de hoy*, en donde aparece el indio inmóvil, solitario y alejado de la cultura mestiza. De esta manera señalaba el abandono de las culturas indígenas y su autonomía.

La idea de la mexicanidad de Tamayo es parecida a lo expresado por Agustín Yañez, quien considera que este término es ante todo "hondura, lucha y angustia; el drama del mestizaje –lo heterogéneo- que quiere anular sus negaciones, encontrar su espíritu y centrarlo en el magnífico escenario de la

³⁶⁵ Luis Villoro, *Ibidem*, p. 237.

naturaleza”.³⁶⁶ Frente a las políticas de integración e incorporación del indio a la sociedad moderna, tanto Tamayo como Yañez veían la imposibilidad de una destrucción del indio y sus culturas. Para el escritor, lejos de hacer desaparecer el alma indígena, era necesario rescatarla, “habrá que encontrar en ella una de las fuentes de lo mexicano”. Ambos pensaban que la mexicanidad era una comunicación entre lo indio y lo español. Estos dos elementos se encuentran dentro de lo mexicano pero lo indígena es el elemento esencial, lo que le da a nuestra cultura un sello único y diferente. Para Tamayo lo importante no era presentar los objetos externos de la cultura, sino aspirar, como él mismo lo dijo, a una expresión profunda de los caracteres de nuestra raza.³⁶⁷ En este sentido, los temas de sus pinturas se adentran en las raíces de la cultura mexicana y nos conducen al universo interno y espiritual del individuo. Este es el sentido de la mexicanidad en Tamayo.

Durante los años cuarenta y cincuenta la mexicanidad fue un término que empezó a tener connotaciones importantes en el terreno político y también en la dimensión filosófica. Hemos visto que en el contexto del nacionalismo desarrollista Tamayo se convirtió en el pintor oficial, su mexicanidad ‘apolítica’ reflejaba los intereses de la clase en el poder; al mismo tiempo su estilo semi-figurativo neutralizaba las polémicas entre el arte figurativo y el arte abstracto, suscitadas en los años de la Guerra Fría. Su mexicanidad expresaba este rasgo espiritual y auténtico que distinguía a la cultura mexicana de otras culturas.

³⁶⁶ Luis Villoro, *Ibidem*, pp. 236-237.

³⁶⁷ Raquel Tíbol (comp) *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987, p. 9.

En aquellos años, el nacionalismo revolucionario y etnológico dejó de tener importancia; se promovió en su lugar, un nacionalismo sentimental y un discurso que utilizaba la 'unidad nacional' como única vía para acceder a la modernización del país³⁶⁸ y como medio para neutralizar la lucha de clases y la ideología socialista. Durante los gobiernos de Manuel Ávila Camacho y Miguel Alemán, caracterizados por el impulso al progreso de México, 'la mexicanidad' promueve la unificación social y cultural para el desarrollo y la industrialización del país.³⁶⁹ Estos reajustes en los modelos político y económico significaron también cambios en el campo ideológico y cultural. A partir de entonces, la ideología de la 'mexicanidad' sustituye a la política nacionalista de carácter popular y a las ideas de izquierda de años anteriores. En 1947 Rodolfo Sánchez Taboada, presidente del PRI, dictaba la nueva doctrina del partido:

Declaramos con decisión y claridad que no somos comunistas y que no seremos comunistas; que sobre todas las cosas amamos la libertad y no aceptamos ningún imperialismo; que afirmamos nuestro credo y nuestra convicción por la democracia, y que estamos dispuestos a luchar al lado del pueblo, incluso en contra de quienes, haciendo alarde de malabarismos verbales, tienden a imponer ideas que no están acordes con la realidad mexicana.³⁷⁰

Los nuevos propósitos eran contundentes: seguir la línea nacionalista aunque ahora en contra de cualquier infiltración ideológica; anticomunismo y mexicanidad serían parte de la defensa de la soberanía nacional.

Miguel Alemán pensaba que era necesario conocer las profundas raíces nacionales para dejar de adoptar formas culturales ajenas.³⁷¹ La 'mexicanidad' era

³⁶⁸ Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", coord. Rafael Loyola, *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*, México, Los noventa, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Grijalbo, 1986, p. 266.

³⁶⁹ Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", *Ibidem*, p. 260.

³⁷⁰ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1995, p. 178.

³⁷¹ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México, Ed. Era, 1997, p. 137.

utilizada para limpiar las ideologías sociales y políticas de connotaciones izquierdistas que, si bien en el pasado habían formado parte de las políticas del partido en el poder, en el presente parecían un estorbo para el desarrollo, que seguía el modelo norteamericano. Este fenómeno propició, entre otras cosas, el rechazo a 'lo propio' y a 'lo autóctono'. Los aspectos que en años anteriores habían sido motivo de orgullo y de vanguardia, ahora eran síntoma de atraso y desprestigio. Carlos Monsiváis considera que las clases medias se empezaron a identificar con lo cosmopolita,

... lo específico se apaga en *el mexican courious* y al indígena se le confina entre los temas románticos de la cultura urbana. Es tiempo de probar la otra técnica: no ser únicos sino iguales, no distinguirse sino asimilarse. En la órbita del desarrollismo, la batalla contra el nacionalismo cultural dispone de un contexto muy favorable: el auge de las clases medias y su terror ante la perspectiva de identificarse con el folklore y naufragar en esquemas mentales carentes de glamour o de prestigio.³⁷²

Frente al crecimiento económico, Miguel Alemán hace a un lado las ideas revolucionarias,

... al olvido la tentación comunista; al cesto los significados radicales de la Revolución Mexicana. Y el desarrollismo se implanta como fiesta. Al nacionalismo antimperialista lo sustituye el nacionalismo de costumbres, y la psicología turística envuelve de pintoresquismo a la miseria, usa de la fotogenia para desentenderse del problema indígena y le confiere aires de show a las antes intocables Esencias y Tradiciones Nacionales.³⁷³

³⁷² Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*, El Colegio de México, tomo II, p. 1487.

³⁷³ Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", *op.cit.*, p. 270.

México se presenta entonces como un país 'estable' y 'unido'; el nacionalismo cultural se urbaniza y las principales ciudades representan el símbolo de la modernización. En este contexto, los medios de comunicación masiva inician la manipulación comercial que difunde la nueva cultura urbana y la mentalidad, moderna y progresista con un alto sentido nacionalista. El cine se constituyó en el principal vehículo de difusión de estas ideas.³⁷⁴ La industria cinematográfica mexicana pretendía pertenecer a la modernización norteamericana pero al mismo tiempo se identificaba con los lugares comunes utilizados en la pantalla grande para definir al mexicano: la madre sufrida, el hijo respetuoso, la esposa honesta en oposición a la prostituta y el machismo, entre otros.³⁷⁵ Desde una visión unificadora, las élites políticas e intelectuales han construido una serie de estereotipos que enmarcan por igual a todos los mexicanos. Los estudios sobre el carácter del mexicano, que han llevado a cabo numerosos filósofos, sociólogos y antropólogos, han contribuido a la construcción de un mito sobre el comportamiento de toda una nación.³⁷⁶ Roger Bartra considera

³⁷⁴ El cine mexicano se transformó en una industria, mientras que en 1940 se produjeron 38 películas, en 1949 llegaron a 107 y en total se estrenaron 626. En 1943 México se colocó a la cabeza del cine de habla hispana con una producción de 70 películas. Sin embargo, es durante el régimen de Alemán cuando el cine mexicano se coloca como una industria con temas definidos en el tránsito que va de la comedia ranchera al drama de la ciudad, del charro al profesional, del cacique al político, de la añoranza al presente moderno, del estoicismo del pasado indígena a los prototipos populares urbanos, del ferrocarril al avión; la cámara se desplaza de las casas provincianas a los edificios de la ciudad de México, temas que no dejaron de tener un fuerte tono nacionalista iniciado por la película *Allá en el rancho grande* (1937) de Fernando de Fuentes, que continuará con *¡Ay Jalisco no te rajes!* (1941) de Joselito Rodríguez. Las películas *Así se quiere en Jalisco* (1942) de Fernando de Fuentes, *Maria Candelaria* (1943) de Emilio el "Indio" Fernández, *México de mis recuerdos* (1943) de Juan Bustillo Oro, *Río Escondido* (1947) de Emilio Fernández, *Salón México* (1948), *Nosotros los pobres* (1948) y *Ustedes los ricos* (1948) de Ismael Rodríguez, alcanzaban su punto culminante en la Identidad y en la Unidad Nacional. Carlos Martínez Assad, "El cine como lo vi y como me lo contaron", en *Entre la guerra y la estabilidad política*, México de los cuarenta, *op. cit.*, p. 343. Ma. Luisa Amador, y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, México, UNAM, 1982.

³⁷⁵ Carlos Martínez Assad, "El cine como lo vi y como me lo contaron", *op. cit.*, p. 346.

³⁷⁶ Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Ed. Grijalbo, 1996.

que los estudios sobre 'lo mexicano' que intentan configurar el carácter nacional mexicano han sido una construcción imaginaria,

articulada por una serie de estereotipos formulados a partir de las imágenes que la clase dominante se ha formado de la vida campesina y de la existencia obrera, del mundo rural y del ámbito urbano [...]. La idea de que existe un sujeto único de la historia nacional –“el mexicano”- es una poderosa ilusión cohesionadora; [...] forma parte igualmente de los procesos culturales de legitimación política del Estado moderno.³⁷⁷

Considero que Tamayo fue partícipe de la construcción de estereotipos. Dibujó al indio como un ser melancólico, solitario, silencioso y alejado de la sociedad occidentalizada. Estas cualidades que definen la identidad y el carácter de todo un pueblo se han convertido en lugares comunes y forman parte de una visión homogeneizante. Tamayo construyó un estereotipo alrededor del indígena y acabo por encerrarlo en una imagen contradictoria: envuelta en sus tradiciones y en su deseo de ser modernos.

Los filósofos de los años cuarenta se interesaron por conocer y explicar los rasgos característicos del ser mexicano. Sus estudios en torno a este tema estuvieron marcados por el historicismo de José Ortega y Gasset quien proponía que la filosofía estaba determinada por la circunstancia vital en que se da, es decir, que la verdad filosófica no es de validez universal, sino circunstancial. De acuerdo con Abelardo Villegas, la tesis del historicismo, que ha venido a revolucionar la filosofía, es paradójica porque la verdad de todas las ciencias, y

³⁷⁷ Roger Bartra, *Ibidem*, p. 20.

sobre todo la verdad filosófica que más pretensiones de universalidad tiene es ahora circunstancial, es relativa al hombre que la pensó y a la circunstancia que es él mismo.

A pesar de esta contradicción aparente, las ideas sobre el historicismo facilitaron la formulación de una filosofía de lo mexicano. Samuel Ramos, José Gaos,³⁷⁸ y después el grupo Hiperión las adoptaron y elaboraron sobre ellas, desde distintas perspectivas, una serie de estudios sobre lo mexicano. Siendo circunstancial la verdad filosófica, bien podía haber una filosofía sobre esta circunstancia denominada México. Así como Ortega y Gasset había hecho filosofía de España, también podía haber una filosofía de México.

Luis Villoro plantea que hay un cambio teórico cultural a partir de los estudios de estos filósofos, pues en ellos proponen un análisis de la realidad que parte de la cultura y transita a su origen y a la vida espiritual que la ha constituido.

³⁷⁸ El filósofo José Gaos llegó a México en 1938 junto con un grupo de intelectuales españoles exiliados tras la guerra civil española. Gaos realizó grandes aportaciones a la filosofía mexicana, a la docencia, a la traducción y a la fundación de editoriales, asimismo, impulsó la historia de las ideas en América Latina y particularmente, en México. Partiendo de tesis básicas orteguianas, llega a una concepción subjetivista y escéptica que él llama "filosofía de la filosofía", en la que ésta queda convertida en "confesión personal", despojada de toda trascendencia metafísica o religiosa. Adolfo Sánchez Vázquez, *Del exilio en México, recuerdos y reflexiones*, México, Ed. Grijalbo, 1997, p. 110. En la Facultad de Filosofía y Letras dirigió e inspiró el Seminario de Historia de las Ideas con el objetivo de estudiar la historia del pensamiento latinoamericano y, especialmente, del mexicano. Aquí, impulsó la búsqueda de la identidad y la diferencia en la conciencia histórica latinoamericana. De este seminario salieron un gran número de tesis sobre México, como *El positivismo en México*, de Leopoldo Zea. Y también otros estudios importantes como *La introducción de la filosofía moderna en México*, de Bernabé Navarro; *Los grandes momentos del indigenismo en México* de Luis Villoro; *Los orígenes de la conciencia liberal en México*, de Francisco López Cámara, entre otros. La idea de América en el exilio ha contribuido a cambiar esa mentalidad hispanista, ciega para lo distinto y lo diferente. Se abre paso así, a una idea de América que se distancia de toda empresa de "españolización" de uno u otro signo. A esta idea responde la obra de José Gaos donde estudia y valora la producción filosófica de América Latina, a la vez que impulsa la conciencia histórica de ella, dando lugar a frutos tan logrados como la filosofía de Leopoldo Zea, Luis Villoro y otros. Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 116.

Lo que caracteriza a esta etapa, según Villoro, es "descubrir el hombre que se oculta debajo de los productos que crea".³⁷⁹

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando Europa dejó de ser el centro de la cultura mundial y América empezó a ser considerada desde una perspectiva libre de todo colonialismo cultural,³⁸⁰ la filosofía mexicana se desarrolló como un análisis minucioso de la historia del pensamiento mexicano y como una reflexión acerca de la realidad nacional. Para los filósofos de esta época resultaba imperante constituir una cultura original a través de la cual, acceder al concepto de universalidad. El sexenio de Miguel Alemán fue un momento propicio para este movimiento filosófico de autoafirmación. El auge económico, la estabilidad política, el objetivo oficial de lograr la autonomía económica nacional y el gran prestigio internacional de México, constituían, sin lugar a dudas, un fermento excelente para el desarrollo de un optimismo y una fe en sí mismos que se expresaría también en las élites culturales.³⁸¹

A partir de los años cuarenta, los gobiernos mexicanos dirigieron sus intereses hacia la modernización tecnológica del país. Los nacionalismos revolucionarios se desprendían de la realidad mexicana y se convertían en simple demagogia; en el ámbito político, lo 'revolucionario' inició un proceso de institucionalización del cual también formó parte la 'escuela mexicana de pintura'

³⁷⁹ Luis Villoro, "La Cultura Mexicana de 1910 a 1960", en *Cultura, ideas y mentalidades*, México, El Colegio de México, 1992, p. 250.

³⁸⁰ Tzvi Medin, *El sexenio alemanista*, México, Ed. Era, 1997, p. 138.

³⁸¹ Tzvi Medin, "La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán. 1946-1952", *Estudios Interdisciplinarios de America Latina y el Caribe*, Israel, Universidad de Tel Aviv, vol 1, enero-junio de 1990, pp. 1-22.

que, para entonces, se encontraba controlada por los 'tres grandes' y que, como ya hemos visto, era fuertemente criticada tanto en el ámbito nacional como en el internacional.

Esta época representa importantes transiciones políticas, sociales y culturales. El realismo social se desmorona, la izquierda se fractura, el existencialismo desplaza a las ideologías marxistas y comunistas. El nacionalismo cultural y artístico adquiere otros matices. En la literatura, la pintura y la filosofía se busca al mexicano por otras vías, ya no la social sino la psicológica y subjetiva.

En un artículo titulado "En torno al nacionalismo cultural" Luis Villoro relata lo siguiente:

Pertenezco a una generación que vivió, en su juventud, un ambiente de optimismo cultural. En la década de los cincuenta nos parecía que estábamos en vías de superar el carácter inauténtico, imitativo y dependiente, de nuestra cultura, que con sagacidad había analizado Samuel Ramos. En las artes plásticas y en la arquitectura se consolidaban formas nuevas de expresión que suscitaban nuestra admiración, la historia de las ideas procedía al redescubrimiento de nuestro rico pasado cultural, el auge literario se apuntaba, y uno de los temas filosóficos en boga era la perspectiva de una filosofía mexicana original.³⁸²

Frente a este escenario, las artes plásticas y la literatura plantearon la necesidad de abrir nuevas opciones estéticas que se identificaran más con la idea de la modernidad que con la idea de un nacionalismo cultural centrado en lo 'típicamente mexicano' o en lo estereotipado como 'mexican curious' y que ya el propio Siqueiros, en su momento, había advertido:

³⁸² Luis Villoro, "La cultura mexicana de 1910 a 1960", en *Cultura, Ideas y Mentalidades*, México, El Colegio de México, 1992, p. 26.

Su crecimiento se lleva a cabo paralelamente con el desarrollo del turismo en México. Es uno de tantos efectos de la penetración cada vez mayor del imperialismo norteamericano en México [...] Plásticamente se manifiesta en una inclinación hacia los aspectos exteriores típicos, que es lo que exige la demanda del turismo. Las artes plásticas modernas están dejando así de ser orgánicamente efectos estéticos de la geografía, del ambiente social, de la tradición en México para convertirse en efectos de la exportación folklórica. Todo ese arte *Mexican curious*, que se produce ya al por mayor, es extranjero en su esencia plástica, en su estructura y simplemente vestido a la mexicana en la realidad.³⁸³

Los jóvenes pintores de los años cuarenta y cincuenta se alejaron de los temas históricos y sociales; presentaron una interiorización de enfoques en la cual, la pintura se expresaba por sí misma, el mensaje desaparecía y la interpretación subjetiva tomó partido; el arte se liberó del contenido político e ideológico y construyó su propia forma. Esta nueva concepción determinó el inicio de la abstracción en México y la transformación de la concepción del nacionalismo; ahora los artistas parten de una 'identidad moderna' y para ellos lo importante será mostrar un 'nacionalismo universalizado'.³⁸⁴ Al respecto, el filósofo Eduardo Nicol explicaba en aquellos años que

Lo universal está presente en lo singular, pero no como esencia inmutable, sino como estructura fundamental de un ser cuya existencia es renovación incesante o sea historia. Si el ser del hombre cambia históricamente toda auténtica idea del hombre será a la vez particular y universal. Solo partiendo de lo más propio puede llegarse a la universalidad, hay que pensar en lo particular y lo propio con una aspiración universal.³⁸⁵

³⁸³ David Alfaro Siqueiros, "Rectificaciones sobre las artes plásticas en México", Conferencia sustentada por Siqueiros en el acto de clausura de la primera exposición individual de sus cuadros, en la galería del Casino Español de la ciudad de México, el 18 de febrero de 1932, en *Palabras de Siqueiros*, Selección, prólogo y notas de Raquel Tibol, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 54.

³⁸⁴ Ceferino Palencia, "De lo popular en lo nacional", *México en la Cultura*, suplemento de *Novedades*, México, 18 de septiembre de 1949, p. 4.

³⁸⁵ Eduardo Nicol, "Meditación de lo mexicano, lo propio y lo universal", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, México, 25 de marzo de 1951, p. 3.

Hay pues, un interés porque lo nacional y lo universal aparezcan unidos, se integren y se identifiquen. No se trata de encerrar en el cuadro formas estereotipadas del pueblo mexicano sino de responder, desde diversos lenguajes plásticos, a la eterna paradoja dada entre la modernidad y nuestra propia realidad. Esta búsqueda se ha manifestado con diferentes significados en todas las tendencias pictóricas; cada artista ha dado una respuesta de acuerdo al momento histórico y cultural en el que se desenvuelve. Para Jorge Alberto Manrique, este deseo de ser nacional y de ser universal "constituye más bien una coexistencia constante y dialéctica en la historia del arte mexicano".³⁸⁶

Entre los jóvenes pintores se hablaba de la creación de una pintura 'universal' como rechazo al arte 'nacional'; Tamayo defendía esta propuesta e inició sus reflexiones sobre la trascendencia, la universalidad y el infinito, asimismo, se dedicó a promocionar su arte como un lenguaje universal con acento mexicano.

