

CONSTRUCCIÓN DE IDENTIDADES VISUALES: RUFINO TAMAYO

RUFINO TAMAYO: CONSTRUCTING VISUAL IDENTITIES

► Ana María Torres Arroyo

Universidad Iberoamericana

RESUMEN

Con motivo de los festejos conmemorativos, vale la pena reflexionar en torno a la construcción de identidades visuales en el arte mexicano como símbolos que reflejan los rasgos distintivos de una nación y que forman parte del imaginario colectivo. En esta ocasión lo haré a partir de las pinturas de Rufino Tamayo. El artículo busca superar algunos mitos que la historiografía suele afirmar de manera contundente sobre este pintor como el abordarlo desde enfoques formalistas y considerarlo "apolítico". Se destaca un paralelismo entre las ideas del oaxaqueño y las distintas corrientes de pensamiento político y filosófico para encontrar los significados particulares de la identidad nacional, desde una reflexión sobre la diversidad. Tamayo fue un pintor nacionalista cuyo interés principal fue realizar un arte con características locales y, al mismo tiempo, vanguardista. Se destacan sus relaciones con el indigenismo pictórico y se establece una continuidad y no una ruptura con el nacionalismo posrevolucionario. Su propuesta pictórica corresponde no sólo a una interpretación estética y poética del arte indígena y popular, sino también a una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano.

Palabras claves: Identidad cultural, mexicanidad, nacionalismo y vanguardia.

ABSTRACT

As a part of the commemorative celebrations is important to think about the construction of visual identities in Mexican art as a reflection of the nation's distinctive features, and as part of collective imaginery. The aim of this article is to overcome some commonplaces about the painting of Rufino Tamayo. It establishes the relation between the richness of his ideas and different political and philosophical schools of thought. It presents Tamayo as a nationalist painter who's elaborated a particular construction of national identity, that reflects diversity. The principal interest of Tamayo was to fulfill an art with local characteristics but at the same time, very avant-garde.

This research emphasizes the connections of his work with the pictorial indigenism and establishes a continuity -and not a rupture- with the postrevolutionary nationalism. His pictorial proposal is not only an aesthetic interpretation of the native art, but also a reflection of the Mexican cultural identity.

El primitivismo vanguardista [...] nos enfrenta a los secretos de la continuidad cultural muchas veces más misteriosa que las rupturas. [...] nos lleva a tratar de comprender las formas de contracultura que adoptan muchos creadores y [...] nos hace reflexionar sobre el surgimiento y la expansión de espacios de autonomía en la sociedad moderna.

Roger Bartra (2009, p. 134).

Diversas interpretaciones han abordado la historia de Rufino Tamayo 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; por lo general sus pinturas han sido estudiadas desde enfoques formalistas sin tomar en cuenta los contenidos políticos y filosóficos; también ha sido considerado el decano de la llamada generación de la Ruptura. Si bien es cierto que Tamayo tuvo discrepancias con algunos de sus colegas, considero que también es preciso contemplar sus afinidades. Ha sido un error separarlo del contexto artístico y político que le tocó vivir.

Aunque es notable una persistente transformación en su pintura, es uno de los artistas que continúa con una búsqueda estética anclada en las raíces del México indígena. Su estilo "primitivo" que inicia desde los años veinte y que forma parte de la diversidad de propuestas pictóricas de entonces, no desaparece del todo. Lo mismo sucede con el concepto de *mexicanidad*, temática que desarrolló a lo largo de su carrera como pintor. Por ello, considero importante estudiar su desarrollo artístico desde la perspectiva de la continuidad y no de la **ruptura**¹. Aunque, efectivamente, Tamayo propuso cambios en el arte moderno mexicano, fueron también otros y muy variados acontecimientos los que propiciaron las transformaciones pictóricas y culturales de aquellos años. A diferencia de lo que ha dicho la historiografía, considero que Tamayo no fue un pintor de ruptura. Desde sus obras tempranas está presente el deseo por representar el espíritu indígena integrado al modernismo. La *mexicanidad* es una idea que aparece a lo

¹ Sobre el enfoque de continuidad en la obra plástica de Tamayo así como los significados filosóficos y políticos de la *mexicanidad* y sus relaciones con la modernidad artística ver: Ana María Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*, México, UIA, 2011.



largo de su desarrollo artístico, además de los significados estéticos, adquiere dimensiones políticas y filosóficas. Es el hilo conductor que no se rompe. Tamayo no fue el único artista que provocó cambios en el ambiente artístico nacional e internacional, ni fue el creador solitario de una pintura diferente.

SIGNOS VISUALES DE LA MEXICANIDAD

Durante las primeras décadas del siglo xx la identidad nacional se vio fortalecida por un proceso de integración que tuvo repercusiones importantes en el campo político, cultural y artístico mexicano. En el terreno de las artes plásticas, el nacionalismo estuvo marcado por el interés de los artistas posrevolucionarios de encontrar en la expresividad del arte precolombino y popular, los signos de identificación y singularidad. De esta manera, la imagen del indio se convirtió en protagonista de murales, pinturas y grabados, fue un tema común pero no como un documento histórico a la manera decimonónica, ni tampoco con el sentido espiritual y simbolista de los pintores modernistas finiseculares, sino a partir de su realidad contemporánea. Los pintores posrevolucionarios se alejaron de las formas clásicas e idealizadas y lo representaron con características reales, en su entorno natural. Se inició así una corriente expresionista y realista que tomaba en cuenta el contexto social de México. Algunos pintores se interesaron por representar el folklore mexicano, simplemente pintar los elementos decorativos. Diego Rivera representó al indígena y su relación con sus actividades cotidianas, con fiestas y costumbres populares, en cambio José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros fueron más realistas y se interesaron por la crudeza y la marginalidad del indígena. Asimismo, apareció una corriente pictórica que utilizó la síntesis formal y logró fusionar aspectos de las cultura mesoamericanas con elementos vanguardistas como fue el caso de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal, Rufino Tamayo, Carlos Mérida, Julio Castellanos, Manuel Rodríguez Lozano, entre otros.

En este contexto, se desarrolló el arte de Rufino Tamayo. Por entonces tomaba clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes, en donde se vivía un ambiente de protesta y crítica. Era común que los pintores realizaran actos de rebeldía en contra de las reglas y las normas académicas. Esta actitud, significaba un rechazo al porfiriato y a la pintura de carácter clasicista, al tiempo que propiciaba la realización de diversos lenguajes pictóricos que rescataban la autenticidad de las culturas indígenas. Con estas ideas apareció una vanguardia mexicana cuyo interés se centró en combinar elementos locales con aspectos de la modernidad artística internacional.

En 1921, David Alfaro Siqueiros (1921, s/p) afirmaba que el artista americano debía impregnarse de las teorías estéticas iniciadas por 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, tomando en cuenta el arte de los pueblos aborígenes como los mayas, los aztecas o los incas. Por su parte, Diego Rivera regresó a México dispuesto a encontrar en el arte de sus antepasados los temas para realizar sus pinturas; proclamaba que se proponía estudiar las asombrosas ruinas, así como el arte maya, azteca y tolteca. Mientras tanto, Tamayo se dedicaba a buscar la esencia de la mexicanidad que encontraba en lo puramente indígena.

Esta búsqueda de lenguajes propios favoreció el desarrollo de una vanguardia pictórica y proporcionó a los artistas mexicanos un abanico de posibilidades para realizar su trabajo creativo. Deseosos de generar un arte alejado de los moldes europeos, conformaron el movimiento artístico posrevolucionario compuesto por una multiplicidad de propuestas plásticas, tales como el Realismo, el Clasicismo, el Simbolismo, el Surrealismo, el Postcubismo y el Primitivismo, las cuales conformaron la Escuela Mexicana de Pintura que erróneamente ha querido identificarse exclusivamente con la pintura histórica y política, no obstante a su desarrollo diverso.