3.- Conexiones filosóficas de Tamayo con el pensamiento de Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz.

Uno de los temas que interesó a los filósofos y a los artistas de los años cuarenta fue la relación entre la mexicanidad y la universalidad. En este apartado tomaré en cuenta las reflexiones de Tamayo en torno a este vínculo y sus relaciones con el pensamiento de Xavier Villaurrutia, Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz.

³⁸⁶ Jorge Alberto Manrique, "Artes Plásticas y Cultura Nacional", *La Cultura Nacional*, Coloquio sobre la cultura nacional, México, UNAM, 1984, pp. 82-88.

En la cultura mexicana el deseo de acceder a lo universal ha respondido a diversos significados. Para muchos, lo universal aparece como sinónimo de lo internacional. Desde esta perspectiva, hay un claro rechazo al nacionalismo lo que provoca una identificación con la modernización y con la imitación de modelos extranjeros. Por otro lado, lo universal ha representado una gran paradoja. Es un término que adquiere sentido en su contacto con lo singular y lo concreto y al mismo tiempo permite el diálogo entre distintas culturas. Este último significado es el que alcanza importancia en el discurso verbal y pictórico de Tamayo.

Tamayo utilizaba lo universal como una forma de desprenderse del nacionalismo superficial y folklórico que limitaba la creación artística. Buscaba precisamente este diálogo con otras manifestaciones pero siempre conservando un sello particular y mexicano. En este sentido, lo universal marcaba una distancia entre su estilo pictórico que buscaba la expresión de los rasgos internos y espirituales y la pintura que se preocupaba por describir los asuntos externos y las costumbres del pueblo de México. Para establecer una diferencia, Tamayo prefería usar el término de mexicanidad que relacionaba con una expresión subjetiva y con una manera diferente de comprender y aproximarse al arte. Su interés se centraba en penetrar en las características internas de nuestra cultura, expresar el carácter nacional y establecer una síntesis entre la cultura mexicana y la universal. Al respecto Tamayo consideraba que

para encontrar lo mexicano había que ir más hondo, llegar a las raíces tradicionales plásticas nuestras, establecidas desde la era prehispánica con un carácter que es propio de esta región del mundo. Es necesario estudiar a fondo las características de nuestro pueblo. Por lo que se refiere al color mi teoría es el producto del estudio de nuestra gente [...] Yo sostengo que nuestra posición es de actualidad: si somos de esta época debemos corresponder a ella y, no ser arcaicos. Yo estudio y

tomo en consideración las experiencias de todo el mundo y considero más importante la universalidad que el nacionalismo. Hay que usar un lenguaje que no sólo sea asequible a los mexicanos, sino a las gentes de todo el mundo, conservando un sello personal y mexicano, para enriquecer ese acervo universal que es la cultura.³⁸⁷

A Tamayo le interesaba representar el carácter propio del pueblo mexicano, ser actual y conservar un sello único para enriquecer a la cultura universal. En su discurso verbal expresa la necesidad de retroalimentar y humanizar a la cultura mexicana a través de su universalización. Hacia los años cuarenta, su interés por la mexicanidad continúa, su intención es integrar la realidad mexicana a la cultura universal y expresar un 'mexicanismo-universal'. Los filósofos de entonces al igual que el pintor encontraban lo universal en lo específicamente mexicano.

Al observar sus pinturas de esta época, como *Mujeres cantando* (1940), *Bailarinas* (1942), *Encantador de pájaros* (1945) (Figs. 61 y 62) y muchas otras que ya hemos mencionado es claro que sus figuras representan al hombre universal, sin embargo, lo mexicano no desaparece del todo. Las referencias al arte prehispánico y popular, como el huaje de *Encantador de pájaros*, siguen siendo recurrentes. En *Mujeres cantando* hay una sólida concepción en el color y en el volumen de las formas que junto con los instrumentos musicales nos presenta sus contactos con lo popular; en *Bailarinas* sus figuras desnudas que abarcan casi toda la superficie pictórica tienen similitudes con la escultura

³⁸⁷ Bambi, "Tamayo define su posición su verdadera historia", *Excelsior*, México, 21 de junio de 1953, s/p. (CDMRT).

prehispánica; además Tamayo sigue utilizando el color oscuro para simbolizar al mestizo y al indígena. Ya hemos visto que el desnudo fue un recurso que utilizó para expresar el espíritu y el alma de la mexicanidad y también para mostrarnos la interiorización del ser humano contemporáneo; de esta manera sus composiciones adquieren un carácter 'primitivo' y al mismo tiempo moderno; sus obras nos hablan desde el interior del ser humano. En esta transformación, Tamayo integra la mexicanidad con un lenguaje universal. A partir de esta síntesis, encuentra nuevas formas de entender la naturaleza humana: mediante un proceso de simplificación pictórica nos muestra la esencia de los objetos y nos conduce a su concepción universal.

Como ya hemos visto, su idea de lo universal se relaciona con el pensamiento de los Contemporáneos, sobre todo con las ideas de Villaurrutia, con quien Tamayo tuvo una relación amistosa. Villaurrutia consideraba necesario el contacto y la influencia de las diversas corrientes literarias y pictóricas del mundo. Lo universal era una forma de apertura al conocimiento y una forma de "buscar y encontrar influencias, más que en los países, en los espíritus".³⁸⁸ Para José Gorostiza, "lo verdaderamente universal es lo original y lo original es lo que cada uno lleva en sí, en origen de capacidad creadora para expresar y sensible para recibir".³⁸⁹

Villaurrutia fue uno de los primeros críticos de arte que escribió sobre la obra de Tamayo. En sus interpretaciones equiparaba lo universal con la

³⁸⁸ Guillermo Sheridan, *México en 1932: la polémica nacionalista*, México, FCE, 1999, p. 154.

³⁸⁹ Guillermo Sheridan, *Ibidem*, p. 59.

modernidad artística. Las pinturas del oaxaqueño se destacaban por sus cualidades sensitivas y emocionales, su propuesta pictórica formaba parte de un lenguaje poético y expresivo.

Para Villaurrutia, la mexicanidad en la obra de Tamayo se encontraba en los valores pictóricos que le permitían expresar sensaciones y formas de ser del mexicano. Tamayo expresaba los rasgos internos de la cultura mexicana. Recordemos que en sus primeras pinturas representaba al indígena en un entorno de melancolía y soledad. Tamayo construye la imagen del indígena a partir de estas cualidades. En sus pinturas coloca al indio en un espacio silencioso, casi siempre están solos y aislados de la sociedad moderna. El imaginario del indio melancólico ha sido expresado por diversos poetas, filósofos, psicólogos y pintores. Estas características alimentan el mito del edén subvertido, el espacio mítico es alterado por la modernidad. Esta paradoja, hace pensar que los mexicanos son almas arcaicas cuya relación trágica con la modernidad las obliga a reproducir permanentemente su primitivismo.³⁹⁰ Esta imagen de melancolía está presente en el poema "Volver" de Villaurrutia:

Volver a una patria lejana,
Volver a una patria olvidada,
oscuramente deformada
por el destierro en esta tierra.

Tamayo quiere volver al paraíso perdido, a la inocencia primitiva, actualizar el espíritu ancestral.

³⁹⁰ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 34.

Tamayo reflexionaba a partir de una amplia visión del mundo, de la historia y del futuro. Entendió, al igual que Villaurrutia que lo universal debía ser una apertura a nuevas posibilidades de vida y a la búsqueda de innovadoras técnicas pictóricas. Asimismo, relacionaba lo universal con el dinamismo de la vida moderna. Para Tamayo era importante ser actual, formar parte de las transformaciones del mundo contemporáneo; en sus pinturas hay una preocupación por expresar el tiempo y el movimiento³⁹¹ como elementos modernos.

Los Contemporáneos defendían su actitud a partir de una postura de actualidad. Ser *actual* implicaba tener plena libertad de cualquier compromiso político o social, suponía un compromiso consigo mismo. Jorge Cuesta consideraba que el arte y la cultura *actual* son "manifestaciones universales e intemporales" no están condicionados por la temporalidad, por modas, corrientes artísticas o de pensamiento.³⁹² Ser *actual* era también una forma de rechazar las limitaciones nacionalistas y de asumirse como contraparte de la cultura nacionalista, era de algún modo una forma de ser diferentes.³⁹³ Esta postura es similar a la asumida por Tamayo; sus lienzos se destacan por una expresión sensitiva y emocional; articulaba la universalidad con la expresividad de los materiales; siempre marcó una diferencia con la pintura de corte política y narrativa y se apoderó de esa 'otra' mirada.

³⁹¹ Rufino Tamayo, "Juicios críticos, conceptos artísticos y posturas personales", en Mario Mijangos, *El otro Tamayo*, México, Ed. Diana, 2000, p. 121.

³⁹² Claudia A. Herrera Martínez, *Aproximación al horror en Xavier Villaurrutia a partir de José Clemente Orozco*, México, Tesina para obtener el título de Licenciado en Historia, octubre 2002, p. 26.

³⁹³ Claudia A. Herrera Martínez, *Idem*.

En sus pinturas el movimiento aparece como un signo de actualidad y modernidad. Fue un recurso que le permitió expresar el dinamismo y las transformaciones de la vida moderna. Baudelaire definía la modernidad como "lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno e inmutable".³⁹⁴ Tamayo se acerca a este sentir al considerar la quietud y el devenir del momento presente.

Como ya hemos dicho, a Tamayo le interesaba alcanzar un mexicanismo universal. Esta idea responde a una de las preocupaciones de los 'filósofos de lo mexicano'. Samuel Ramos advierte que no se debe caer en un nacionalismo que niege lo europeo ni tampoco caer en una europeización de la vida mexicana,³⁹⁵ propone, en cambio, el conocimiento de México de forma "científica", "rigurosa" y "metódica".³⁹⁶

México debe tener en el futuro una cultura "mexicana"; pero no la concebimos como una cultura original distinta a todas las demás. Entendemos por cultura mexicana la cultura universal hecha nuestra, que viva con nosotros, que sea capaz de expresar nuestra alma. Y es curioso que, para formar esta cultura "mexicana", el único camino que nos queda es seguir aprendiendo la cultura europea. Nuestra raza es ramificación de una raza europea. Nuestra historia se ha desarrollado en marcos europeos.³⁹⁷

La nacionalidad para Ramos "no es una categoría política sino un rasgo existencial de los hombres que la componen,"³⁹⁸ ésta debe ser entendida con un "sentido más viviente y más concreto, como un conjunto de experiencias

³⁹⁴ Charles Baudelaire, "El pintor de la vida moderna", en *Críticos e historiadores de arte*, Selección ,trad y prólogo de Lorenzo Varela, Buenos Aires, Ed. Poseidón, s/f.

³⁹⁵ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura*, México, UNAM, 1934, p. 118.

³⁹⁶ Samuel Ramos, *Ibidem*, p. 162.

³⁹⁷ Samuel Ramos, *Ibidem*, pp. 131-132.

³⁹⁸ Samuel Ramos, "En torno a las ideas sobre el mexicano", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, May-Jun de 1951, p. 107.

colectivas del presente y del pasado que registran los resultados de todas las empresas realizadas en común [...] conciencia colectiva [...]".³⁹⁹

Dada la diversidad cultural y étnica de México, Ramos pensaba que las características del mexicano no podían formularse de manera homogénea.⁴⁰⁰ Tamayo entendía, al igual que Ramos que el nacionalismo formaba parte de la expresión subjetiva y existencial. Asimismo, veía que el nacionalismo como política de Estado era una forma de cohesionar las actitudes del pueblo, en este sentido rechazaba la unificación y como Ramos, quería mostrar la heterogeneidad racial y cultural del mexicano. Tamayo reconocía la pluralidad cultural con lo cual rechazaba la imposición de ideas, estilos o escuelas; pensaba, que había no uno sino muchos nacionalismos. Estas ideas están implícitas en el pensamiento de los Contemporáneos.

En 1934 Ramos publicó *El perfil del hombre y la cultura en México*. El argumento central de este estudio es que México ha vivido una cultura prestada; la imitación de modelos extranjeros que ha despertado en los mexicanos de todas las clases sociales el complejo de inferioridad es un problema cultural que se encuentra en la conciencia colectiva. Aquí el autor no afirma que el mexicano sea inferior, sino que se siente inferior, lo cual es muy distinto.⁴⁰¹ En lo que se refiere al complejo de inferioridad del mexicano Tamayo declaró, varios años después de lo enunciado por Ramos que: "muchos mexicanos no se sienten bien por ser mestizos, por tener raíces indígenas; quieren ocultar la verdad y se ponen una

³⁹⁹ Samuel Ramos, "En torno a las ideas sobre el mexicano", *Ibidem*, p. 109.

⁴⁰⁰ Samuel Ramos, *Idem*.

⁴⁰¹ Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México*, *op. cit.*, p. 71.

máscara para tratar de aparentar lo que no son".⁴⁰² Mientras que Ramos ubica el complejo de inferioridad en la imitación de modelos extranjeros, Tamayo percibe que este complejo se debe al rechazo histórico de lo indígena en el mundo mestizo, que al igual que Ramos, lo considera un problema cultural.

El historicismo y el existencialismo pusieron en crisis el concepto de verdad eterna a que siempre había aspirado la filosofía, pues no hay verdades absolutas en el sentido de eternas, sino absolutas en un sentido circunstancial. Estas corrientes filosóficas quieren ser en el fondo un acercamiento a lo concreto de la existencia humana, dejando de lado abstracciones como la conciencia en general. Leopoldo Zea piensa que volver hacia lo individual lo más peculiar que tenemos no es recaer en un narcisismo o en un nacionalismo cerrado, sino todo lo contrario, es aportar a la experiencia humana; sólo así es posible una filosofía de lo mexicano.⁴⁰³

En 1940 Ramos publicó *Hacia un nuevo humanismo*, aquí propone una filosofía antropológica. A partir de la unión entre estas dos disciplinas y la idea de que en el universo no hay un sistema uniforme de leyes, el autor plantea un 'pluralismo ontológico'. "La aspiración de la antropología filosófica, nos dice Ramos, es obtener una idea del hombre como totalidad".⁴⁰⁴

⁴⁰² Ingrid Suckaer, "Rufino Tamayo: un enfoque juvenil", en *Antología Crítica*, México, CREA, Ed. Terra Nova, 1985, p. 167.

⁴⁰³ Abelardo Villegas, *La Filosofía de lo mexicano*, México, UNAM, 1979, pp. 216-231.

⁴⁰⁴ Samuel Ramos, *Hacia un nuevo Humanismo, programa de una antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económico, 1940, p. 49.

Tamayo utilizó lo universal como un sinónimo de humanismo, quería llegar al sentido originario de la creación artística y rescatar la esencia del hombre, de lo humano; además fue un concepto que le sirvió para cuestionarse y oponerse a todo aquello que pusiera en entredicho la libertad del ser humano.

En 1942 Leopoldo Zea escribió "En torno a una filosofía americana", en este artículo el autor menciona que el libro de Samuel Ramos *El Perfil del Hombre y la Cultura en México* es un primer ensayo de interpretación filosófica de la cultura mexicana. Con este estudio, "la filosofía descendía del mundo de los entes ideales hacia un mundo de entes concretos como lo es México".⁴⁰⁵ Además, aborda el tema sobre la relación de los americanos con la cultura europea, haciendo notar que es distinta a la de otros pueblos: "mientras el asiático continúa sintiendo el mundo como lo sintieron sus antepasados, nosotros americanos, no sentimos el mundo como lo sintió un azteca o un maya" y aquí ve Zea la gran paradoja del mexicano

Lo nuestro, lo propiamente americano no está en la cultura precolombina [...] En esto está el nudo de nuestro problema: no nos sentimos herederos de una cultura autóctona, ésta carece de sentido para nosotros; y la que como la europea tiene para nosotros sentido, no la sentimos nuestra. Nuestra concepción del mundo es europea pero las realizaciones de esta cultura las sentimos ajenas, y al intentar realizar lo mismo en América, nos sentimos imitadores [...] De aquí este sentirnos cohibidos, inferiores al europeo. El mal está en que sentimos lo americano, lo propio, como algo inferior [...] queremos adaptar la circunstancia americana a una concepción del mundo que heredamos de Europa, y no adaptar esta concepción del mundo a la circunstancia americana.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Leopoldo Zea, "En torno a una filosofía americana", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, May-Jun 1942, pp. 66-67.

⁴⁰⁶ Leopoldo Zea, *Idem*.

Tanto para Zea como para Tamayo el problema de los mexicanos era su falta de identidad al negar su pasado prehispánico. El pintor oaxaqueño a diferencia de Zea, no se sentía ajeno al mundo indígena, para él era importante que la cultura mestiza recuperara el espíritu indígena. En 1951, afirmaba que el mensaje interior de su pintura provenía de su raza, "ahí es donde está la mexicanidad, para lo que no necesito hacer esfuerzo. Mi preocupación es puramente de orden plástico [...] Otra preocupación es simplificar el lenguaje hasta el grado máximo. Estoy tratando de eliminar la cosa superflua para llegar a la esencia; esfuerzo que es contemporáneo".⁴⁰⁷ Al asumirse como indio, Tamayo no encuentra la identidad en el *otro*, la encuentra en sus propias raíces; lo importante para él es, como lo dice Leopoldo Zea, adaptar la cultura universal a la realidad mexicana.

Zea también veía la inferioridad del mexicano en el rechazo a lo propio y en la imitación a modelos extranjeros; en este sentido, proponía que era preciso desarrollar una Filosofía Americana cuyos temas abstractos tendrían que ser vistos desde la circunstancia propia del hombre americano. Los temas universales como el ser, el conocimiento, el espacio, el tiempo, dios, la vida, la muerte, deberán ser estudiados desde un punto de vista americano.⁴⁰⁸

En 1951 Zea escribe "El mexicano en busca del mexicano". En este artículo desarrolla el tema sobre el humanismo; menciona que es gracias al historicismo y al existencialismo que el hombre europeo se da cuenta de la relatividad de sus

⁴⁰⁷ Juan B. Climent, "¡Tamayo se rebela!. Rufino Tamayo, cuarto grande de la pintura mexicana se subleva en un vibrante mensaje artístico", *Mañana*, México, 14 de julio 1951, s/p. (CDMRT).

⁴⁰⁸ Leopoldo Zea, "En torno a una filosofía americana", *op. cit.*, pp. 72-73.

puntos de vista y, con ello, toma conciencia de lo humano en un sentido más amplio: "en lo concreto es donde lo humano está siendo captado. En lo aparentemente limitado por su concreción se está captando lo auténticamente universal".⁴⁰⁹

Para Zea, a la universalidad no se llega por el camino de la pura abstracción. En realidad, los pueblos que la han alcanzado ha sido partiendo de su concreción, es decir, de sus particularidades.⁴¹⁰ El nacionalismo consiste en no ocultar la realidad humana, por lo que el mexicano o lo mexicano no debe ser otra cosa que expresión de lo concreto, no lo determinante del hombre. Lo importante es que podamos tomar conciencia de nuestro ser hombres, y con ella, del ser hombres de los demás. Asimismo, este filósofo considera que la universalidad no es el egocentrismo europeo sino comprender a los otros, ya que cada pueblo tiene algo que aportar a la experiencia del mundo.

Zea desarrolló también una filosofía que negó la realidad de los universales o simplemente de los conceptos generales. Al respecto, Abelardo Villegas opina que el análisis de la historia mexicana muestra cómo un acontecimiento histórico estrictamente circunstancial puede sobrepasar los límites de su propia circunstancia e integrarse a lo humano; para Zea, la originalidad y el sentido de autenticidad forman parte central del desarrollo de una filosofía americana.⁴¹¹ Es

⁴⁰⁹ Leopoldo Zea, "El mexicano en busca del mexicano. Dialéctica de la conciencia en México", *Cuadernos Americanos*, México, núm. 3, May-Jun 1951, p. 89.