Paralelamente al Muralismo se desarrolló en México una pintura experimental e intimista preocupada por expresar el concepto de la *mexicanidad*. Rufino Tamayo junto con Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo, entre otros, representaban en sus lienzos los valores expresivos de la cultura popular con un énfasis en el carácter del mexicano, en los elementos pictóricos y poéticos, así como en la experimentación formal.

Estos pintores tuvieron estrechas relaciones con Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, Carlos Pellicer, Bernardo Ortiz de Montellano, entre otros, quienes se convirtieron en los críticos de arte de la joven pintura mexicana. Los miembros del *grupo sin grupo* sugerían que la modernidad estética debía encontrarse en el desarrollo formal y poético de la obra de arte. Su actitud era opuesta a los principios nacionalistas que imperaban en el ambiente artístico e intelectual de entonces. Concebían al nacionalismo desde una perspectiva pluricultural y asumían a México en función de un universalismo crítico. Buscaban lo universal en la obra individual y en lo humano, a diferencia de los "nacionalistas" quienes consideraban que los valores propios se debían incorporar a los modelos europeos. Villaurrutia reconocía que la modernidad de Tamayo, se encontraba en los elementos estrictamente plásticos, así como en la adopción de un estilo pictórico alejado de la anécdota y el asunto, opuesto a la pintura didáctica y política de los muralistas.

Tamayo se identificó con las ideas de sus amigos, los poetas. En sus pinturas utilizaba un lenguaje visual ligado a la simplificación de las formas y a la experimentación pictórica, aspectos que aprehende del arte nativo de México. Estos elementos le van a servir para mostrar sus contactos con la *mexicanidad* que poco a poco fue combinando con principios vanguardistas, como la representación en la superficie plana del cuadro, la deformación figurativa y el movimiento. Por medio de esta síntesis logró crear un arte simbólico y expresivo que desarrolló a lo largo de su proceso creativo. Desde sus primeras exposiciones, su estilo representó una propuesta original y vanguardista, alejada de los estereotipos europeos que integraba lo autóctono con lo cosmopolita y que los críticos de arte no dudaron en identificar con las corrientes del Primitivismo. A partir de 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 la obra de Tamayo la *mexicanidad* es una temática que adquiere importancia no solamente en el campo estético, sino también en el filosófico y cultural. Encontró en los valores formales y espirituales de las culturas mesoamericanas y además en el indígena contemporáneo los signos de la *mexicanidad*. 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”. 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 (1933, p. 279). En su artículo: “El nacionalismo y el movimiento pictórico” 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 época². La idea de la diversidad está presente en varias composiciones, como *Los músicos* de 1934, en donde aparecen tres figuras que representan la raza negra, blanca e indígena.

² 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 mestizo”, en *El nacionalismo mexicano*, Coordinado por Cecilia Noriega, México, Colegio de Michoacán, 1992, p. 255.

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 entonces consideraba a la diversidad cultural como un obstáculo para hacer nación (Castellanos, 2000, p. 68). 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.

Tamayo consideró que el indígena formaba parte de la variedad cultural de México; fue un defensor de las culturas nativas en varias ocasiones expresó que en la sociedad mestiza existía un rechazo hacia la raza indígena. Para él, era importante que los mexicanos no olvidaran su identidad india. Aunque nunca lo manifestó abiertamente percibía cierto racismo en la sociedad mexicana. En sus pinturas de corte indigenista podemos encontrar una inquietud por preservar el pasado prehispánico y por denunciar el abandono histórico del indio contemporáneo. Este sentir, va a estar íntimamente ligado a una reflexión en torno a la identidad racial y cultural del mexicano y además aparece en su obra en forma de símbolos y signos.