⁴¹⁰ Leopoldo Zea, "El mexicano en busca del mexicano", *Ibidem*, p. 102.

⁴¹¹ Abelardo Villegas, *La Filosofía de lo mexicano, op. cit.*, pp. 148-172.

así que este filósofo pensaba que lo universal no debía buscarse ya en Europa, sino que se encontraría en lo concreto y también en lo específicamente mexicano.

Así como Zea, Tamayo percibe que lo universal está marcado por connotaciones humanistas, pensaba que el volverse universal no implicaba perder la propia identidad cultural, tampoco era una imitación de aspectos extranjeros o internacionales, sino un encuentro entre las características culturales de los mexicanos y el de otras culturas.

En estos años, Tamayo también reflexionaba sobre el movimiento y la relatividad. Al igual que Ramos y Zea, no creía en conceptos absolutos; rechazaba la frase "no hay más ruta que la nuestra" de Siqueiros y proponía una apertura a todas las corrientes artísticas; entendía que era preciso utilizar un lenguaje universal. Paradójicamente, en sus pinturas se observa que lo universal está en lo específicamente mexicano. En 1953 declaraba que lo importante en su trabajo pictórico estaba en

las fuentes mismas, las fuentes plásticas. En estudiar el concepto de la proporción precolombina, el concepto del color de nuestro pueblo. En adentrarme en el carácter de nuestras gentes, teóricamente tan alegres, pero en realidad tan trágicas, por razones históricas evidentes. Para mí -continúa Tamayo- no se puede ser nacionalista en arte. Hay que enriquecerse con las experiencias ajenas, al mismo tiempo que nuestras experiencias enriquecen a los demás.⁴¹²

En estos años, las pinturas de Tamayo se transforman; ahora sus figuras están acompañadas de movimiento y representan al hombre contemporáneo

⁴¹² Victor Alba, "Rufino Tamayo, los primeros pasos", *Mañana*, México, 10 de junio de 1953, s/p. (CDMRT).

inserto en el dinamismo de los cambios modernos y al mismo tiempo, en relación con los símbolos de su pasado, con la cosmogonía prehispánica sobre todo; esto le da un sentido espiritual y filosófico a su obra pictórica, en la que pasado y presente permanecen unidos. Los temas que Tamayo trabajaba en las pinturas de este período tienen una clara relación con la existencia humana, como ejemplo comparemos *Hombre gritando* de 1936 (Fig. 47) con *El grito* de 1947 (Fig. 63). El primero representa un grito de protesta revolucionaria; en el segundo en cambio se percibe un gesto existencial, de angustia, es el hombre moderno en crisis. La sensibilidad existencialista se había apoderado de su espíritu. El énfasis en la ambigüedad, en la dualidad, en la individualidad, en la representación de espacios indeterminados, difíciles de definir, son rasgos existencialistas⁴¹³ que Tamayo utilizó para expresar la ansiedad de la posguerra.

Rufino Tamayo y Octavio Paz se conocieron en Nueva York en 1943. El poeta recuerda ese encuentro con las siguientes palabras:

Ante su pintura percibí, clara e inmediatamente, que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con aquellos cuadros a un tiempo refinados y salvajes. ¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No en el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino en el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros. Ya estaba listo para comenzar. Y comencé [...]⁴¹⁴

⁴¹³ Dore Ashton, *La escuela de Nueva York*, Madrid, Ed. Cátedra, 1988, pp. 235-256.

⁴¹⁴ Octavio Paz, "Prólogo. Repaso en forma de preámbulo", *Los privilegios de la vista I*. México, Fondo de Cultura Económico, 1987, p. 29.

Las pinturas de Tamayo hicieron reflexionar a Octavio Paz sobre la mexicanidad, "hubo un tiempo en que Paz decía ser mi discípulo",⁴¹⁵ a la vez que algunas ideas del poeta marcaron la pintura del oaxaqueño. En varias ocasiones Tamayo reconoció su amistad y su relación con el pensamiento de Paz. Afirmaba que era una de las personas que más lo conocía y que más había hablado sobre su pintura.⁴¹⁶ En 1977, en una entrevista comentó que: "mi idea de humanismo está muy próxima a la visión del mundo por la que se bate mi coterráneo Octavio Paz".⁴¹⁷

El laberinto de la soledad fue escrito en 1949; en este libro Octavio Paz inició sus reflexiones sobre la modernidad; su concepción se centra en la idea de que la sociedad mexicana en particular y latinoamericana en general, no son modernas. Frente a ellas se desarrolla la figura de Estados Unidos como ejemplo de progreso. En esta primera reflexión, Paz hace una crítica al modelo capitalista y al mismo tiempo defiende la libertad y la democracia como vías para acabar con el subdesarrollo. Este tema será objeto de reflexión en diversos escritos de Octavio Paz: la modernidad será criticada pero también anhelada.⁴¹⁸

Cuando Octavio Paz escribió *El laberinto de la soledad*, vivía en París desempeñando sus primeros cargos diplomáticos. Este ensayo se publicó por

⁴¹⁵ Francisco Zenteno, "Rufino Tamayo, el cosmos fue su tema" en *Visión*, México, 25 de septiembre de 1971, p. 68.

⁴¹⁶ Elena Poniatowska, "Rufino Tamayo", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 16 de septiembre de 1956, p. 4.

⁴¹⁷ José Arrabal, "Tamayo: O muralismo pertence ao passado" en *Arte hoje*, Río de Janeiro, noviembre de 1977, p. 47.

⁴¹⁸ Para más detalles sobre el significado y el desarrollo de la modernidad en la obra de Octavio Paz, véase Xavier Rodríguez Ledesma, *El pensamiento político de Octavio Paz. Las trampas de la ideología*, México, Plaza y Valdés editores, UNAM, 1996.

primera vez en 1950 en la revista *Cuadernos Americanos* en la ciudad de México. El objetivo para escribir esta obra, según el propio autor, fue que los mexicanos "debemos tratar de entendernos".⁴¹⁹

En su libro Paz describe al mexicano como un hombre en busca de su identidad. Con la Conquista surge una nueva raza que no es ni india, ni española; el mexicano se enfrenta a una realidad dual, la mesoamericana y la occidental, a partir de estas dos concepciones del mundo va construyendo su propia cultura. Esta nueva cultura se va conformando bajo el modelo de una sociedad "dominada, violada y burlada por la fuerza", por lo que el mexicano es un ser solitario, celoso de su intimidad, hermético, lejano del mundo, de los demás y también de sí mismo. El mexicano es visto por Paz como simulador y mentiroso, resignado a su propia realidad, perdido en su identidad.

Para salir de este laberinto solitario, Paz propone la necesidad de insertar nuestras particularidades en una tradición universal. Hay que plantear el problema de una filosofía mexicana, pensar en un problema concreto "sólo así el objeto de la reflexión puede convertirse en un tema universal [...] La historia universal es ya tarea común. Y nuestro laberinto, el de todos los hombres".⁴²⁰

El libro de Paz manifiesta el tránsito a la modernidad asumida con todas sus consecuencias; la idea de ser contemporáneos de los demás hombres según Paz, anuncia el fin del aislacionismo de la cultura mexicana.

⁴¹⁹ Xavier Rodríguez Ledesma, *Ibidem*, p.78.

⁴²⁰ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económico, 1996, p. 184.

Sin embargo, estoy de acuerdo con Carlos Monsiváis⁴²¹ en considerar que algunas afirmaciones de Paz son cuestionables, como la idea de ver si la 'soledad' de la nación es el fruto de la psicología fatalista de los mexicanos, o es el resultado de los modos operativos de la historia.

La concepción que del mundo presenta Octavio Paz se relaciona con la idea de un mundo conformado por sociedades 'adelantadas' y 'atrasadas'. Para este poeta, los países latinoamericanos no son modernos;⁴²² la inexistencia de la democracia y la libertad por un lado y la existencia de la pobreza y la desigualdad económica, por el otro, así lo demuestran. México debe crear un modelo de desarrollo propio, pero tomando como base el modelo norteamericano de la democracia occidental.

Roger Bartra considera que esta concepción dualista de México (moderno y atrasado, rural y urbano, industrial y artesanal, mestizo e indígena) es parte del metadiscurso legitimador del Estado mexicano. De alguna manera, los 'filósofos de lo mexicano' y Octavio Paz, contribuyen a mitificar⁴²³ al mexicano, el cual se

⁴²¹ Carlos Monsiváis, "Adonde yo soy tú somos nosotros", en *La Jornada Semanal*, México, núm. 164, 26 abril 1998, s/p.

⁴²² Xavier Rodríguez Ledesma, *op.cit.*, p. 431-432.

⁴²³ Roger Bartra, *La jaula de la melancolla*, México, Era., p. 96.

convierte en una entidad homogénea que llega a ser aprehensible y abarcable; con ello se oculta la diversidad cultural.

Después de leer *El laberinto de la soledad* de Paz, seguramente Tamayo reflexionó sobre la soledad del ser humano y su relación con el infinito, temas que ya había trabajado en años anteriores, recordemos sus pinturas metafísicas de los años treinta. En este ensayo Paz aborda los conceptos de dualidad y universalidad mismos que Tamayo rescató para realizar dos murales. En el mural *Dualidad* (1964) representó la lucha entre el bien y el mal simbolizada con el enfrentamiento de Quetzalcóatl, que representa la sabiduría y la luz y Tezcatlipoca, representante de las tinieblas y la oscuridad. De acuerdo con Juan Carlos Pereda, la tensión del centro del mural se desvanece en los extremos del lienzo, en donde lo masculino y lo femenino se identifican con el sol y la luna, el día y la noche, con la vida y la muerte.⁴²⁴ En el mural *El mexicano y su mundo* de 1967 también desarrolló esta idea pero en relación con la universalidad; Tamayo representa nuestra tradición que es mitad india y mitad española, y refiriéndose en primer término a la parte india utiliza dos símbolos prehispánicos que representan la dualidad de la vida, "el enfrentamiento de las dos fuerzas que son el motor de la vida, que la dinamizan y que la hacen que valga la pena de ser vivida: las fuerzas positiva y negativa. Nuestros ancestros indios consideraban este hecho en forma simbólica representando con la serpiente emplumada las fuerzas positivas, y con el jaguar las negativas".⁴²⁵ En el mural, Quetzalcóatl es el dios de la vida, de lo

⁴²⁴ Juan Carlos Pereda, "Dualidad", en *Los murales de Rufino Tamayo, op. cit.*, p. 148.

⁴²⁵ "La Dualidad de la vida en la obra de Tamayo", *Excelsior*, México, 19 de febrero de 1972, 3era , pp. 1 y 10.

solar y positivo. Contiene a la vez el cristianismo simbolizado por una cruz que forma la cola de la serpiente; el jaguar representa el principio de la muerte, la parte negativa que contiene la silueta del diablo. En el centro de esta composición está un hombre mexicano que quiere hacerse universal.⁴²⁶ La idea primordial de este mural es que

El mexicano está arraigado a su mundo que es su tierra y su tradición, pero al mismo tiempo se ve en una actitud de elevación hacia el espacio abierto que es lo universal. El mexicano tiene deseos de elevarse, considera que es necesaria la comunicación con los hombres que tienen otras nacionalidades y otras tradiciones con el objeto de entablar una relación con ellos para enriquecer el acervo de experiencias que en suma forman lo universal y de los cuales el mexicano quiere absorber al mismo tiempo que contribuir para que los demás se enriquezcan también con lo nuestro.⁴²⁷

Tanto para Paz como para Tamayo la universalidad fue un concepto importante; ambos consideraban que para alcanzarla el mexicano debía conocer las aportaciones del exterior, ser parte del mundo, sin embargo el pintor oaxaqueño imprime en este concepto la identidad del mexicano que encuentra en lo indígena, mientras que Paz afirma que el mexicano está en búsqueda de su propia identidad.

En cuanto al nacionalismo de Tamayo, Paz opina que el arte no tiene nacionalidad por lo que la influencia del arte prehispánico y popular en su obra se debe al interés de la época por encontrar en las antiguas civilizaciones nuevas formas de representación, lo que significaba un rechazo a la concepción europeizante; niega además que esta actitud sea nacionalista, pues la

⁴²⁶ Rufino Tamayo, "A commentary by the Artist", en catálogo *Tamayo*, Phoenix, The Phoenix Art Museum, 1968, pp. 4-5.

⁴²⁷ "La Dualidad de la vida en la obra de Tamayo", *op. cit.*

comprensión del arte precolombino no es un privilegio de los mexicanos sino que puede ser admirado por cualquier hombre del mundo.⁴²⁸ Para Tamayo, lo popular y la estética prehispánica fueron canales de transmisión que lo unieron con el mundo de su infancia y adquirieron además de su función psíquica una dimensión más profunda: "por ellas asciende la savia ancestral, las creencias originales, el pensamiento inconsciente, pero no incoherente, que anima al mundo mágico".⁴²⁹

En sus ideas sobre universalidad, Tamayo reflexionó sobre el concepto de la diferencia; lo universal no está regido por leyes uniformes, había que trascender los conceptos autoritarios, totalitarios y las actitudes monopolizadoras. Al trasladar estas ideas a una dimensión política, es decir, frente a los conflictos extremistas de la Guerra Fría, Tamayo se ubica en el camino de la libertad y la democracia; no busca la universalización de una sola cultura sino el intercambio entre varias.

Para Tamayo, lo universal no se encuentra en la imitación de modelos internacionales sino en la búsqueda de una identidad propia. Lo universal se presenta en lo propiamente mexicano. El centro de sus composiciones fue el

⁴²⁸ Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, *op.cit.*, p. 365.

⁴²⁹ Octavio Paz, *Ibidem*, pp. 360-361.

humanismo que nos muestra la relación entre el hombre y su circunstancia. Lo humano es captado en lo concreto y particular.

Capítulo 5

1.- Tamayo: muralista

Mientras Tamayo trabajaba en el departamento de dibujo del museo de Arqueología, Historia y Etnografía e impartía clases de pintura en las escuelas primarias, el movimiento muralista comenzaba a tomar fuerza; aunque no participó en la realización de los primeros murales siempre sintió una atracción por realizar composiciones de gran formato; no obstante, fue hasta 1932 cuando presentó sus primeros bocetos con el tema de la Conquista en México, los cuales fueron rechazados por las autoridades. Un año después, realizaría su primer mural al fresco, *El canto y la música*, y a partir de entonces iniciaría su trayectoria como muralista.

Tamayo prefería la pintura de caballete pues pensaba que la técnica del mural requería de mayores precisiones; en el lienzo de formato pequeño se sentía con mayor libertad para poder improvisar y experimentar con los elementos pictóricos, aunque también lo supo hacer con sus murales; en ellos hay aportaciones estéticas y filosóficas innovadoras y constituyen un importante testimonio artístico y cultural.

De los 18 murales⁴³⁰ que realizó sólo 4, -*El canto y la música* (1933), *Revolución* (1938), *La naturaleza y el artista*, *La obra de arte y el espectador*,

⁴³⁰ *El canto y la música*, 1933, Fresco, Escuela Nacional de Música; *Revolución*, 1938, Fresco, Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía; *La naturaleza y el artista. La obra de arte y el espectador* 1943, Fresco, Biblioteca Hillyer Art del Smith College; *Homenaje a la raza india*, 1952, Óleo sobre masonite, Colección del Instituto Nacional de Bellas Artes; *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, 1952, Vinelita sobre tela, Palacio de Bellas Artes; *México de hoy*, 1953, Vinelita sobre tela, Palacio de Bellas Artes; *El hombre*, 1953, Vinelita sobre tela, Dallas Museum of Art, Texas; *El día y la noche*, 1954, Vinelita sobre masonite, Museo Soumaya, ciudad de México; *Prometeo*, 1957, Vinelita sobre tela, Biblioteca general de la Universidad de Puerto Rico; *América*, 1955, Vinelita sobre tela, Colección privada, EUA; *Prometeo entregando el fuego a los hombres*, 1958, Fresco, Sala de Conferencias de la UNESCO, París, Francia;

(1943) así como el mural que realizó para la UNESCO, *Prometeo entregando el fuego a los hombres* (1958), fueron realizados con la técnica tradicional del fresco, en los demás utilizó óleo o pinturas sintéticas trabajadas sobre tela o masonite; a través de su carrera muralística, Tamayo reforzó sus planteamientos estéticos, experimentó con distintos materiales y reflexionó sobre diversos temas como la música, la revolución, la mexicanidad, la relación del hombre y el cosmos, los mitos, el infinito y el universo. Temas que formaron parte del sentido filosófico y poético de su desarrollo artístico. Lo que me interesa destacar de sus murales es el significado que adquiere la mexicanidad, tema al que recurre con frecuencia.

En sus murales es posible observar que el hombre contemporáneo se encuentra relacionado con una serie de símbolos que nos remiten al pasado prehispánico. Con ello, su pintura forma parte de las preocupaciones estéticas de los pintores europeos y mexicanos de principios de siglo. Pero sus intereses van más allá de lo estético o formal; Tamayo quiere ofrecernos una reflexión sobre la universalidad de la cultura mexicana. Ya hemos visto el significado que adquiere la

Dualidad, 1964, Vinilita sobre tela, Museo Nacional de Antropología e Historia; *El mexicano y su mundo*, 1967, Vinilica y acrílico sobre tela, Secretaría de Relaciones Exteriores, ciudad de México; *Fraternidad* 1968, Óleo y acrílico sobre tela, Edificio sede de la ONU, Nueva York, EUA; *Energía* 1969, Acrílico sobre tela, Club de Industriales, ciudad de México; *El hombre frente al infinito*, 1971, Acrílico sobre tela, Hotel Camino Real, ciudad de México; *El universo*, 1982, Vidrio, Grupo Industrial Alfa, Monterrey, Nuevo León.

mexicanidad en sus pinturas y en sus ideas filosóficas; además de expresarla en una serie de símbolos como el color, las formas y elementos del pasado mesoamericano como las pirámides o animales mitológicos, también reflexionó sobre la identidad cultural del mexicano que encontraba en las raíces indígenas, lo universal está en las características esenciales de la cultura indígena.

Desde los años treinta, pintar murales, se había convertido en un lugar común entre los artistas comprometidos, formaba parte del arte revolucionario. En los cuarenta, los pintores no sólo decoraban los muros públicos con fines políticos (los muralistas mexicanos, Léger, Picasso, Matisse, Amblard) o con frescos decorativos (los pintores abstractos geométricos), sino también lo tomaban como espacio utópico de representación (Pollock) o como espacio ficticio declarativo (Dubuffet, Brassai). El mural se había vuelto importante en la cultura occidental; ocupaba en esta época un espacio de representación ofreciendo todos los significados posibles. Apoyado en esta tradición y con la idea de realizar un pintura mural diferente, Tamayo se propone alternar su obra de caballete con la de grandes dimensiones. Tamayo concibe el muro como un medio para poder expresar de manera simbólica y pictórica un tema específico. El muro es el espacio infinito y universal.

Los murales de Tamayo son soluciones plásticas connotadas que definen el espacio específico en el que se desarrollaron sus intereses filosóficos, estéticos y políticos. Como muralista, Tamayo no teorizó del mismo modo que Siqueiros, Orozco o Rivera. Rechazó la representación naturalista o mimética de la realidad porque siempre pensó que la misión del pintor no era imitar o copiar, sino recrear.