Tal fue su interés por lo indígena-mexicano que a pesar de su origen mestizo con frecuencia afirmaba que él era un indio. En realidad fue un mestizo de origen oaxaqueño y humilde cuyas raíces indígenas estaban hondamente arraigadas. No obstante, Tamayo fabricó un discurso ambiguo en torno a su origen racial. Esta falsa adopción fue utilizada por el artista oaxaqueño y por la crítica de arte para reforzar el concepto de la *mexicanidad* en sus pinturas. Asimismo, formaba parte del interés generalizado por lo indígena. Algunos intelectuales de la época estaban convencidos de las facultades artísticas innatas del pueblo mexicano. Alfredo Ramos Martínez pensaba que en la pureza de una raza se encontraba su fuerza creativa. Desde este punto de vista, las pinturas de Tamayo 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.

Fue tan importante esta identidad con lo indígena que en 1931 realizó un *Autorretrato*. 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 una de las ramas de un árbol truncado y seco. Aquí la imagen del "indio-Tamayo" está acompañada de un pasado abandonado, simbolizado por las ramas marchitas y rotas del árbol. Este elemento iconográfico es utilizado en sus pinturas 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.



CONTACTOS CON EL MOVIMIENTO ARTÍSTICO POSREVOLUCIONARIO

94

El primer encuentro de Tamayo con el arte prehispánico se dio en 1922, año en el cual empezó a trabajar como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Para el joven pintor esta experiencia significó un cambio importante en sus apreciaciones pictóricas. Especialmente se interesó por la propuesta estética de los artistas mesoamericanos de crear un arte que no fuera una imitación fiel de la realidad. Representar con exactitud la dimensión de las cosas fue un concepto estético con el que Tamayo nunca estuvo de acuerdo, no le interesaba copiar el modelo. Con esta idea, inició la búsqueda de un lenguaje experimental y expresivo que le permitió realizar una pintura de carácter poético.

Además de su trabajo en el Museo 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, compuestas por una combinación de elementos prehispánicos, españoles y orientales. Tamayo realizó algunas pinturas partiendo de lo sugerido por Best Maugard, como un temple sobre cartón, un dibujo (ambas sin título) y *Naturaleza muerta con alcatraces*. Sin embargo, el método le pareció bastante limitado, en alguna ocasión afirmó que no había tenido importancia en su carrera. Aunque 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 documento el autor expone sus planteamientos teóricos sobre el arte popular, así como su propuesta estética encaminada a una creación primitiva y expresionista cuyas bases encontraba en los elementos geométricos y decorativos de los objetos populares. Según Best, en aquellos años ya se estaban realizando las primeras manifestaciones de una propuesta artística perfectamente mexicana, en donde “la anatomía, el claro-oscuro, los detalles y demás cosas no esenciales” dejaban de tener importancia. Aunque la intención de Tamayo no era realizar un arte decorativo y geométrico o puramente “intuitivo” como lo proponía Best Maugard, el método constituyó un sugerente abordaje de lo popular mexicano. Incluso en sus búsquedas pictóricas de aquellos años se percibe cierta influencia de las ideas de Best, sobre todo en su propuesta de ser expresionista, en lugar de impresionista.

En los cuadros de esta época se puede observar un lenguaje visual ligado a las formas y a las figuras del arte popular mexicano. Asimismo, aparecen paisajes localistas con escenas de la vida rural indígena y mestiza en donde se aprecia, más que un vínculo formal con el arte prehispánico, una notable influencia de

lo que se realizaba en las Escuelas de Pintura al Aire Libre, lugares que Tamayo visitaba con regularidad para escapar de las oscuras aulas de la Academia. En algunas de sus composiciones encontramos elementos característicos de estos centros educativos, tales como el uso de la técnica impresionista, 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.

Hacia 1924 Manuel Rodríguez Lozano fue nombrado director de la Dirección de Dibujo y Trabajos Manuales de la Secretaría de Educación Pública. Durante su mandato suprimió el método de Best Maugard y propuso un formalismo basado en el rechazo a una representación mimética de la realidad. Tamayo supo aprovechar las lecciones de su colega. Reforzó sus cuadros de pocos elementos, empezó a suprimir los efectos de la perspectiva y a utilizar formas bidimensionales en la superficie plana del cuadro, características que podemos apreciar en *Hombre y mujer*, *Dos niñas mexicanas* y *Zapatista*.