Aunque utilizaba reminiscencias de formas naturales, sus figuras y elementos simbólicos lo llevaron a abolir la narración propia del mural tradicional. En lugar de representar temas políticos y sociales, exceptuando el mural *Revolución*, se dedicó a mostrar el pasado y el presente de América y de México; mediante una visión filosófica y poética, adoptó una corriente de expresión universal determinada por la relación entre el hombre y su mundo circundante; la universalidad adquiere sentido en su obra a través de su percepción del espacio y del tiempo. Mediante la representación del pasado y del presente proyectados al infinito, Tamayo buscaba realizar una pintura universal sin descuidar las raíces culturales, en este sentido, la universalidad tan anhelada adquiere en su obra un sentido filosófico. En sus primeros cuadros, el hombre es identificado o representado como la raza indígena o mestiza, pero después el ser humano se caracteriza por su espíritu ancestral, primitivo y al mismo tiempo contemporáneo. La mexicanidad se integra a lo universal; aparece entonces, un 'nacionalismo humano universal' que se sustenta en la idea de la existencia de una sola raza: la humana. Esta reflexión filosófica sobre la mexicanidad está presente en la mayoría de sus murales, los cuales son una meditación sobre el infinito y la universalidad del ser humano. Esta idea quedó plasmada en todos sus murales. Se inició con la realización de *Homenaje a la raza india*, *Nacimiento de nuestra nacionalidad* y *México de hoy*. En este último representó al mexicano con una figura que está en contacto con la modernización pero al mismo tiempo con el pasado prehispánico; en 1953 realizó *El hombre*, en donde "el espíritu del Hombre lucha por desprenderse de la tierra, de la amarga realidad y se esfuerza por proyectarse al

infinito".⁴³¹ Un año después, elaboró *Naturaleza muerta*, en donde pintó sus típicas sandías mexicanas; de ese mismo año es *El día y la noche*, composición dinámica y colorida que tiene referencias evidentes del pasado prehispánico; en 1955 trabajó en el mural *América*, en donde los símbolos de la abundancia, el pasado cultural y el mestizaje aparecen en una composición regida por fragmentos circulares; América está simbolizada por una figura mitad blanca y mitad roja; lo racional y lo pasional están unidos en el mestizaje del continente.

En 1958 Tamayo siente la necesidad de hablar al mundo entero; para esto utilizó el mito clásico de Prometeo que narra la entrega del fuego a los hombres para sacarlos de la oscuridad y la esclavitud; el hombre transfigurado en fuego le da a este mural su sentido universal. *Prometeo entregando el fuego a los hombres* fue hecho para el edificio de la UNESCO en París.

Durante los años sesenta, Tamayo sigue recurriendo al tema sobre la mexicanidad y la universalidad; en 1964 realizó *Dualidad* para el Museo de Antropología. En esta composición, como ya hemos visto, reunió dos símbolos

⁴³¹ Raquel Tibol, "Los murales de Rufino Tamayo", en Juan Carlos Pereda y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte Editores, INBA, 1995, p. 21.

fundamentales del México antiguo: la serpiente y el jaguar, representados de una forma dinámica en donde aparece la dicotomía entre el bien y el mal. En 1967 realizó *El mexicano y su mundo*. Aquí, insiste en la síntesis de los elementos prehispánicos y españoles como símbolos de la cultura mexicana, aunque lo indio se percibe en primer plano. El mexicano está arraigado a su mundo que es su tierra y su tradición, pero al mismo tiempo se ve en una actitud de elevación hacia el espacio abierto que es lo universal.⁴³² Un año después, realizó *Fraternidad o El fuego creador* para el edificio de la Organización de las Naciones Unidas en Nueva York; una vez más utilizó el fuego como metáfora de vida. Aquí, Tamayo representó la hermandad entre los hombres. En 1971 retoma el tema del infinito, *El hombre frente al infinito* nos indica el destino del hombre. Y en su último mural de vidrio realizado en 1982, *El universo*, la transparencia del cristal se integra con la iluminación exterior, de alguna forma da esa idea de infinitud universal que incorpora otra dimensión al trabajo plástico.⁴³³ A esto quería llegar Tamayo, a la dimensión del espacio y tiempo que representaba por medio del movimiento y también al infinito marcado por el cosmos y el universo. En este enorme vitral la otra dimensión está dada, el mural se conecta con el espacio sideral.

En estos murales, el mensaje de Tamayo es claro: el hombre y lo mexicano tienden a la universalidad. Los mexicanos formamos parte del mestizaje en el que predomina lo indígena sobre lo español; en este sentido es que le interesa expresar la cosmovisión de los prehispánicos. De acuerdo con Octavio Paz, "La

⁴³² Raquel Tíbol, *Ibidem*, p. 24.

⁴³³ Adriana Malvido, "La introducción del humanismo en la ciencia implica la posibilidad de evitar más guerras", en *Uno más uno*, México, 2 de septiembre de 1982, s/p.

naturalidad con la que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos".⁴³⁴

2.- Reafirmación de una postura nacionalista: los murales de Bellas Artes

En el contexto de los debates estéticos y políticos nacionales e internacionales, Tamayo elaboró tres murales con temática nacionalista. En el mural, *Homenaje a la raza india* (1952), expresa su profunda integración con la esencia de México. La estructura de la imagen revela el referente prehispánico y el movimiento, sus contactos con la vanguardia. Cuando Tamayo pintó este cuadro, la efervescencia del indigenismo pictórico había dejado de tener importancia, no obstante se ocupa de este tema para reafirmar sus contactos con la mexicanidad y como respuesta a las críticas de sus colegas que lo tildaban de 'purista' y 'extranjerizante'. Esta pintura fue elaborada para la exposición *Arte mexicano desde el precolombino hasta nuestros días* organizada por Fernando Gamboa para el Museo Nacional de Arte Moderno de París. Tamayo realizó esta obra para ser expuesta en el extranjero, en ella presentó la realidad contradictoria del indígena: el hermetismo,

⁴³⁴ Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana", en *Los privilegios de la vista*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 329.

la inmovilidad y los colores oscuros de la parte inferior del lienzo simbolizan las relaciones del indígena con sus tradiciones; el dinamismo, el movimiento y los colores luminosos de la parte superior expresan los contactos del indio con lo moderno y lo universal. En esta composición, la indígena está inmersa entre dos mundos: el de la quietud y la espiritualidad y el de la velocidad y el materialismo. Es el retrato del indio contemporáneo, envuelto en una realidad contradictoria: formando parte de la sociedad moderna y al mismo tiempo conservando sus tradiciones y cultura. Esta imagen del 'indio moderno', responde a los intereses de las élites políticas e intelectuales por mostrar un país progresista y unido. Aunque también es la imagen del 'indio universal': Tamayo mostraba al mundo lo que nos distingue como nación, lo que nos hace ser diferentes y al mismo tiempo universales.

Realizó también los murales de Bellas Artes, *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952-53) y *México de hoy* (1953). Con estas pinturas retoma el muralismo; recordemos que desde 1943 había realizado su último mural al fresco.

Si bien es cierto que Tamayo se alejó del arte político, hay que reconocer que su pintura fue altamente nacionalista y que también fue un pintor oficial. El hecho de retomar temas nacionales cuando supuestamente había renunciado a ellos comprueba esta idea. Esta decisión tuvo que ver con el apoyo estatal que Tamayo recibió en aquellos años. El homenaje que le hicieron en Bellas Artes en 1948, y los encargos de los tres murales mencionados coinciden con el gobierno de Miguel Alemán, quien, durante su mandato, inauguró el Instituto Nacional de Bellas Artes y nombró a Carlos Chávez, amigo del pintor, Director General. Como

ya hemos mencionado, las políticas culturales de entonces buscaban una 'apertura' a las diferentes expresiones estéticas dentro de la mexicanidad, para así, integrar el arte mexicano a la cultura universal.

En octubre de 1951, Carlos Chávez y Fernando Gamboa, se reunieron con Rufino Tamayo para definir el sitio apropiado para los dos murales transportables que el pintor realizaría en el Palacio de Bellas Artes.

Para su ejecución, Tamayo trabajó durante ocho meses sin ayudantes utilizando una forma autosuficiente; la pintura sintética de rápido secamiento (vinelita), que hacía mucho más duraderos los colores de los usados habitualmente. Los paneles de los murales son de masonite cubiertos por dos enormes telas de lino de 5.32 por 11.28 metros, tejidas especialmente en un taller de tapetes en Texcoco, Estado de México. Cabe mencionar que estas dos telas de 60 metros cuadrados están hechas en una sola pieza. La fabricación de los dos lienzos fue un trabajo difícil, lento y minucioso.

3.- Una respuesta pictórica a la polémica

Los murales de Bellas Artes formaron parte de la polémica que Tamayo sostenía con los muralistas, particularmente con Siqueiros. Aunque estos murales son históricos, anecdótico-narrativos y evidentemente nacionalistas, demostraron que era posible hablar de un mismo tema utilizando formas y conceptos estéticos diferentes y nuevos dentro del muralismo mexicano, al explicar la historia de México por medio de símbolos poéticos. Según Tamayo, "el tratamiento no

descriptivo de un tema ofrece no sólo mayores posibilidades de desarrollo plástico, sino también mayores posibilidades de expresión auténtica y sincera".⁴³⁵

Tamayo consideraba que el muralismo en México se había reducido a ser una pintura demagógica y academicista. Para él, los muralistas pintaban en favor de un pueblo que en realidad a nadie le interesaba; además, pensaba que el muralismo era una de las numerosas manifestaciones de la pintura y no solamente la única y fundamental. A pesar de haber criticado a los muralistas de una forma poco objetiva, reconocía también sus aportes a la pintura mural. Pensaba que Orozco era el único que había mantenido los valores plásticos por encima del tema.⁴³⁶ Ciertamente, Tamayo aportó elementos innovadores al muralismo junto con los 'tres grandes', así como también, los numerosos artistas que se dedicaban a pintar los muros de escuelas, edificios y oficinas públicas y privadas, aportaciones que Tamayo pocas veces reconoció.

En 1950, Tamayo estaba al tanto de los debates estéticos y políticos que tenían lugar en París y en Nueva York; en México el realismo social había sido criticado desde los años treinta. En 1947, el pintor oaxaqueño retomó la discusión que desde tiempo atrás había sido anunciada, pero él se lanzaba no sólo en contra de un estilo, sino también en contra de los artistas y funcionarios que manejaban las políticas culturales en favor del muralismo y de la pintura política.

⁴³⁵ Victor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, p. 83.

⁴³⁶ Victor Alba, *Ibidem*, p. 68.

En 1950, Tamayo estaba en Europa y había encontrado ya una forma de arte que, así como conservaba restos de su pasado cultural, otorgaba a sus búsquedas una dimensión más contemporánea. Tamayo proponía entonces una pintura que se encontraba entre los dos bandos opuestos: lo figurativo y lo abstracto. Su pintura se sostiene con pocas figuras que están acompañadas de texturas gruesas, manchones, colores yuxtapuestos y la degradación infinita de tonalidades, con lo cual, se acercaba a la experimentación pictórica de los pintores abstraccionistas. Son pocos los cuadros abstractos de Tamayo, pues la figura humana siempre está presente. Se interesó más por las connotaciones simbólicas de los elementos plásticos que por una pintura totalmente abstracta, que para él, significaba la total deshumanización.

Dentro de los cánones del muralismo mexicano, para 1952 Tamayo no era considerado un muralista; de hecho, era un enemigo pues no había pintado más que tres murales y lanzaba fuertes críticas a sus integrantes; en este contexto de acusaciones y agresiones no faltó quien amenazara a los funcionarios del INBA en caso de que Tamayo pintara los murales. En una nota periodística, el pintor agradece a Carlos Chávez que le permitiera realizar la obra a pesar de las amenazas y menciona que los murales se llevaron a cabo gracias a la amistad que tenía con el director del recinto.⁴³⁷ Este es un ejemplo de las relaciones de poder que favorecieron a Tamayo, quien se convertía en el pintor oficial. Al aceptar la realización de los murales de Bellas Artes, Tamayo pensaba que era

⁴³⁷ Luis Suárez, "Sin nombrarlo, Tamayo contesta a Rivera", *Mañana*, México, s.f, s/p. (CDMRT).

una forma de demostrar que el muralismo podía hablar por medio de diferentes lenguajes plásticos.

Los murales de Bellas Artes se distinguen por la representación de un tema con pocos elementos. Estas pinturas se componen de símbolos que aparecen en forma dinámica y expresiva tanto por su color y su forma como por su movimiento. Todos los elementos conforman en el espacio pictórico el significado espiritual de la mexicanidad. En este sentido, Tamayo respondió a sus preocupaciones filosóficas y estéticas; en estos murales se impuso como problema plástico interpretar la formación y el desarrollo de la nacionalidad mexicana.

Al terminar estos murales, Tamayo se sentía satisfecho por haber creado formas y conceptos estéticos diferentes y nuevos dentro del muralismo mexicano. "En mi caso se trata de sacar a los materiales, al color, hasta lo último [...] mi pintura en lugar de ser de veinte tomos es solamente de uno, en el cual está concentrada tanto mi posición artística como mi concepto filosófico del arte y mis murales de Bellas Artes [...] demuestran mi posición porque son un resumen de lo que pienso y de lo que hago".⁴³⁸

A pesar de la idea del propio Tamayo de considerar que sus murales no eran descriptivos, en ellos podemos ver claramente el mensaje del pintor: provocar

⁴³⁸ "Tamayo define su posición. Su verdadera historia", en *Excelsior*, México, 21 junio 1953, s/p. (CDMRT).

una vivencia espiritual utilizando medios estrictamente plásticos y simbólicos con el fin de representar la historia de México.

4.- Lo formal y lo filosófico en los murales de Bellas Artes

Cuando Tamayo pintaba los murales de Bellas Artes, un nacionalismo resurgía entre los intelectuales y artistas mexicanos. Algunos filósofos, escritores y poetas teorizaban y reflexionaban sobre la mexicanidad y lo mexicano. En las principales revistas de la época se publicaban artículos y obras cuyo tema principal versaba en torno al ser del mexicano. Por su parte, la filosofía se interesaba por el comportamiento del mexicano y sus vínculos con lo universal. Este tema tuvo repercusiones importantes, pues se dejaron atrás las ideas abstractas y metafísicas y se empezó a hablar de lo concreto; se debían estudiar los problemas de América y de México desde sus específicas realidades haciendo a un lado explicaciones europeizantes o generales. Bajo esta perspectiva, lo universal se encontraba en las particularidades y en la originalidad de la cultura.

Tamayo reflexionó sobre la mexicanidad desde parámetros filosóficos. Para él, lo nacional y lo universal no tenían porqué estar separados y la pintura, como lenguaje universal debía contener características propias. En este sentido, estos murales tienen una proyección universal del espíritu de México y lo mexicano. El arte de Tamayo es una síntesis donde se unifican los contrarios.

En *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, iniciado y terminado en 1952, Tamayo representó, de manera simbólica, el momento de la Conquista. Este mural está dividido en dos secciones horizontales que se presentan de manera irregular; las dos terceras partes del rectángulo superior están ocupadas por un enorme caballo que abarca casi todo el mural; encima del animal está el conquistador que,

con una actitud violenta y diabólica, destruye todo lo que va por su paso. En el rectángulo inferior aparecen pedazos de ruinas con formas triangulares que se asemejan a las pirámides prehispánicas y que se entrelazan una con otra en una estructura sólida; en la parte derecha de esta sección, entre las ruinas, aparece una mujer que está dando luz a un ser nuevo. En las secciones laterales, del lado derecho en el cielo, aparece la conjunción de dos astros que iluminan la composición y al mismo tiempo la oscurecen, dándole un sentido dramático al tema interpretado. Abajo en la tierra, están unos troncos de árboles secos; sus ramas, como las líneas de toda la obra, corren en dirección de las diagonales y se dirigen a la parte superior del mural. Del lado opuesto, el izquierdo, se encuentra una columna griega que representa a la cultura occidental implantada sobre los escombros de un existir antiguo. En la parte inferior de esta columna, entre los escombros de una ciudad destruida, se encuentra partida en dos la imagen de una serpiente prehispánica, Quetzalcóatl, divinidad creadora de la cultura y las artes que han dejado de existir y que dan entrada a la conformación de una nueva pero caótica realidad.

Cuando pintó los murales en Bellas Artes se interesaba por la perspectiva curvilínea, es decir, utilizaba los círculos, los ovoides y las curvas para representar el movimiento. En cuanto a la dinámica de la composición Paul Westheim escribió lo siguiente:

Está desarrollado un ritmo colorístico uniforme. Un óvalo abierto hacia arriba abarca toda la superficie y el óvalo es también el elemento básico, el leit-motiv plástico de la obra. Asumiendo forma tendida en el cuerpo equino, se repite y varía en rítmicos intervalos, convirtiéndose en otros elementos formales, que a su vez terminan en curvas más o menos acentuadas y producen un movimiento que no se estanca

jamás. Armoniosa fluencia de óvalos y curvas, que se compenetran se funden y confunden.⁴³⁹

En este mural existe también un simbolismo en ciertos elementos, como la columna clásica de color blanco que representa lo racional, mientras que el lado opuesto es rojo como todo lo pasional; el pegaso es oscuro y su vientre está teñido de rojo; los astros contrastan sus colores; la tierra compuesta de objetos rotos es de tonos cambiantes sobre los que dominan los morados que son símbolo de luto; solamente el recién nacido se baña de una luz clara, por un lado, mientras la sombra lo contrasta, por el otro. Se siente la amenaza y la muerte, pero al mismo tiempo, la vida como incógnita y también como esperanza del futuro. Lo apolíneo y lo dionisiaco se presentan en la dualidad interpretada.

El tiempo es dramático y amenazante, es pasado y es presente. La dinámica del tiempo está representada por el caballo, por sus pezuñas mecanizadas y en movimiento; el jinete volador presenta manos en formas circulares que son el tiempo, nuestro tiempo; las lunas de volumen semejante pero de colores distintos son clave evidente de la alternativa; el niño es símbolo de la esperanza y el futuro. Para Justino Fernández, lo dicho por Tamayo no sólo

⁴³⁹ Paul Westheim, "Los murales de Tamayo en Bellas Artes", *Novedades*, suplemento *México en la Cultura*, 21 de junio de 1953, s/p.

corresponde a un pueblo, sino a la humanidad entera, de ahí su universalidad en un momento histórico.⁴⁴⁰

En este mural Tamayo expresó toda la complejidad de un mestizaje que sobrevino al cabo de una conquista violenta. En él recrea la realidad histórica traduciéndola a un lenguaje de símbolos entendibles para todos. "De este encuentro que siembra destrucción y muerte, habrá de surgir una nueva realidad, un ser nuevo, con aspiraciones y características propias, con riquezas y anhelos que forjarán la nueva nación. Así recuerda Tamayo, con un lenguaje de viejo *shamán*, el encuentro cósmico que dio origen a esta nación nueva, que ya no es España, ni América, sino México".⁴⁴¹

El mural *México de hoy*, terminado en 1953, está dedicado a la ciencia, al arte y a la técnica como fundamentos de la espiritualidad de los pueblos. Este tablero está dividido en tres sectores verticales, de los que la parte central es el mayor. Esta sección está compuesta por un conjunto de formas que hacen alusión al mundo industrial y mecánico: un manubrio, una rueda, un radar y otros más. Estas imágenes recorren el mural hasta la parte lateral derecha, en donde se

⁴⁴⁰ Justino Fernández, "Tamayo en Bellas Artes", *Revista Universidad de México*, México, vol. VIII, núm. I, septiembre 1953, s/p. (CDMRT).

⁴⁴¹ Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, s/p.

encuentra una figura enmascarada y encerrada entre las máquinas. Es el indígena que está situado en un espacio infinito en contacto con su cultura tradicional y al mismo tiempo se integra al mundo mecánico a la vez que resiste al progreso y a la modernización. El indio participa en el progreso de la nación pero está alejado de la occidentalización.

En el centro de la composición, es decir, en la sección de oro longitudinal, abarcando ligeramente el lado izquierdo para no ser tan simétrico se encuentra una estructura arquitectónica europea y prehispánica, a manera de templo. De ella aparece una figura, mitad blanca y mitad café. Fuera de esta estructura, sobre una mesa, hay un compás. El extremo izquierdo se compone de formas geométricas muy puras de las que sobresale una esfera con formas prismáticas en su interior, como si fuera cristalina; a un lado se encuentra un escultor que da forma a una estructura de color verde.

Con este mural Tamayo expresa su visión personal de esa nueva nación representada por una figura que se encuentra quemándose, envuelta en llamas como indicio de su actividad. Esta figura está construyendo una estructura que ocupa el lugar principal del panel, en el cual, los cánones arquitectónicos europeos y aborígenes se funden como símbolos de las dos culturas que están en el origen y raíz de nuestra nacionalidad.

Tamayo concibe al mestizo como una fuerza innovadora, como el mexicano universal que construye una nueva sociedad, como un personaje envuelto en llamas con sentido prometéico. Para Raquel Tíbol, el hombre de Tamayo es un Prometeo-Quetzalcóatl surgido del mestizaje, que se enciende en la búsqueda de

los valores esenciales de la civilización dentro de una estructura ritual.⁴⁴² La figura abstracta y en movimiento representa al hombre moderno que no debe olvidar el valor espiritual de las culturas ancestrales.

Este mural, que resulta más estático que el anterior por estar animado tan sólo por el fuego que representa el mestizo y por la forma curvilínea de su tratamiento, parece ser una meditación serena entre la tradición y el mundo moderno.

5.- La diversidad cultural

Aunque Tamayo siempre quiso alejarse del discurso político en sus pinturas, en muchas ocasiones sus apreciaciones no estuvieron tan separadas de las ideas de sus colegas. Por ejemplo, en el mural *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, el pintor oaxaqueño representó la nueva nación como resultado del choque violento entre dos razas y dos culturas. Los conceptos opuestos formaron parte de su discurso verbal y pictórico: el pasado y el presente; lo mexicano y lo universal; lo moderno y lo primitivo aparecen unidos, forman parte de una reflexión dialéctica.

En el mural *México de hoy*, Tamayo representó una concepción particular sobre la mexicanidad. En esta pintura aparece una figura en movimiento que simboliza al mexicano como constructor de una nueva civilización y como el ser universal en constante devenir que existe en todos los tiempos, es decir, el

⁴⁴² Raquel Tibol, "Los murales de Rufino Tamayo", *op. cit.*, p. 146.

personaje mítico que, al mismo tiempo, es el hombre del presente y del futuro. Quizás esta idea coincide con el ser universal que pensaron Samuel Ramos, Leopoldo Zea y Octavio Paz, es decir, el hombre en su integridad, el hombre histórico, el hombre en su esencia. Estos son conceptos-símbolos que Tamayo evoca constantemente en sus pinturas para recrear el sentido de una cultura universal. Asimismo, en este mural, el indígena ocupa un lugar especial: está representado por una imagen femenina que se encuentra solitaria y alejada de la sociedad occidental, conformando una cultura autónoma en la que el indígena no está integrado a la cultura mestiza sino aparte. Este aislamiento puede ser interpretado como un reconocimiento a la autonomía indígena y a la diversidad cultural. Y también como la soledad y el abandono histórico que han sufrido las comunidades indígenas de México. La quietud e inmovilidad de esta figura contrasta con la imagen dinámica de Homenaje a la raza india, signos que representan la gran paradoja del indígena: ser moderno y universal al tiempo de conservar su autonomía. Aquí, hay un reconocimiento a las minorías locales que han resistido históricamente las imposiciones de la cultura dominante y también hay un reconocimiento a la multiplicidad de pueblos y culturas que componen nuestro país. Al respecto, Luis Villoro⁴⁴³ opina que la construcción de una justicia social sólo será posible cuando se alcance la igualdad en las diferencias. Por su parte, Carlos Monsiváis⁴⁴⁴ ha denunciado a los enemigos de las sociedades diversas, lo que demuestra, sin duda, que es un tema de actualidad.

⁴⁴³ Luis Villoro, "Reconocer la diferencia, premisa del México multicultural: Villoro", *La Jornada*, México, 15 de julio de 1999, p. 22.

⁴⁴⁴ Carlos Monsiváis, "La sociedad diversa y sus enemigos", *La Jornada*, México, 18 de junio de 1999, p. 35.

En este sentido, Tamayo acepta junto con el derecho a la igualdad, el derecho a las diferencias. El contenido de su obra se sustenta, por lo tanto, no sólo en los valores pictóricos, sino también en una reflexión sobre la diversidad del acontecer histórico mexicano.

Como ya hemos visto, Tamayo sentía que los mestizos rechazaban sus raíces indias; frente al racismo mundial llegó a pensar en la 'unificación armónica' de todas las razas; esta unificación debía contemplar las particularidades de cada raza o cultura, es decir lo humano debía ser captado en lo concreto. Al presentar la autonomía del indio, Tamayo rechazaba la idea humanista de universalidad que al considerar la igualdad entre todos los hombres, esconde el racismo occidental. Entendía que el humanismo no era revelar la homogeneidad, sino señalar las diferencias.

Conclusiones

En esta investigación me propuse comprobar algunas ideas que se han convertido en lugares comunes en torno a la figura de Rufino Tamayo. Una de las afirmaciones que se han utilizado con frecuencia es la de su origen zapoteca. En la tesis ha quedado claro que su procedencia no es indígena, sin embargo he querido resaltar su identidad espiritual con las culturas indígenas y la influencia formal del arte mesoamericano y popular en sus pinturas. Este vínculo se debió a una preocupación colectiva por encontrar nuevas formas de expresión en el arte antiguo lo que causó gran entusiasmo entre la mayoría de los pintores de la época. Desde esta perspectiva y tomando en cuenta la diversidad de propuestas artísticas que se dieron en torno a esta idea, he incluido a Tamayo en las corrientes del 'primitivismo' ya que su lenguaje estético se caracterizó por la simplificación pictórica y por experimentar con aspectos modernos y tradicionales. Esta relación me permitió estudiar su desarrollo artístico a partir de un matiz incluyente y no excluyente con respecto al movimiento nacionalista posrevolucionario.

El encuentro con el arte mesoamericano y popular significó un aprendizaje decisivo para su desarrollo pictórico. A lo largo de la investigación pude comprobar que esta influencia está presente desde su obra temprana. En especial, se interesó por la expresión de un arte que no fuera una copia exacta de la realidad. A partir de esta propuesta, exploró con los valores pictóricos y desde sus primeros cuadros logró expresar una síntesis entre lo moderno y lo antiguo. En sus pinturas encontramos un interés por experimentar con formas, colores y superficies a partir de un lenguaje en el cual integró perspectivas y manejo de planos vanguardistas.

Tamayo utilizó la expresión pictórica como vehículo para exteriorizar emociones y sensaciones. Con estos principios, observaba y estudiaba el arte prehispánico y popular por lo que su propuesta estética corresponde a una pintura renovada en lo que se refiere a las formas, las texturas y los colores. Además de este vínculo con las formas antiguas, también se interesó por el concepto mesoamericano de dualidad, el cual expresó constantemente en sus pinturas a través de la tensión entre lo claro y lo oscuro, el hermetismo y el movimiento, el bien y el mal, el mundo material y el ámbito espiritual.

Tamayo empezó a desprenderse de la representación mimética como una manera de rechazar la enseñanza académica y de acercarse al arte de los indios, en donde encontró el sello de 'lo diferente'. Este deseo por marcar la diferencia fue una inquietud que utilizó para promocionar su arte, aunque en muchas ocasiones lo llevo a alterar la realidad, a falsearla. En este sentido fue un hombre sumamente contradictorio y ambiguo. Se autonabraba indio para demostrar que no tenía que buscar en el exterior la expresión 'primitiva', -tan cotizada en el contexto cultural y artístico de las primeras décadas del siglo XX-, y así mostrar que su obra expresaba la 'pureza' del arte indígena.

Por medio de las particularidades y las características propias de las culturas indias Tamayo buscaba expresar el alma nacional del pueblo mexicano, su espiritualidad. En este sentido, reforzó la imagen del indio como portador de una expresión auténtica, original y pura, como símbolo que nos representa en el exterior y que nos hace ser diferentes. Esta construcción homogeneizante, esconde la pobreza de los pueblos indígenas y se convierte en la imagen que los gobiernos mexicanos han utilizado para justificar sus políticas de exclusión, es

decir, lo 'indio espiritual' forma parte de la identidad nacional, al tiempo que el indio vivo se convierte en un estorbo para el desarrollo de la nación.

Tamayo construyó lo indio como símbolo de 'pureza' que otorga a la nación una identidad propia y reforzó el mito del indio inmóvil, solitario y melancólico como rasgos homogeneizantes de su carácter. Sin embargo, también se preocupó por el estado de marginalidad y abandono del indio contemporáneo. En su iconografía aparecen elementos simbólicos que hacen alusión al dolor, la tristeza y el sufrimiento históricos de las culturas indígenas: los troncos cortados y secos, los magueyes con hojas mutiladas, la vegetación poco exuberante, los espacios cerrados, los indígenas en paisajes solitarios y melancólicos, las máscaras, el empleo de colores apagados y oscuros, el uso de formas bidimensionales y desproporcionadas, fueron signos que utilizó para expresar las injusticias hacia el pueblo de México. En sus pinturas, el indígena ocupa un lugar opuesto a la sociedad urbana y occidental. Sus primeros indios, pensativos, herméticos y silenciosos están representados en el ámbito rural; más adelante ocupan esos 'otros espacios' que Tamayo recrea mediante una diversidad de tonos y texturas que provocan la sensación de una superficie infinita y espiritual, espacio que transgrede a la sociedad materialista. Asimismo, nos presenta la paradoja del indígena: debe formar parte de lo moderno y universal y al mismo tiempo conservar su autenticidad y autonomía.

En cuanto a su origen racial, considero que Tamayo fabricó un doble discurso como parte de una estrategia publicitaria que reforzaba la imagen de un pintor 'diferente' y vanguardista. De esta manera, 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 internacional.

Este discurso alterado fue utilizado con frecuencia por Tamayo. Sobre todo cuando se hizo rico y famoso procuraba presentarse como el 'artista diferente'. En algunos casos aceptaba su participación con la 'escuela mexicana de pintura' y en otros la rechazaba. Esta actitud provocó que varias ideas se convirtieran en creencias generalizadas. Una de ellas, es pensar que fue un pintor 'independiente' que no estuvo apoyado por el Estado y que la aceptación de su pintura se dio primero en Estados Unidos que en México. Estas afirmaciones hechas más que nada por el propio Tamayo y su esposa Olga, quedaron aclaradas en la tesis por una serie de documentos que nos indican que Tamayo trabajó para el gobierno mexicano desde 1921 hasta principios de los años cuarenta y que su obra gozó desde sus inicios del reconocimiento positivo de la crítica de arte, tanto mexicana como norteamericana. Asimismo, Tamayo participaba en las exposiciones que organizaban Alma Reed y Frances Flynn Paine para promocionar a pintores mexicanos en el extranjero, por lo que es falso pensar que no recibió ayuda de nadie. Además, después de una investigación hemerográfica que realicé en la Galería de Arte Mexicano encontré que Inés Amor fue su primer agente de ventas y no cómo muchas veces mencionó Tamayo que había sido Valentine Dudensing.

Su propuesta pictórica es una síntesis entre la mexicanidad y la modernidad. Estos conceptos le permitieron marcar sus diferencias con el nacionalismo histórico y descriptivo de la época. Lo indio es la esencia de la mexicanidad; es el elemento distintivo y también el signo espiritual. A partir de sus

contactos con el pensamiento filosófico de la época, entiende que lo universal está en las características propias de nuestra cultura.

Iniciado el régimen alemanista sus pinturas fueron presentadas como la vanguardia, la 'otra expresión'. Tamayo fue el encargado de promover una nueva pintura en México. Una vez más su imagen es marcada como la de un 'pintor diferente' que rompe con la tradición. En ese tiempo declaraba que era necesario un cambio en las artes plásticas de nuestro país y manifestaba su enojo con las instancias oficiales por no tomar en cuenta la diversidad pictórica. Sin embargo, cuando Gamboa exhibió sus pinturas en la misma jerarquía que la de sus 'enemigos', es decir su arte se colocó a la altura de los que tanto criticaba, aceptó orgulloso ser el artista 'modelo'; esta imagen nunca fue cuestionada por Tamayo quien nunca desaprovechó sus relaciones con el poder. Durante el régimen 'desarrollista' su imagen se vió beneficiada por la política de la 'mexicanidad'. Se convirtió en el pintor oficial del Estado mexicano. En este contexto, sus pinturas semifiguratvas reflejaban la visión 'apolítica' y moderna promovida por el discurso artístico y político de la posguerra.

A partir de 1948 se empezó a construir la leyenda de Tamayo como un pintor totalmente diferente y separado de los muralistas, un pintor a 'contracorriente' que inició una 'nueva' estética. Estas aseveraciones han provocado la dicotomía en los discursos artísticos. El mejor ejemplo de esta división es pensar que Siqueiros fue un pintor 'político' y que Tamayo fue un pintor 'poético' o 'universal'. A lo largo de este estudio he relacionado la obra de Tamayo con la de los muralistas, especialmente con la obra de Siqueiros, tratando de respetar las diferencias y detectando sus analogías. Uno de los puntos de

coincidencia entre ambos pintores se encuentra en el rechazo al arte abstracto y en la adopción de la figuración y el realismo como forma de representación plástica. Otro aspecto en común es la idea de integrar en el arte reflexiones en torno a la identidad nacional y el interés por la experimentación pictórica y por los problemas de estricto orden plástico compositivo. Estas afinidades permitieron superar la idea de que Tamayo estuvo alejado del contexto político y cultural de los años posrevolucionarios, así como el juicio de un muralismo monolítico y sin cambios a lo largo de su desarrollo artístico. Además, tanto Siqueiros como Tamayo, entre otros pintores proporcionaron a la plástica mexicana soluciones pictóricas innovadoras por lo que considero que es un error presentar al pintor oaxaqueño como el 'iniciador' de una estética renovada. En este trabajo consideré oportuno estudiar su obra desde la perspectiva de la continuidad y no de la ruptura. Tomé en cuenta los cambios y las transformaciones en sus pinturas pero marqué una continuidad con su estilo 'primitivo' y con su idea de crear una pintura con contenidos mexicanistas, aspectos que aprehendió desde los años veinte.

En cuanto a la polémica que Tamayo sostuvo con los muralistas, en especial con Siqueiros, ambos cometieron graves errores. Siqueiros encasilló las pinturas de Tamayo dentro de las corrientes del 'artepurismo', mientras que este último acusaba a los muralistas de haber cerrado las puertas al exterior provocando un estancamiento en la pintura mexicana. Con esta declaración se olvidaba que los muralistas habían retomado elementos de las vanguardias y las habían introducido a México antes que él. Además, ignoró las aportaciones plásticas de cada uno de ellos en su obra y a la plástica en general. Considero que la crítica más atinada de Tamayo hacia los 'tres grandes' fue el haber manifestado

el rechazo a su actitud monopólica y autoritaria ya que sus críticas se relacionan con la diversidad creativa y la libertad de expresión. La trascendencia de la polémica reside no tanto en las posturas extremas que asumen Tamayo y Siqueiros, sino en los problemas que ambos plantearon en torno al arte moderno y su significado a finales de la década de los años cuarenta en México.

A lo largo de esta investigación me di cuenta que la dimensión política de Tamayo era un aspecto poco estudiado. Es por ello que decidí incluir algunas referencias sobre sus ideas políticas y sobre su postura frente a diferentes acontecimientos históricos del momento. Encontré que en varias de sus pinturas se puede apreciar un simbolismo de denuncia y crítica hacia los sistemas autoritarios. En ellas podemos percibir un rechazo al imperialismo, al capitalismo y al fascismo y un acercamiento al socialismo. El objetivo de este análisis fue relacionar sus reflexiones políticas con el significado de la mexicanidad en su proceso creativo y cultural. Este estudio me permitió conocer que su interés por la mexicanidad no solamente aparece en los elementos meramente pictóricos sino que enmarca su pensamiento político y filosófico. Sin ser un teórico, encontramos que sus ideas en torno a la raza y a la identidad se entienden a partir de una reflexión sobre la diversidad cultural. Tamayo criticaba la 'unidad nacional' y la homogeneidad cultural, entendía la realidad mexicana desde una perspectiva pluricultural. Pensaba que México era un país indio y mestizo. En este sentido, consideraba que la cultura mexicana debía preservar las diversas manifestaciones culturales. Este pensamiento abierto a todas las creencias y tendencias artísticas tuvo connotaciones importantes en el contexto cultural de los años cincuenta. Por entonces, Tamayo rechazaba a los gobiernos autoritarios y a las políticas dirigidas

a uniformar a las sociedades; asimismo se oponía al nacionalismo oficial cuyo objetivo era unificar lo diverso. En estos términos reclamaba formas democráticas y justas en los espacios culturales de su tiempo, dominados entonces por el muralismo y sus principales integrantes. Recordemos que en esa época tanto las políticas de Estado como las políticas culturales respondían al lema de la 'unidad nacional'. En el ámbito político desaparecían las diversas ideologías y posturas políticas y se unificaban en un solo partido, el PRI, y en una sola ideología, 'la mexicanidad'. En el campo artístico había una inclinación a homogeneizar la libertad creativa. Tamayo criticaba el monopolio artístico, sobre todo la actitud unilateral del movimiento muralístico. Considero que estas reflexiones sobre la democratización de la cultura y el arte fueron para Tamayo una respuesta al desprecio de las culturas indígenas y a los totalitarismos de la Guerra Fría. Asimismo, adquirió un compromiso con el quehacer artístico y cultural de México al demostrar su interés por promover un cambio en las políticas culturales de entonces, esta actitud tuvo importancia en el ámbito pictórico y también en el cultural. Esta concepción alcanzó mayor madurez durante su estancia en la ciudad de Nueva York. Ahí vivió el período de la Segunda Guerra Mundial y se relacionó con las ideas de algunos pintores norteamericanos, quienes pensaban que el 'humanismo universal' era la salida a la crisis mundial. En el plano político, esta idea se relacionaba con el pluralismo y la democracia. Con estos conceptos Tamayo entendió la mexicanidad desde una postura plural. En oposición al 'indigenismo integracionista' consideraba que la cultura mestiza, que tenía un desprecio por el indio contemporáneo, debía tomar en cuenta a las culturas indígenas desde una visión incluyente.

A lo largo de toda su vida se declaró socialista e incluso emprendió acciones políticas como no aceptar premios de gobiernos dictatoriales o rechazar su participación en diversas exposiciones. Asimismo, hizo donaciones importantes para diversos proyectos sociales como la construcción de un drenaje en una colonia popular, de un asilo para ancianos y la remodelación del recinto colonial en Oaxaca que actualmente resguarda su colección de arte prehispánico.

Desde mi punto de vista, Tamayo practicó una 'filosofía política' que tiene que ver con una reflexión sobre la democratización de los espacios políticos y culturales y sobre la construcción de una democracia basada en la participación de todos los actores sociales y no desde la imposición de grupos poderosos. Tomando en cuenta esta actitud, sus reflexiones en torno a la mexicanidad son una reflexión del rechazo y la indiferencia histórica de la sociedad mexicana hacia las culturas indígenas. Problema que, iniciado el siglo XXI, no se ha podido resolver.

Estoy consciente que el periodo temporal de esta investigación es bastante largo por lo que hay varios temas que han quedado abiertos para nuevos estudios. Encontré un vacío historiográfico en el desarrollo de las artes plásticas durante las décadas de los años cuarenta y cincuenta, periodo que considero importante para abordar el contexto político y cultural en el que se generan las transformaciones estilísticas y culturales.