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. Además, 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 tradiciones y concepciones del mundo de las comunidades indígenas. Tamayo integra al indígena con el paisaje haciendo alusión a la lucha popular por conseguir el reparto y la restitución de sus tierras. En *Zapatista* aparece el líder campesino de espaldas 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.

ENCUENTRO CON LAS VANGUARDIAS ARTÍSTICAS

A finales de los años veinte, Tamayo realizó sus primeros viajes a Nueva York. En aquella ciudad estudió de cerca la pintura moderna. Conoció los cuadros de Cézanne, de Gauguin, de Matisse, de Picasso y de muchos otros. Lo que más le llamó la atención fue la gran influencia que ejercía el arte no occidental en sus propuestas pictóricas. Aunque este vínculo ya estaba presente en sus ideas estéticas, le entusiasmó la manera como los artistas europeos combinaban aspectos antiguos con formas innovadoras.

En sus composiciones *Hombre y mujer* e *India frutera* logró articular la síntesis que estaba buscando. El contorno de los rostros y de la nariz alargada de estas

figuras se asemeja al de algunas máscaras utilizadas en el México antiguo; 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 distorsionadas 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.

Por estos años, aparecen en sus pinturas dos temáticas importantes: una modernista y otra localista. Siente una atracción formal por lo que estaban haciendo los pintores estridentistas y realiza algunos cuadros urbanos, como *Fonógrafo* y *aviones*. En ellos introduce el movimiento. Utiliza pinceladas en forma de círculos y fragmenta los objetos para producir el efecto de velocidad. No obstante, continúa revelando su interés por representar las características raciales del campesino y del indígena. En *Indias de Yalalag* y *Cabeza de mujer* su intención es expresar la esencia de una raza, sus estados de ánimo. En estos rostros podemos identificar el carácter apacible, melancólico, misterioso y solitario del indio.

LA MEXICANIDAD COMO UNA VANGUARDIA

Los viajes que Tamayo realizó a Nueva York le ayudaron a reafirmar su identidad racial cuyas raíces encontraba en lo indígena y también le permitieron experimentar con nuevas soluciones pictóricas. Estudió con mayor profundidad 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.

A principios de los años treinta sus pinturas adquieren cambios importantes. Se inspira en las esculturas del occidente de México y realiza figuras muy simples con la cabeza más pequeña que el cuerpo. Al mismo tiempo, integra aspectos vanguardistas. Siguiendo las enseñanzas de Cézanne, logra que las sensaciones espaciales dependan de los colores y no de la perspectiva geométrica; mediante la degradación, el contraste cromático y la yuxtaposición de tonos oscuros y claros o de colores cálidos y fríos desarrolla 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, Tamayo revela su interés por experimentar con formas arcaicas dentro de un concepto moderno.

Para acentuar la expresividad de las imágenes y sus vínculos con el arte mesoamericano en ambas composiciones utilizó formas esquemáticas y deformadas. Al mismo tiempo, este recurso técnico le permitía expresar la espiritualidad del ser humano. Esta búsqueda espiritual fue una característica importante en la pintura europea, sobre todo en Alemania en donde los pintores encontraron en la naturaleza y en el desnudo femenino los principios “místicos” que la sociedad burguesa y materialista había perdido. De acuerdo con Paul Westheim, Tamayo expresa 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. El desnudo es el signo que sugiere la interioridad del ser humano.

Aparecen entonces una serie de desnudos femeninos poco usuales hasta entonces en su creación artística. *Bañistas*, *Desnudo en rojo*, *Mujer dormida*, *Desnudo*, *Bañista* y *Bañistas de Oaxaca* son composiciones que se diferencian de su producción anterior en donde las mujeres indígenas se mostraban vestidas con faldas largas y cubiertas con rebozos. En estos desnudos podemos descubrir las influencias de Gauguin, Cézanne y Matisse que utilizaron el desnudo femenino como una provocación hacia las buenas conciencias y también para mostrar la sensualidad y el exotismo de la vida “primitiva”; 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. Aunque además de estas connotaciones de erotismo y sensualidad esta temática lo acercaba al concepto de la *mexicanidad*.

En estos lienzos observamos cierta correspondencia con las imágenes 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 aparecen 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.

MEXICANISMO UNIVERSAL

Hacia los años cuarenta, las pinturas de Tamayo adquieren una nueva orientación. Su decisión de vivir en Nueva York, el estudio del arte prehispánico y popu-

lar y el acercamiento al arte moderno, en especial a la obra de Picasso, fueron herramientas que utilizó para reforzar y seguir trabajando con lo ya iniciado en décadas anteriores: la conceptualización de la *mexicanidad* vinculada con la universalidad.

Entre los artistas norteamericanos de aquella época, la idea de crear una pintura universal se convirtió en un interés colectivo. Pintores como Robert Motherwell, Jackson Pollock, Adolph Gottlieb, Barnett Newman, Mark Rothko e Isamu Noguchi utilizaron el término para manifestar su oposición al nacionalismo centrado en la "uniformidad" y para declarar su rechazo hacia el realismo político. Pregonaban la libertad de expresión y la diversidad del pensamiento. En sus pinturas 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 (Bozal, 2003, p. 23). Tamayo se identificó con estas ideas, principalmente con el concepto de lo universal que también en México empezaba a tener connotaciones importantes, sobre todo en el terreno de las artes plásticas y de la filosofía. Entre los pintores mexicanos, lo universal significaba también un rechazo al arte político y nacionalista que por entonces era fuertemente criticado.

A partir de un pensamiento diverso y en relación con las teorías sobre la relatividad y el Historicismo, los filósofos Samuel Ramos, Leopoldo Zea, Luis Villoro, Octavio Paz y muchos más iniciaron un rechazo a las ideas abstractas y metafísicas del pasado. Proponían crear una filosofía que abordara la concreción del hombre americano; era preciso entender la realidad mexicana y americana desde su propia circunstancia. En este sentido, concebían lo universal como una característica inherente de la *mexicanidad*.

Lo más probable es que Tamayo haya leído algunos escritos de estos filósofos. En una plática que sostiene con Víctor Alba declara 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" (1956, p. 48). A partir de entonces, Tamayo profundiza sobre el concepto de lo universal que encuentra en lo profundamente mexicano.

En sus composiciones se denota una mayor atención en las texturas y en los efectos de los colores. Sus formas van a ser muy diferentes a las usadas hasta entonces, sin embargo, continúa retomando algunos símbolos de la *mexicanidad*. En sus cuadros, *Máscara roja*, *El Flautista* y *Mujer con guitarra*, lo mexicano está presente 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 recursos expresivos y simbólicos que se relacionan directamente con el arte indígena de México. Estos son, el color y la proporción de la figura humana.

Tamayo no encontraba el color característico de México en el verde, blanco y colorado de la feria, para él, los pobladores mexicanos habían vivido una historia

desafortunada, por lo que el color no podía ser alegre. En este sentido, consideraba que el pueblo indígena y mestizo no era un pueblo de fiesta, sino profundamente trágico, por lo que, según Tamayo, "sus preferencias en color son sobrias y equilibradas, como son las preferencias de las gentes sobre quienes pesa el dolor" (1933, p. 280). 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 (Ségota, 1995, p. 78). 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 (Westheim, 1956, p.3-14). El empleo de signos contrarios que existen simultáneamente, es utilizado para 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.