Asimismo, sería enriquecedor investigar el significado que adquiere el realismo poético en la pintura de Tamayo y su impacto en la modernidad artística mexicana. Otro punto importante sería profundizar en el simbolismo que adquiere

el espacio pictórico en la obra de Tamayo, así como el uso de la máscara en sus figuras. Otro tema que me parece relevante es el estudio de las relaciones de poder que Tamayo estableció a lo largo de su vida, sus vínculos con el Estado mexicano y con las instituciones oficiales.

Bibliografía Consultada

- Acha, Juan, *El arte y su distribución*, México, UNAM, 1984.
- Aguilar Camín, Héctor, Meyer, Lorenzo, *A la sombra de la Revolución Mexicana*, México, 1989.
- Albarran, Luz María, *La importancia del Salón Independiente en el desarrollo artístico y social de México*, México, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1973.
- Arriarán, Samuel, *Filosofía de la posmodernidad, crítica a la modernidad desde América Latina*, México, UNAM, 1997.
- Bartra, Roger, *La jaula de la melancolla, identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Ed. Grijalbo, 1987.
- Basurto, Jorge y Cuevas, Aurelio, (coordinadores), *El fin del proyecto nacionalista revolucionario*, UNAM, Instituto de Investigaciones Sociales, 1992.
- Baudrillard, Jean, *Cultura y Simulacro*, Barcelona, Ed. Kairós, 1978.
- Bayón, Damián, *Aventura en la plástica de Hispanoamérica (1940-1972)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- _____ *América Latina en sus Artes, Siglo XXI*, México, 1989.
- Béjar Navarro, Raúl, *El mito del mexicano*, México, UNAM, 1968.
- _____ *El mexicano. Aspectos culturales y psicosociales*, México, UNAM, 1979.
- Brading, David, *Mito y profecía en la Historia de México*, México, Editorial Vuelta, 1988.
- _____ *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, México, SEP-Setentas, 1973.
- Berman Marshal, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, México, Ed. Siglo XXI, 1982.
- Brenner, Anita, *Idolos tras los altares*, México, Domés, 1983.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *Pensar nuestra cultura*, México, Alianza Editorial, 1991.
- Buendía Campos, Catalina, *La Ruptura en el Arte Mexicano en los cincuenta*, Tesis Licenciatura, México, Artes Visuales, ENAP, 1990.
- Cabañas Bravo, Miguel, *Artistas contra Franco*, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1996.
- Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj*, México, UNAM, 1940.
- _____ *El Río. Novelas de caballería*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.
- _____ *México, Pintura Activa*, México, Ed. Era, 1961.

- _____ *México Pintura de Hoy*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.
- _____ *Pintura Contemporánea de México*, México, Ed Era, 1974.
- Carrión, Jorge, "De la raíz a la flor del mexicano", *Filosofía y Letras*, México, núms. 40-41, enero-junio de 1951, pp. 9-24.
- _____ *Mito y Magia del mexicano, y un ensayo de autocrítica*, México, ed. Nuestro Tiempo, 1975.
- Caso, Antonio, "El problema de México y la ideología nacional" (1924), en *Obras Completas*, México, UNAM, tomo IX, 1976.
- Cernuda, Luis, *Variaciones sobre el tema mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- Carr, Barry, *La izquierda mexicana a través del siglo XX*, México, Era, 1982.
- Cordero Reiman, Karen, "Desconstruyendo la "Escuela Nacional": Diversas formas de abordar el arte popular en el arte mexicano posrevolucionario", *Arte, Historia e identidades en América, visiones comparativas*, México, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, tomo II, 1994.
- Cosío Villegas, Daniel, *La crisis de México*, México, Ed.Cfío, 1997.
- Cuesta, Jorge, "La literatura y el nacionalismo", *Poemas y Ensayos*, Edic. por L.M.Schneider, UNAM, 1964
- _____ "La nacionalidad mexicana", *Poemas y Ensayos*, Edic. por L.M.Schneider, UNAM, 1964.
- Gilly, Adolfo, *Nuestra caída en la modernidad*, México, Joan Boldó i Climent, Editores, 1988.
- Del Conde, Teresa, *Un Pintor Mexicano y su Tiempo: Enrique Echeverría (1923-1972)*, México, UNAM, 1979.
- De la Fuente, Julia, *Índice del Suplemento México en la Cultura (1949-1961)*, México, Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1985.
- Delgado González, Arturo, *Martín Luis Guzmán y el estudio de lo mexicano*, México, Sep-Setentas, , 1975.
- Domínguez Michael, Christopher, *Jorge Cuesta y el demonio de la política*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1986.
- Eder, Rita, *Gironella*, México, UNAM, 1981.
- Escalante, Evodio, "¿Regresa la filosofía de lo mexicano?", *Uno más Uno*, México, 27 de julio de 1985.
- Etlin A, Richard, (Edited by), "Nationalism in the visual arts", National Gallery of Art, Washington, University Press of New England, Hanover and London, 1991.

- Elizondo Salvador y Lola Álvarez Bravo, *Escritores y Artistas de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Favela Fierro, Ma. Teresa, *La Importancia de los Salones y Concursos de pintura del Instituto Nacional de Bellas Artes en México durante los años sesenta*, Tesis Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1981.
- Fernández, Justino, *Pedro Coronel. Pintor y Escultor*, México, UNAM, 1971.
- _____ *La Pintura Moderna Mexicana*, México, Ed. Pormarca, 1964.
- _____ *Arte Moderno y Contemporáneo de México*, México, UNAM, Tomo I y II, 1993.
- _____ *Estética del Arte Mexicano, Coatlicue, El retablo de los Reyes, El Hombre*, México, UNAM, 1972.
- _____ "El pensamiento estético de Samuel Ramos", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1960.
- Frerot, Christine, *El mercado del arte en México, (1950-1976)*, México, CENIDIAP-INBA y Prisma, 1990.
- Frost, Elsa Cecilia, *Las categorías de la cultura mexicana*, México, UNAM, 1972.
- Fuentes Carlos, *La región más transparente*, México, Alfaguara, 1994, 546.
- _____ *Tiempo Mexicano*, México, Joaquín Mortiz, 1971.
- Florescano, Enrique, *Mitos mexicanos*, México, Aguilar, 1995.
- _____ *Etnia, Estado y Nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Aguilar, 1996.
- Gaos, José, *En torno a la filosofía mexicana*, México, Alianza Editorial, 1980.
- García Canclini, Nestor, "Rehacer los pasaportes. El pensamiento visual en el debate sobre multiculturalidad", *Arte Historia e identidades en América, visiones comparativas*, México, XVII Coloquio de Historia del Arte, tomo III, 1994.
- García Ponce, Juan, *La aparición de lo invisible*, México, Ed. Siglo XXI, 1968.
- _____ *Nueve Pintores Mexicanos*, México, Ed. Era, 1968.
- _____ *Vicente Rojo*, México, UNAM, 1971.
- _____ *Trozos*, México, UNAM, 1974.
- _____ *Felguérez*, México, UNAM, 1976.
- _____ *Sueños Privados, Vigilias Públicas*, México, UAM, 1981.

- _____ *Las Huellas de la Voz*, México, Ed. Coma, 1982.
- _____ *Apariciones* (Antología de Ensayos), México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- García Ruiz, Alfonso, "Sociogenésis del mexicano", *Filosofía y Letras*, México, núms. 45-46, enero-junio de 1952.
- Garizurieta, César, "Catarsis del mexicano" (ver Hijo Pródigo; *Isagoge sobre lo mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952).
- Gellner, Ernest, *Naciones y nacionalismo*, México, Ed. Alianza, CNCA, 1988.
- González Enríquez, Raúl, *Notas para la interpretación del pensamiento mágico*, México, Ed. América, 1984.
- Goldman Shifra, *Pintura Mexicana Contemporánea en tiempos de cambio*, México, Ed. Domés, 1989.
- Guilbaut, Serge, *How New York Stole the Show of Modern Art. The idea of Modern Art. The University of Chicago Press*, 1983.
- _____ *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, México, CURARE, FONCA, 1995.
- González Cruz Manjarrez, Maricela, *La polémica Siqueiros-Rivera. Planteamientos estético-políticos 1934-1935*, México, Museo Dolores Olmedo Patiño, 1996.
- Hernández Luna, Juan, "El filosofar de Samuel Ramos sobre lo mexicano", *Filosofía y Letras*, México, núms. 45-46, enero-junio de 1952.
- Hobsbawn, Eric, "Inventing Traditions", en *The invention of tradition*, Great Britain, Cambridge University Press, 1983, pp. 1-14.
- _____ "Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914", *The invention of tradition*, Great Britain, Cambridge University Press, 1983, pp. 263-307.
- _____ *Naciones y Nacionalismo desde 1780*, Barcelona, Crítica, 1997.
- _____ *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995.
- Kahler, Erich, *La desintegración de la forma en las artes*, México, siglo XXI, 1993.
- Krauze, Enrique, *La presidencia imperial, ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, México, Tusquets editores, 1997.
- Keith, R. Delmari, *Historia y testimonios, Galería de Arte Mexicano*, México, GAM, 1985.
- Manrique, Jorge Alberto, "¿Identidad o modernidad?", en *América Latina en sus Artes*,

México, siglo XXI, 1989.

- _____ *El Geometrismo Mexicano*, México, UNAM, 1977.
- Martínez, José Luis, *El Ensayo Mexicano Moderno I y II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
- Monsiváis, Carlos, "De algunos problemas del término "Cultura Nacional" en México", *Revista Occidental*, México, año 2, núm 1, 1985.
- _____ "Civilización y CocaCola", *Nexos*, México, num.104, agosto de 1986.
- Montes, Eduardo, "La filosofía de lo mexicano: una corriente irracional", *Historia y Sociedad*, México, num. 9, primavera, 1967.
- Moreno Villa, José,, *Cornucopia de México*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- _____ *Lo mexicano en las artes plásticas*, México, Colegio de México, 1948.
- Mosquera, Gerardo, "Historia del Arte y Culturas", *Los discursos sobre arte*, México, XV Coloquio Internacional de Historia del Arte, UNAM, IIE, 1995.
- Neuvillate, Alfonso De. *Pintura Actual*, México Ed. Artes de México y del Mundo, 1966.
- _____ *50 Años de Pintura en México*, Ed. SEP, México, 1968.
- _____ *Arte Moderno*, México, Ed. Galería Misrachi, 1977.
- Noriega Elío, Cecilia (Editora), *El Nacionalismo en México*, México, VII Coloquio de Antropología e Historia regionales, Colegio de Michoacán, Zamora, 1992.
- Oriol A, Antonio y Vargas A, Francisco, *El mexicano, raíces de la mexicanidad*, México, Instituto Politécnico Nacional, 1983.
- Pacheco, Cristina, *La luz de México*. Entrevistas con pintores y fotógrafos de México, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Paz, Octavio, *El Laberinto de la Soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.
- _____ *Los privilegios de la vista*, México en la obra de Octavio Paz, Fondo de Cultura Económica, México 1987.
- _____ *Las peras del Olmo*, México, Ed. Imprenta Universitaria, 1957.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Por la Patria y por la raza, la derecha secular en el sexenio de Lázaro Cárdenas*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1993.
- _____ *Estampas de nacionalismo popular mexicano, Ensayos sobre cultura popular y nacionalismo*, México, CIESAS, SEP, 1994.

- Phelan, John Leddy, "México y lo mexicano", en *Hispanic American Historical Review*, s.p, 1956, pp.309-318.
- Pereza, Manuel, Iturbe, Josu, *El arte del mercado del arte*, México, Plus Editores, 1990.
- Picó, Josep, [compilador] *Modernidad y Postmodernidad*, Madrid, Alianza editorial, 1988.
- Portilla, Jorge, *Fenomenología del relajo*, México, Era, 1962.
- Ramos, Samuel, "En torno a las ideas sobre el mexicano", en *Cuadernos Americanos*, México, año X, vol. LVII, num 3, mayo-junio de 1951, pp. 103-114.
- _____ *El perfil del hombre y la cultura*, México, Espasa -calpe, 1934.
- _____ *Hacia un nuevo humanismo, programa de una antropología filosófica*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.
- _____ *Estudios de estética, Filosofía de la vida artística*, México, UNAM, obras completas III, 1977.
- Revueltas, José, "Posibilidades y limitaciones del mexicano", *Filosofía y Letras*, México, núm. 40, octubre-diciembre de 1950.
- Reyes, Alfonso, *La x en la frente*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- Reyes Palma, Francisco, "Polos Culturales y Escuelas Nacionales: El experimento mexicano, 1940-1953", *Arte, Historia e Identidades en América, visiones comparativas*, México, XVII Coloquio de Historia del Arte, tomo III, 1994.
- Rodríguez Ledesma, Xavier, *El pensamiento político de Octavio Paz, Las trampas de la ideología*, México, Plaza y Valdés y UNAM, 1996.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *El arte contemporáneo. Esplendor y agonía*, México, Pormaca, 1964.
- _____ *El Surrealismo y el Arte Fantástico de México*, México, UNAM, IIE, 1969.
- _____ "Las Expresiones Plásticas Contemporáneas de México", en *Cuarenta Siglos de la plástica Mexicana*, México, Ed. Herrero, tomo III, 1971.
- Revueltas, Eugenia, "El nacionalismo: de la abstracción a lo concreto poético"; Aurelio de los Reyes, "El escenario del nacionalismo cultural"; Jean Meyer, "Religión y nacionalismo", en *El Nacionalismo en México*, México, VII Coloquio de Antropología e Historia regionales, Colegio de Michoacán, Zamora, 1992.
- Rocker, Rudolf, *Nacionalismo y cultura*, Buenos Aires, Ed. Cajica, 1949.
- Sánchez Vázquez, Adolfo, *Del exilio en México. Recuerdos y reflexiones*, México, Ed. Grijalbo, 1991.

- Salmerón, Fernando, "Una imagen del mexicano", *Filosofía y Letras*, México, núms. 40-41, enero-junio de 1951.
- Siqueiros, Alfaro David, *No hay más ruta que la nuestra*, México, s.e,1978.
- Schuessler, Karl, Michael, *La undécima musa, Guadalupe Amor*, México, Ed. Diana, 1996.
- Tibol, Raquel, *Confrontaciones*, México, Ed. Sámara, 1992.
- _____ *Documentación sobre Arte Mexicano*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1974.
- _____ *Palabras de Siqueiros*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Traba Marta, *Dos Décadas Vulnerables en las Artes Plásticas Latinoamericanas, 1950-1970*, México, Ed. Siglo XXI, 1973.
- Toynebee, Arnold, *México y el Occidente*, México, Antigua Librería Robredo, 1955.
- Turner, Frederick C, *La dinámica del nacionalismo mexicano*, México, Grijalbo, 1971.
- Uranga, Emilio, "Análisis del ser del mexicano", *México y lo Mexicano*, México, Porrúa y Obregón, 1952.
- _____ "Ensayo de una ontología del mexicano" y "Notas para un estudio del mexicano, (ver *Cuadernos Americanos*).
- Usigli, Rodolfo, "Epílogo sobre la hipocresía del mexicano" en *El Gesticulador*, México, Ediciones Botas, 1943.
- *Coloquio sobre cultura nacional*, México, Coordinación de Humanidades de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1984.
- *Cultura Ideas y mentalidades*, México, Colegio de México, 1992.
- *Modernidad y modernización en el Arte Mexicano 1920-1960* [catálogo de exposición], México, Instituto Nacional de Bellas Artes-Museo Nacional de Arte, 1991.
- *El nacionalismo en el arte*, Colombia, Universidad de Colombia, Facultad de Artes, Inst. Inv. Estéticas, 1988.
- Vázquez Valle, Irene, (Introducción y selección), *La cultura popular vista por las elites (antología de artículos publicados entre 1920-1952)*, México, UNAM, 1989.
- *Pintura Mexicana 1950-1980*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, INBA, 1990.
- *Presencia del Salón de la Plástica Mexicana*, México, INBA, s.f.
- *44 años, Salón de la Plástica Mexicana*, México, INBA, 1994.

- *Rufino Tamayo 70 años de creación*, México, INBA, SEP, 1987.
- *Rufino Tamayo pinturas*, México, Ministerio de Cultura, 1992.
- *Otras Rutas hacia Siqueiros*, México, CURARE, INBA, 1996.
- Villegas, Abelardo, *La filosofía de lo mexicano*, México, UNAM, 1979.
- _____ *El pensamiento mexicano en el siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, Colegio de México, 1950.
- _____ *El pensamiento moderno, Filosofía del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- _____ *Estado Plural, Pluralidad de culturas*, México, Paidós, UNAM, 1998.
- Wallock, Leonard, (editor), *New York. Culture capital of the world 1940-1965*, New York, Rizzoli, 1988.
- Yañez, Agustín, "Meditaciones sobre el alma indígena" (1942), en *Ensayo mexicano moderno*, México, Fondo de Cultura Económica, 1958.

Libros y monografías sobre Rufino Tamayo

- Alba, Victor, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Costa-Amic, colección panoramas, núm. 4, 1956.
- Bayón, Damián, *Hacia Tamayo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- Cardoza y Aragón, Luis, *Rufino Tamayo*, México, Galería de artistas mexicanos contemporáneos, Publicaciones del Palacio de Bellas Artes, 1934.
- Cogniat, Raymond, *Rufino Tamayo: Les Presses Littéraires de France*, París. Collection "Artistes de ce temps", 1951.
- Corredor-Matheos, J., *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.
- Fernández, Justino, *Rufino Tamayo*, México, UNAM, IIE, 1948.
- García Ponce, Juan, *Tamayo*, México, Galería de Arte Misrachi, 1967.
- Genauer, Emily, *Rufino Tamayo*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1974-1975.
- Goldwater, Robert. *Rufino Tamayo*, Nueva York, The Quadrangle Press, 1947.
- Gual, Enrique F. *Dibujos de Tamayo*, México, Ediciones Mexicanas, 1950.

- _____ *Rufino Tamayo*, México, Eugenio Fishgrund Editor, 1950.
- Palencia, Ceferino, *Rufino Tamayo*, México, Ediciones de arte, Colección Anáhuac de arte mexicano, núm. 24, 1950.
- Paz, Octavio, *Tamayo en la pintura mexicana*, México, UNAM, 1959.
- _____ *Tamayo. 15 reproducciones*, México, INBA, 1967.
- _____ y Jacques Lassaigue, *Rufino Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1982.
- Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Americo Arte Editores, INBA, 1995.
- Rivera Velázquez, Mariano, *Tamayo*, México, Producciones Impresas, 1983.
- Suckaer, Ingrid, *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México, Ed. Praxis, 2000.
- Tíbol, Raquel (comp.), *Textos de Rufino Tamayo*, México, UNAM, 1987.
- Xirau, Ramón, *Arte Prehispánico de México*. Colección Rufino Tamayo, Galería de Arte Misrachi, México, 1973.

Tesis de Licenciatura y Maestría sobre Rufino Tamayo:

- Argumosa, Joaquín, *Constantes en la obra de Rufino Tamayo, década 1977-1987, influencia en trabajos artísticos personales*, México, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1990.
- Hernández Tena, Gloria Andrea, *La mercadotecnia en el Museo Rufino Tamayo*, México, Tesis Licenciatura, UNAM, 1989.
- Hernández Hernández, Manuel Martín, *Análisis visual de 10 pinturas de Rufino Tamayo: una propuesta*, México, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1997.
- Fernández de Lara, Vázquez, Gabriela, *Rufino Tamayo, testimonio gráfico visual de su obra de caballete*, México, Tesis de Licenciatura, UNAM, 1996.
- Rodríguez Filigrano, José Luis, *Influencias del arte mesoamericano en la obra mural de tres artistas: Rivera, Chávez Morado, Tamayo*, México, Tesis de Licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1992.
- Paltridge, Blair, *Pre-hispanic imagery in the art of Rufino Tamayo 1941-1946*, México, Tesis Maestría, UNAM, 1988.
- Tlapale Arqueta, Arturo, *Tamayo y la pintura mexicana, influencias*, México, Tesis de licenciatura, Universidad Iberoamericana, 1984.

Fuentes

Publicaciones consultadas

Para realizar este estudio las fuentes hemerográficas que utilicé fueron las siguientes: *Frente a Frente* (1935-1937), *Ruta, Hijo Pródigo* (1943-1946), *Cuadernos Americanos* (1940-1960), *Hoy* (1937-1951), *Revista de la Universidad de México* (1940-1960), *Artes de México* (1953-1960), *Letras de México* (1937-1947), *Third Text y Representation*. Asimismo, revisé el Suplemento cultural *México en la Cultura* del periódico *El Novedades* (1949-1961) y el índice del *Excelsior* de 1940 a 1949 de Margarito Sandoval. Además, revisé libros de historia y la bibliografía correspondiente al tema de la investigación.

Archivos consultados

Archivo documental y visual del Museo Internacional Rufino Tamayo.

Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Archivo documental y visual de la Galería de Arte Mexicano.

Archivo histórico de la Secretaría de Educación Pública.

ANEXO 1:

Estas obras se encuentran en el Archivo documental y fotográfico de la Galería de Arte Mexicano. La mayoría son fotocopias en blanco y negro y en algunos casos tiene un negativo fotográfico. Son algunas de las obras que Tamayo enviaba a Inés Amor como parte del convenio que ambos firmaron.

1. *Tehuana de frente y Tehuana de espaldas*, 1938, acuarela sobre papel, 47 x 34 pulgadas. Col. Sr. Boris Sigal y Sra. Foto a color libro Emily Gauneaur titulada Mujeres de Oaxaca.
2. *Bañistas*, 1938, s.t, s.m.
3. *Vendedora de frutas*, 1938, óleo sobre tela, 44.5 x 58.5 cm. Col. privada.
4. *Mujer*, 1938, acuarela, 15 3/4 x 12 1/2 pulgadas. Col. Mr. Mrs. Clarence Prentice.
5. *Tehuana*, 1938, óleo sobre tela, 35 x 27 1/4 pulgadas.
6. *Mujer del trópico*, 1938, s.t, s.m.
7. *Retorno*, 1939, s.t, s.m.
8. *Cabeza de mujer*, 1939, acuarela, 16.1/2 x 13 1/4 pulgadas. Col. Mrs. Somerset Maugham.
9. *El rebozo azul*, 1939, acuarela, 17 x 13 1/2 pulgadas. Col. Mr. Max Epstein. Arts Institute of Chicago, Chicago Illinois, USA.
10. *Mujer de tehuantepec*, 1939, acuarela 16 1/2 x 13 1/4 pulgadas. Col. Mr Wallace Stegner. 42 Trowbridge st. Mass, USA.
11. *Mujer extendiendo su rebozo*, 1939, s.t, s.m.
12. *La canasta*, 1939, s.t, s.m.
13. *Mujer y columna*, 1939, s.t, s.m.
14. *Mujeres bañándose*, 1939, s.t, s.m.
15. *Mujer*, 1939, s.t, s.m.
16. *Dos mujeres en el mercado*, 1939, s.t, s.m.
17. *Mujer con rebozo*, 1939, s.t, s.m.

18. *Vendedora de jitomates*, 1940, acuarela 13 3/4 x 16 3/4 pulgadas. Col. Mr. Thomas Gilcrease.
19. *Maternidad*, 1940, acuarela, 15 1/2 x 12 pulgadas. Col. C.P.
20. *Mujeres en el baño*, 1940, acuarela 12 x 9 pulgadas.
21. *Mujer sentada*, 1940, acuarela, 55.5 x 43.5 cm. Col. Pilar Tapia.
22. *Mujeres*, 1940, s.t, s.m.
23. *Lavanderas*, 1940, acuarela, 16 1/4 x 12 1/2 pulgadas. Col. Mrs. Somerset Maugham.
24. *Mujer con canastas*, 1940, acuarela y gouache, 55.5 x 43 cm.
25. *Vendedora de frutas*, 1940, acuarela 16 x 12 1/2 pulgadas. Col. Dr. Mac Kinley Helm.
26. *Dos tehuanas*, 1941, gouache, 71 x 56 cm.
27. *Vendedora de fruta*, 1941, óleo, 46 x 36 pulgadas. Col. Mr. Selwyn S Schwartz.
28. *Tehuana con canastas*, 1942, s.t, s.m.
29. *Canasteras*, 1942, s.t, s.m.
30. *Mother and child*, 1944, acuarela y gouache. 16 1/2 x 12 1/2 pulgadas. Col. Dimart A.C
31. *Bañistas*, 1944, s.t, s.m.
32. *Danzantes del itsmo*, 1944, s.t, s.m.
33. *Mujer en blanco*, 1944, s.t, s.m.
34. *Mujeres de México*, 1944, óleo, 86 1/2 x 106 1/2 cms.
35. *Mujer con rebozo azul*, 1945, acuarela, 17 1/4 x 13 1/4 pulgadas.
36. *Mujer con canasta*, 1946, acuarela, 24 1/2 x 18 1/2 pulgadas.
37. *Bañista*, 1946, s.t, s.m.
38. *Yucateca*, 1946, acuarela, 23 1/4 x 18 1/4 pulgadas. Col. Mr. Edgar Beranhard.
39. *Mujer con rebozo*, 1946, acuarela 23 1/2 x 18 1/4 pulgadas.
40. *Dos indios*, 1946, acuarela, 23 1/2 x 16 1/2 pulgadas.
41. *Mujer*, 1946, acuarela, 17 x 13 pulgadas. Col. Mr. H. R. MacWilliam.

42. *Bañistas*, 1946, acuarela, 23 1/2 x 18 1/2 pulgadas. Col. The new Borkstore and Gallery inc.
43. *Mujer con bandeja de frutas*, 1946, s.t, s.m.
44. *Tehuana con canasta*, 1947, acuarela, 55.5 x 43 cms. Col. Sr. Sidney A Wien.
45. *Desnudo*, 1947, crayón, 29 1/2 x 21 1/2 pulgadas. Col. Mis. Betty Boyer.
46. *Mujer con rebozo*, 1947, s.t, s.m.
47. *Mujer mexicana con rebozo*, 1948, técnica mixta, 1.23 x 0.92 cms. Col. Mrs Henry I Heinz.
48. *Standing woman with basquet*, c.a 1949, s.t, s.m.
49. *Hombre con sombrero*, 1949, gouache, 24 x 18 pulgadas. Col. Mr. Burton D. Reinfrank Jr.
50. *Vendedora de frutas*, 1952, s.t, s.m.
51. *Vendedora de flores*, 1953, s.t, s.m.
52. *Bañistas*, 1953, acuarela, 6 x 34 pulgadas. Col. Mr. Paulf Sanders.
53. *Mujer*, 1953, s.t, s.m.
54. *Mujer con batea*, 1954, acuarela, 17 1/4 x 13 1/4 pulgadas. Col. Mr. William Klein.
55. *América*, 1955, gouache, 54 1/4 x 18 pulgadas.
56. *Reloj y teléfono*, 1925, oleo sobre tela, 45 x 43.5 cms.
57. *Cargadora de agua*, 1925, acuarela, 6 3/4 x 10 pulgadas. Col. Perls Galleries, New York City.
58. *Oaxaca*, 1926, s.t, s.m.
59. *India oaxaqueña*, 1926, s.t, s.m.



1. *Homenaje a la raza india*, 1952, acrílico y óleo sobre masonite, 500 x 400 cm.

TESIS COM
FACULTAD DE CIENCIAS



2. *Nacimiento de nuestra nacionalidad*, 1952-53, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm.

TESIS 005
FALLA 1953



3. *México de hoy*, 1953, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



4. *Una capilla de Oaxaca*. 1920, óleo sobre tabla, 30 x 31 cm.

TESIS CON
DE ORIGEN



5. *El calvario de Oaxaca*, 1921, óleo sobre madera, 25.2 x 24.2 cm.

TESIS CON
FACULTAD DE ORIGEN



6. *Pátzcuaro*, 1921, óleo sobre tela, 70 x 70 cm.

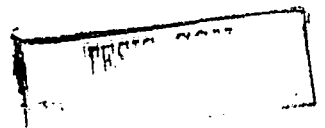
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



7. *Dos niñas mexicanas*, ca. 1925, xilografía sobre papel japonés, 11 x 11 cm.



8. *Hombre y mujer*, ca. 1925, xilografía, 28 x 28 cm.





9. *Zapata*, ca. 1925, xilografía, 21.5 x 15 cm.



10. *Sin título*, 1924, temple sobre cartón, 45.9 x 51 cm.

TESIS COM
FALLA DE URGEN



11. *Naturaleza muerta con alcatraces*, 1924, óleo sobre tela, 39.1 x 40 cm.



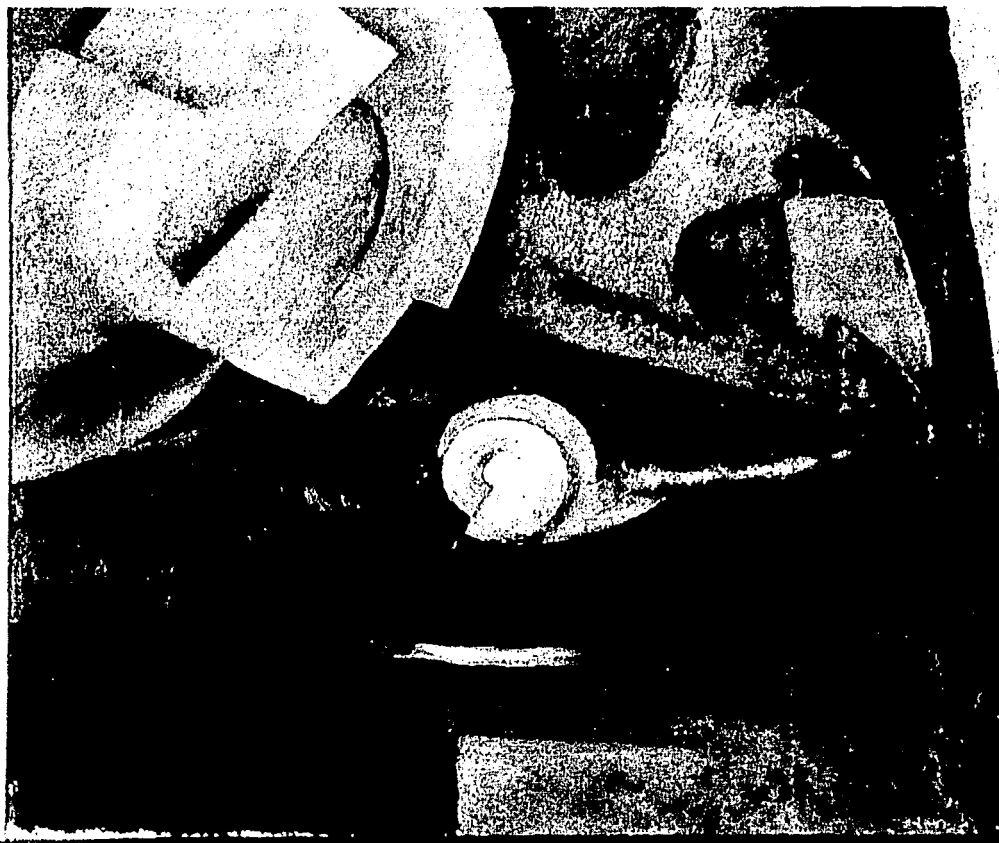
12. *Indianilla*, 1925, óleo sobre tela, 69 x 79 cm.



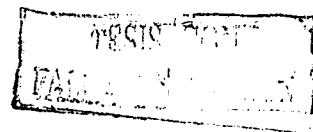
13. *Fábrica*, 1925, óleo sobre tela, 105 x 100 cm.



14. *Aviones*, 1925, óleo sobre tela, 60.3 x 79.4 cm.



15. *Fonógrafo*, 1925, óleo sobre tela, 39 x 43 cm.





17. *India frutera*, 1926, óleo sobre tela, 88 x 68 cm.



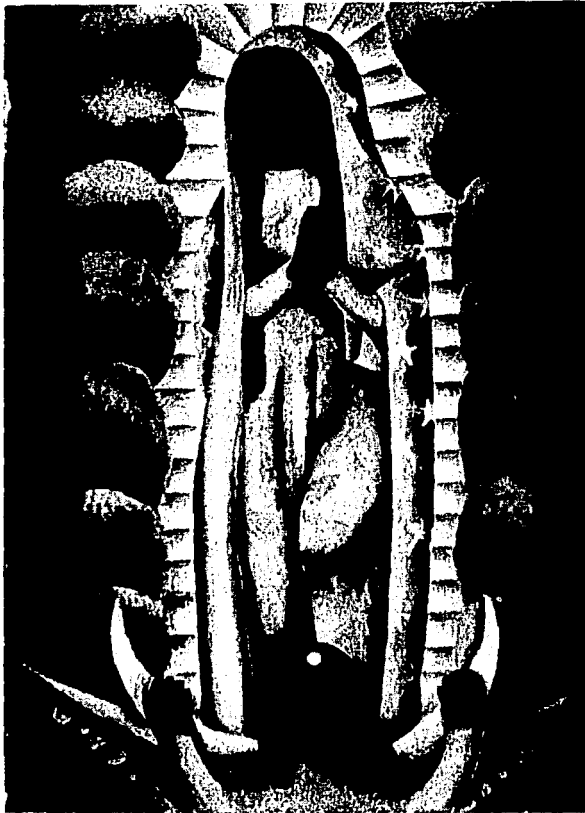
18. *Indias de Yalalag*, 1926. acuarela sobre papel, 25.5 x 19.7 cm.



19. *Hombre y mujer*, 1926, óleo sobre tela, 71 x 71 cm.



20. *Cabeza de mujer*, 1927, acuarela sobre papel, 32.5 x 27.3 cm.



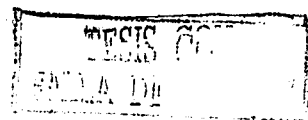
21. *Virgen de Guadalupe*, ca. 1926. gouache sobre papel, 25.5 x 17 cm.



22. *Naturaleza muerta*, 1928, óleo sobre tela, 49.5 x 57.6 cm.



23. *Silla amarilla*, 1929, óleo sobre tela, 73 x 63.5 cm.





24. *Naturaleza muerta con pie*, 1928, óleo sobre tela, 58 x 50 cm.



25. *Desnudo en gris*, 1931, óleo sobre tela, 89 x 64 cm.



26. *Mujer con guitarra*, 1931, gouache sobre papel, s/m.



26 a. *Guerrero con casco y lanza*, cerámica época clásica, 200-750 DC. Nayarit, Occidente de México, Colección: Museo de Arte, Prehispánico Rufino Tamayo.

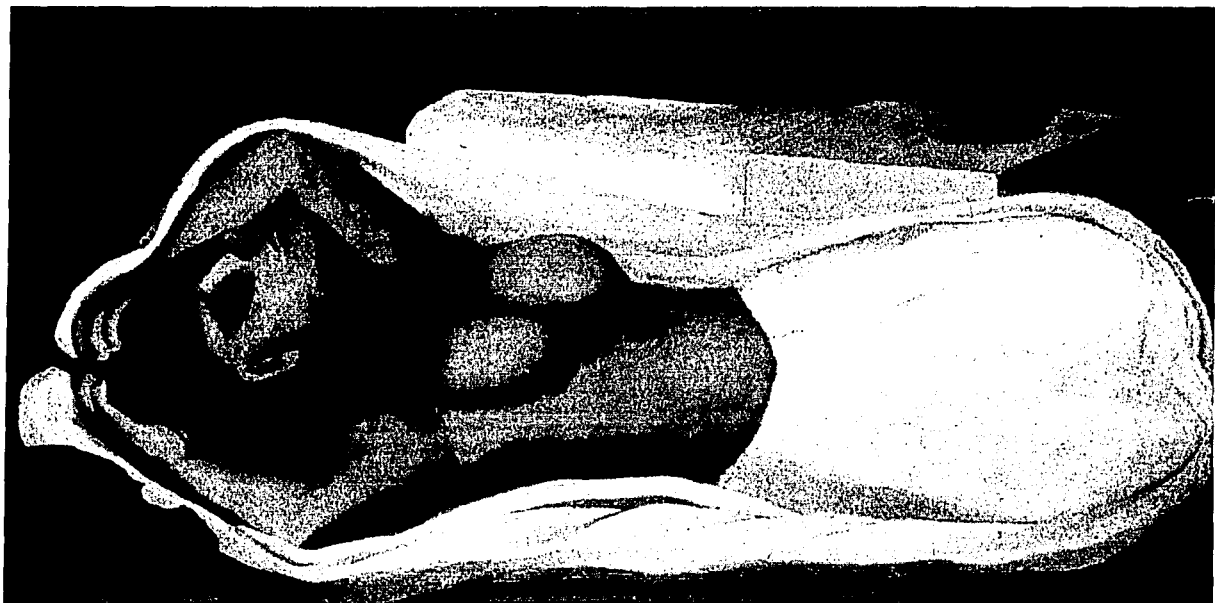
TESIS COM
FALSA DE



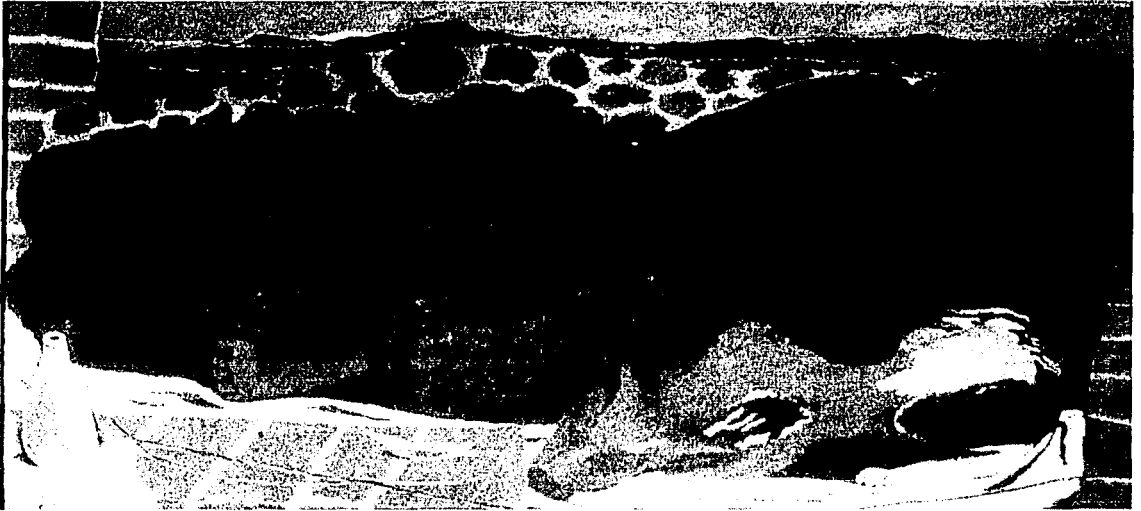
27. *Bañistas*, 1930, óleo sobre tela, s/m.



28. *Desnudo en rojo*, 1931, óleo sobre tela, 80 x 60 cm.



29. *Mujer dormida*, 1931, óleo sobre tela, s/m.