En *Homenaje a la raza india* (Figura 1) realizado en 1952 aparece esta idea. Aquí encontramos la síntesis característica de su estilo. La estructura de la imagen es el signo 'primitivo' y el movimiento sus contactos con la modernidad artística. Como ya hemos visto, Tamayo se interesó desde su obra temprana, 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 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 como un recurso experimental relacionado con el futurismo italiano, pero ahora aparecen como elementos expresivos. 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 ocre, 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 volumen 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 estos años, Tamayo no abandona lo indígena, más bien está presente en forma de signos y símbolos. En sus imágenes esquemáticas como *Indígena* y *Bailarinas*, Tamayo desnuda al indio, lo despoja de su contexto y al mismo tiempo universaliza su significado; lo indígena enriquece las expresiones universales y forma parte de las diversas manifestaciones culturales que han existido en la historia de la humanidad. Tamayo afirmaba con frecuencia que el origen de todas sus teorías estéticas partía de su contacto con las cosas precolombinas y que el mensaje interior de sus pinturas provenía de la cultura indígena.

Poco a poco sus pinturas adquieren un colorido más intenso y un mayor simbolismo; continúa con su estilo "primitivo", con lo cual sus figuras apenas esbozadas entran en un proceso de simplificación cada vez mayor; incluso realiza algunas obras abstractas, aunque su rechazo a la abstracción le obliga siempre a regresar a la figura humana, centro de sus composiciones. En ocasiones, sus formas adquieren una semejanza con las pinturas rupestres, como el cuadro titulado *Hombres (Uomini)*

LA DIVERSIDAD CULTURAL

A lo largo de su vida, Tamayo defendió un nacionalismo abierto a las aportaciones del exterior otorgándole mayor importancia al intercambio entre diversas culturas que a la imposición de una cultura sobre otra. Sus vínculos con las ideas del grupo Contemporáneos y con el pensamiento filosófico y estético de los años cuarenta y cincuenta le permitieron entender la *mexicanidad* desde una perspectiva pluricultural. Tamayo criticaba la "unidad nacional" y la homogeneidad cultural. Rechazaba el monopolio artístico formado por Orozco, Rivera y Siqueiros, sobre todo su actitud unilateral y su inclinación a trazar en el campo artístico una única vía, con lo cual limitaban la libertad de expresión. En respuesta a esta idea, proponía tomar en cuenta la diversidad de tendencias pictóricas, al tiempo que reclamaba formas democráticas y justas en los espacios culturales de entonces.

Desde esta perspectiva, manifestaba el desprecio que existía en la sociedad mexicana hacia las culturas indígenas y al mismo tiempo denunciaba los totalitarismos de la Guerra Fría. En varios de sus cuadros se puede apreciar un simbolismo de denuncia y crítica hacia los sistemas autoritarios. Incluso durante los años treinta, realizó un conjunto de cuadros de corte socialista, en los cuales se observa una iconografía política vinculada con el rechazo al capitalismo y una defensa a las demandas revolucionarias de los obreros y campesinos. Esta tendencia de denuncia se percibe en sus cuadros *Animales* y *Perro ladrando a la luna*. Estos animales, inspirados en las figuras de barro del arte mesoamericano, expresan su preocupación por la segunda Guerra Mundial. En el mundo náhuatl, el perro representaba al dios Xólotl, hermano gemelo de Quetzalcóatl, que simbolizaba su contrario: oscuridad, inframundo, muerte. En estos cuadros, los perros figuran el mundo salvaje de la guerra atómica. Representan el grito de angustia y dolor de una sociedad atormentada.

Para Tamayo, lo universal no está regido por leyes uniformes, hay 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 diálogo entre varias. Como lo podemos observar en su mural titulado *Fraternidad* (1968), realizado para el edificio de la Organización de Naciones Unidas, en Nueva York.

Entre 1952 y 1953 Tamayo realizó dos murales para el Palacio de Bellas Artes: *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (Figura 2) y *México de hoy* (Figura 3). En este último aparece la idea de un país diverso. El mestizaje está representado 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.