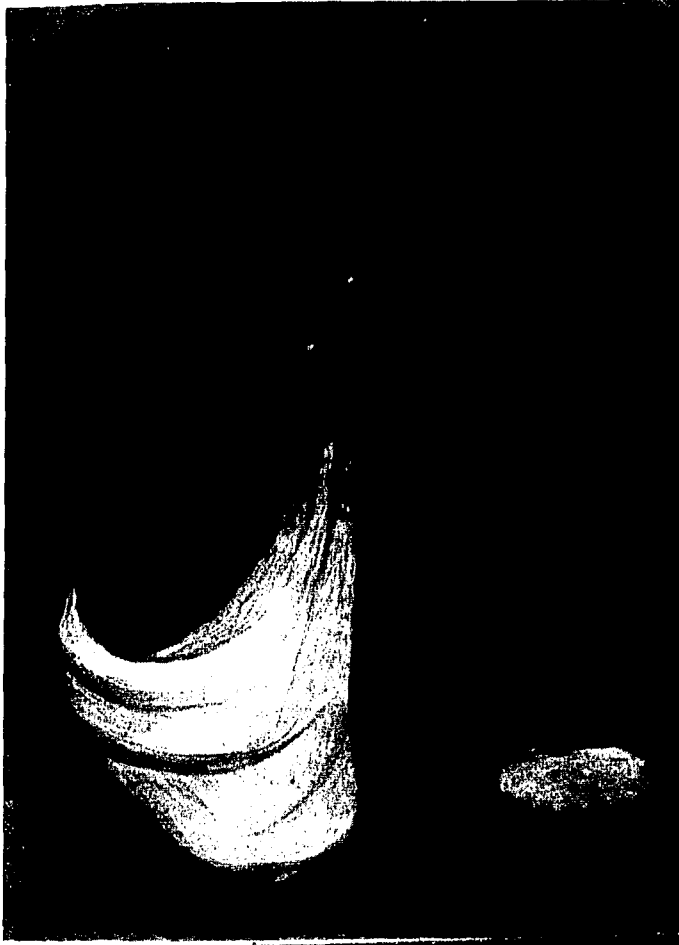


30. *Desmudo*, 1931, óleo sobre tela, s/m.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



31. *Bañista*, 1931, gouache sobre papel, 17.5 x 13.7 cm.



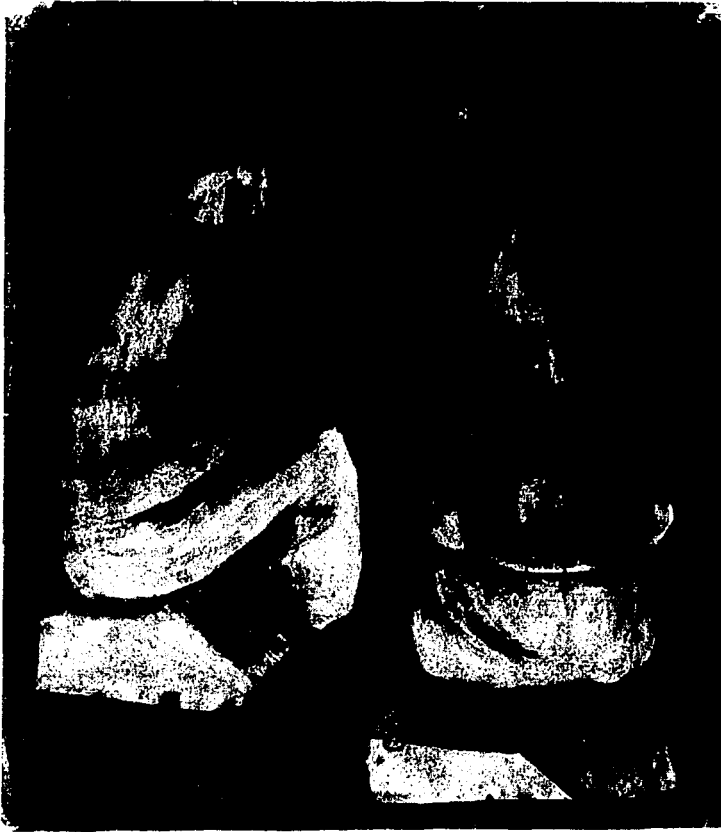
32. *Bañistas de Oaxaca*, 1934, gouache sobre papel, s/m.



33. *Autorretrato*, 1931, óleo sobre tela, s/m.



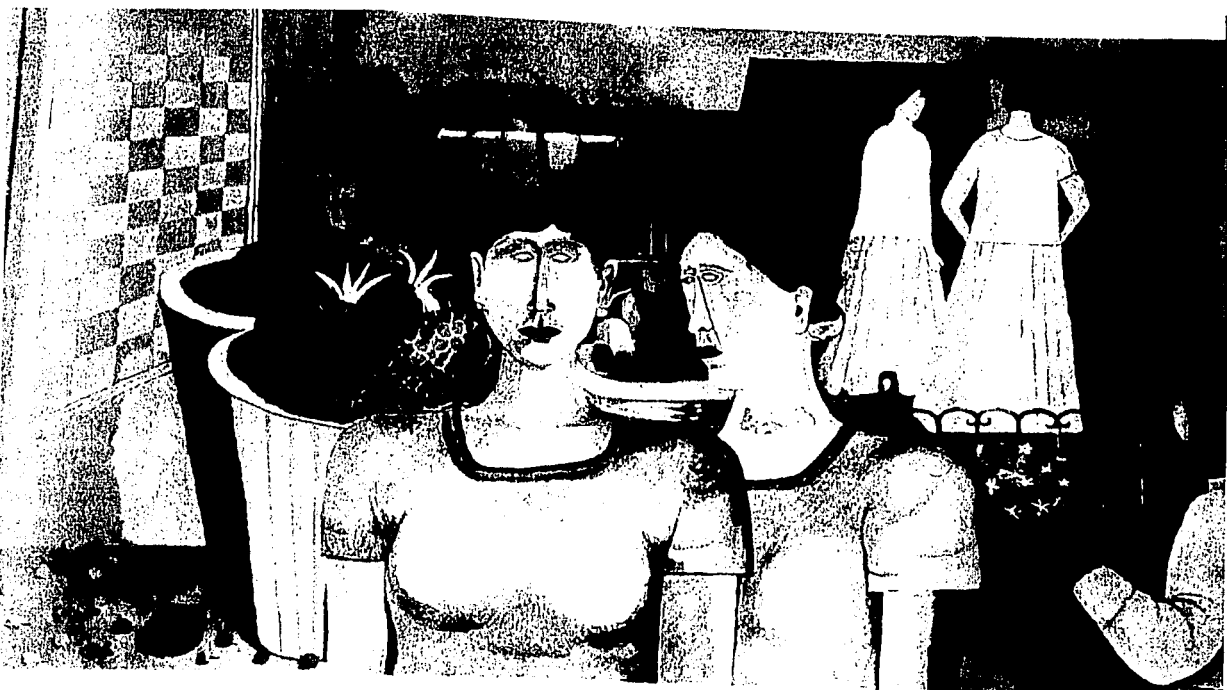
34. *Hombres (Uomini)*, 1958, óleo sobre tela, 102 x 80 cm.



35. *Campesinas sentadas*, 1935, acuarela sobre papel, 27 x 21 cm.



36. *Mujer con rebozo*, 1935, acuarela sobre papel, 27 x 21 cm.



37. *Mujeres de Tehuantepec*, 1939, óleo sobre tela, 85 x 145 cm.



38. *Bañista*, ca. 1940, tinta y acuarela sobre papel, 28 x 21 cm.



39. *Indígena*, 1942, óleo sobre tela, 34 x 42 cm.



40. *Mujer con columna*, 1942, óleo sobre tela. 78.5 x 53 cm.



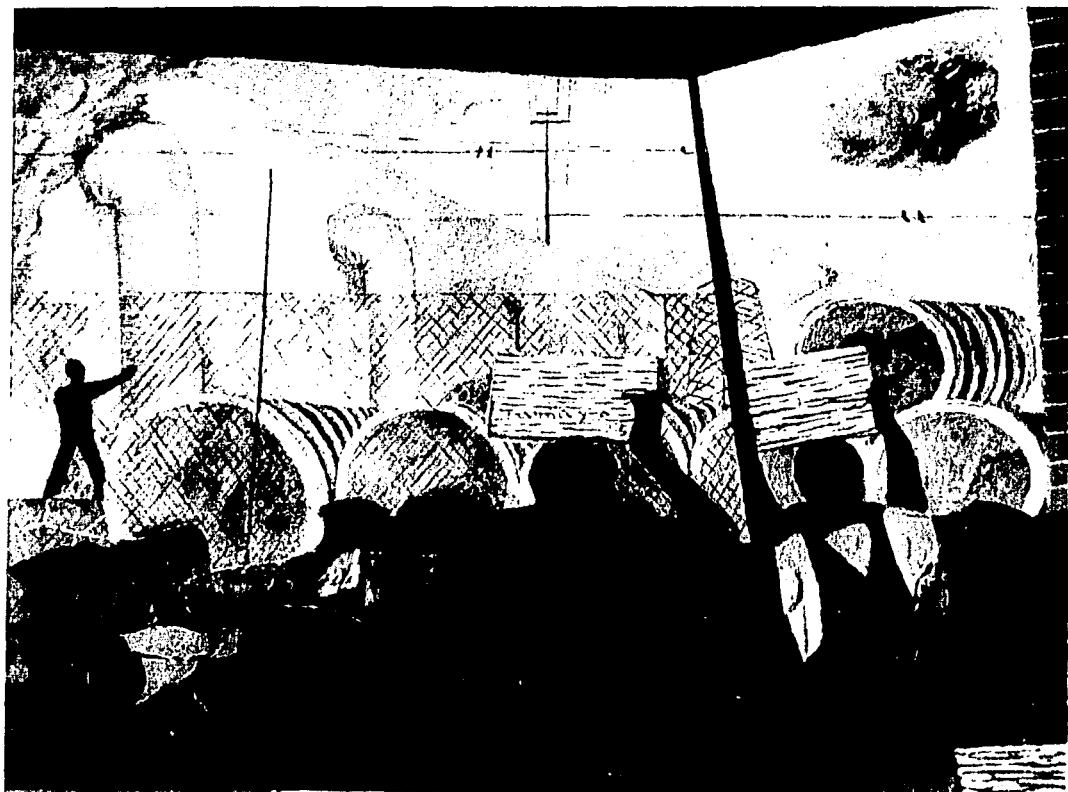
41. *Manifestación obrera*, 1930, gouache, s/m.



42. *Ritmo obrero*, 1935, óleo sobre tela, 100 x 74 cm.



43. *Llamado a la revolución*, 1935, óleo sobre lienzo, 55.5 x 65.5 cm.



44. *Movimiento fabril*, 1935, óleo sobre tela, 56 x 67 cm.

TESIS CON
A DE ORIGEN



45. *Homenaje a Juárez*, 1932, óleo sobre lienzo, 59 x 72 cm.



46. *Homenaje a Zapata*, 1935, 64 x 54 cm.

TEMA DE ORIGEN



47. *Hombre gritando*, 1936, gouache, 35 x 29 cm.

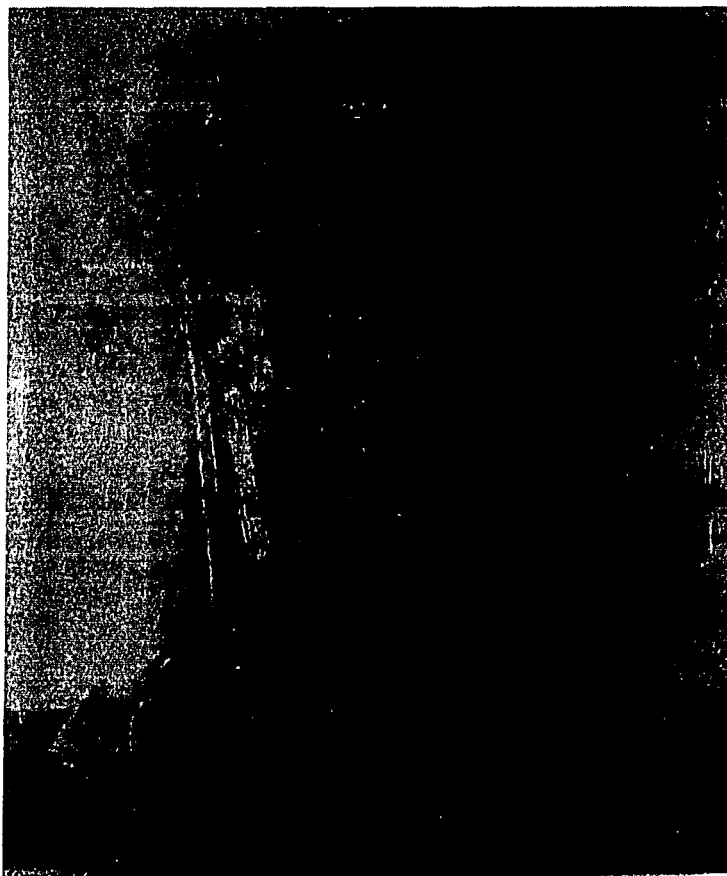
TESIS CON
FALSA DE ORIGEN



48. Mural *Revolución*, 1938, fresco, s/m.



49. *Máscara roja*, 1941, óleo sobre lienzo, 121 x 85 cm.



50. *El flautista*, 1941, óleo sobre tela, 114.4 x 94.5 cm.



51. *Mujer con guitarra*, 1941, óleo sobre tela, 127 x 92 cm.



52. *Mujer con sandía*, 1939, gouache sobre papel, 81.3 x 66 cm.



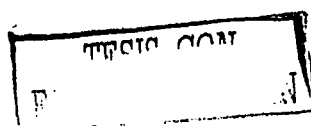
53. *Animales*. 1941, óleo sobre tela, 77 x 100 cm.

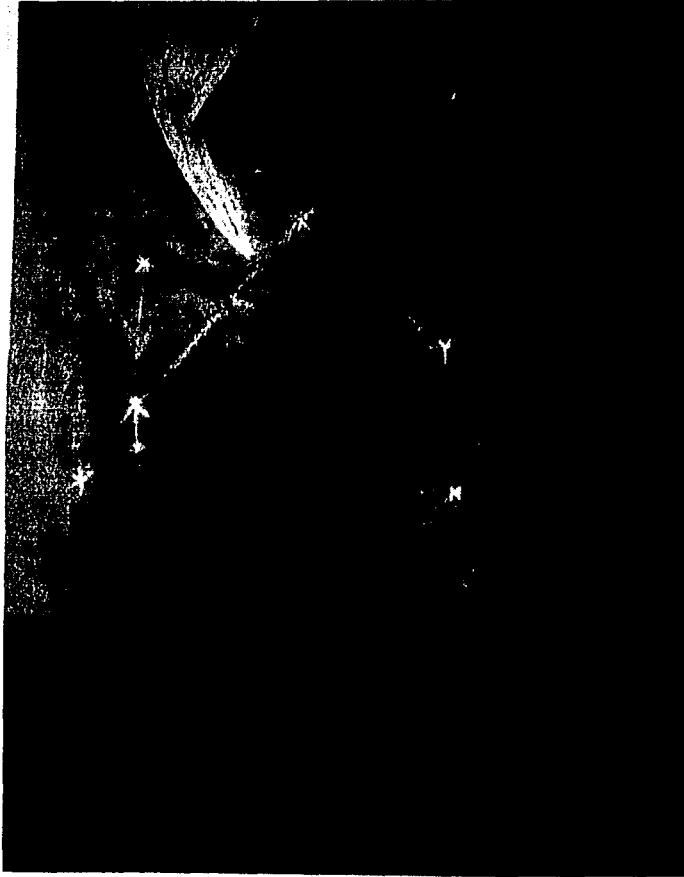


54. *Perro labrando a la luna*, 1943, óleo sobre tela, 120 x 85 cm.

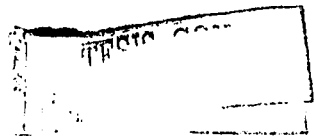


55. *Los intemperantes*, 1953, óleo sobre tela, 92 x 66 cm.



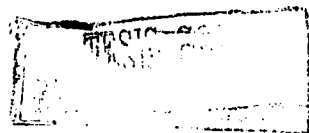


56. *Mujeres alcanzando la luna*, 1947, óleo sobre tela, 92 x 66 cm.





57. *Mujer en la noche*, 1947, óleo sobre tela, 103 x 75.5 cm.

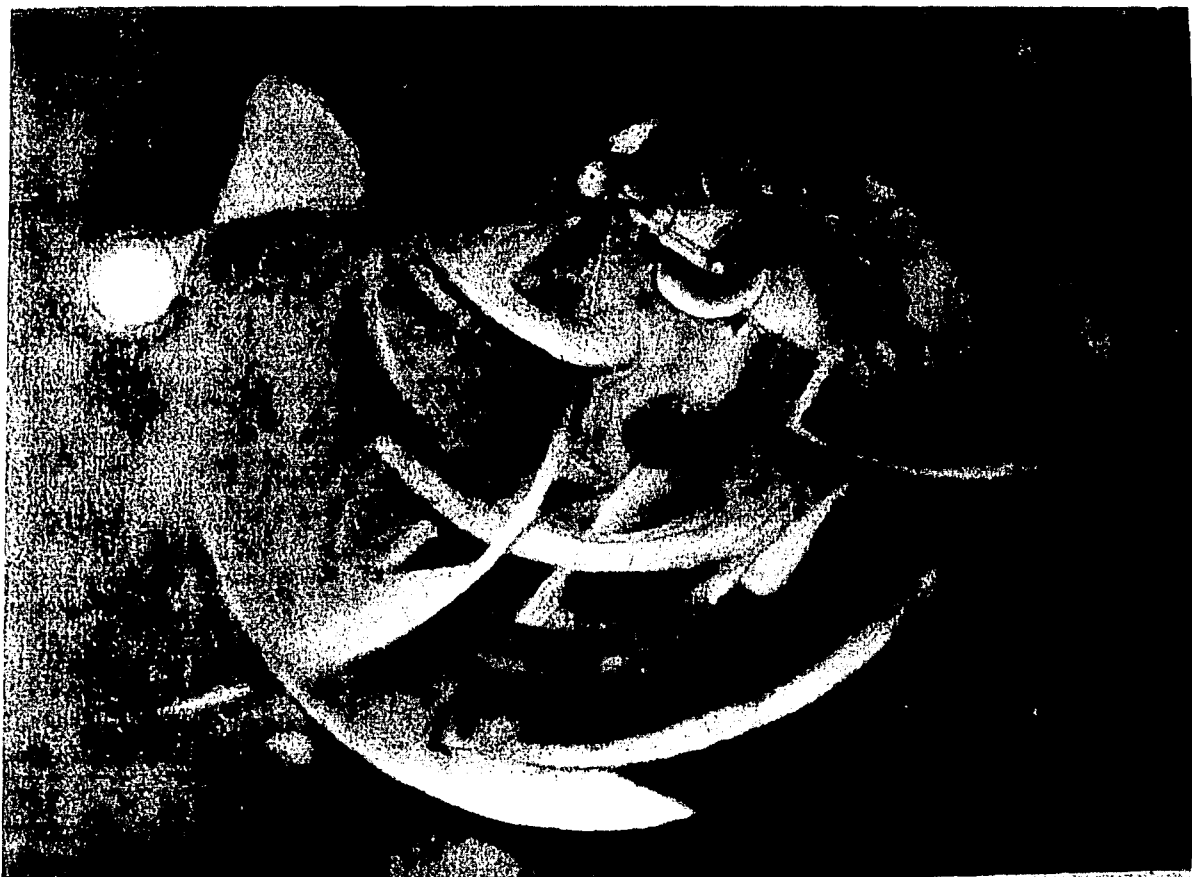




58. *El atormentado*, 1949, óleo sobre lienzo, 100 x 80 cm.



59. *Terror cósmico*, 1954, óleo sobre tela, 106 x 76 cm.



60. *El astrónomo*, 1954, óleo sobre tela, 60 x 73.5 cm.

TESIS COM
LA DE CARMEN



61. *Mujeres cantando*, 1940, óleo sobre tela, s/m.

TESIS COM
FALSA DE GEN



62. *Bailarinas*, 1942, óleo sobre tela, 114.3 x 89 cm.



63. *El grito*, 1947. óleo sobre lienzo, 101.6 x 76.2 cm.

TESIS CON
FALLA DE IMAGEN