Tamayo consideraba que 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, la dualidad del cosmos son los signos de la identidad que nos acercan a la presencia de las culturas ancestrales y a su realidad contemporánea.

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 cuyas bases debemos encontrar en la diversidad, como él mismo lo mostró con sus ideas y con sus pinturas. La tarea es encontrar las formas adecuadas que permitan la tolerancia y la pluralidad. Será importante resignificar conceptos como identidades, pluralismo, creatividad, participación y democracia que continúan siendo estructuras discursivas tradicionales y que hoy en día parecen naufragar desentendadas frente a los conflictos del mundo mediáticamente politizado.

FUENTES CITADAS

- Alba, Víctor. (1956). *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, D.F.: B Costa-Amic, Editor.
- Bartra, Roger. (1987). *La jaula de la melancolía, identidad y metamorfosis del mexicano*, México: Ed. Grijalbo.
- Bartra, Roger. (2009). Los salvajes de la modernidad tardía: arte y primitivismo en el siglo XX. En Alicia Azuela y Guillermo Palacios (Coord.), *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, (p 117-136). México: El Colegio de México, UNAM.
- Bozal, Valeriano. (2007). *El tiempo del estupor*. Madrid: Siruela.
- Castellanos Guerrero, Alicia. (2000). Antropología y racismo en México. En *Desacatos*, México: CIESAS, núm 4, verano.
- Debroise, Oliver. (1983). *Figuras en el trópico*. Barcelona: Océano.
- Mandoki, Katya. (2007). *La construcción estética del Estado y la Identidad Nacional*, México, CONACULTA-FONCA, Siglo XXI.
- Ramos, Samuel. (1951). "En torno a las ideas sobre el mexicano", en *Cuadernos Americanos*, México, año X, vol. LVII, num 3, mayo-junio de, p. 103-114.
- Ramos, Samuel. (1934). *El perfil del hombre y la cultura*, México, Espasa-Calpe
- Ségota, Dúrdica. (1995). *Valores plásticos del arte mexicana*. México: UNAM, IIE.
- Suckaer, Ingrid. (2000). *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, México: Ed. Praxis.
- Siqueiros, David Alfaro. (1921, mayo). Tres llamamientos de orientación actual de la nueva generación americana. *Vida Americana*. Barcelona, s/p.
- Tamayo, Rufino. (1933). El nacionalismo y el movimiento pictórico. *Crisol*, México: núm. 53, 1 de mayo de 1933.
- Tamayo reinterpretado*. (2007). Diana C. Du Pont (Ed). España: Turner.
- Villegas, Abelardo. (1979). *La filosofía de lo mexicano*, México, UNAM.
- Villegas, Abelardo. (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.
- Varios autores. (1998) *Tamayo*, Italia: Grupo Financiero Bital.
- Varios autores. *Rufino Tamayo*. (1988). *Pinturas*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía.
- Westheim, Paul. (1956). Rufino Tamayo: una investigación estética. (trad. Mariana Frenk). *Artes de México*, año IV, número 12, mayo-junio, 3-14.



ILUSTRACIONES

Figura 1

Homenaje a la raza india, 1952, acrílico/óleo/Masonite, 500 x 400 cm. Col. INBA, Museo Rufino Tamayo, México. Foto: Enrique Bostelman. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Figura 2

Nacimiento de nuestra nacionalidad, 1952-53, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman. Foto tomada de: Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Americo Arte Editores, INBA, 1995. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Figura 3

México de hoy, 1953, mural de Bellas Artes, óleo sobre tela, 5.32 x 11.28 cm. Foto: Enrique Bostelman. Foto tomada de: Pereda, Juan Carlos y Martha Sánchez Fuentes, *Los murales de Tamayo*, México, Americo Arte Editores, INBA, 1995. Archivo Fotográfico Olga Tamayo.

Recibido: 19 de abril de 2010.

Aceptado: 30 de enero de 2011.

Figura 1



Figura 2





Figura 3

