

Tránsito de Tamayo hacia las fuentes

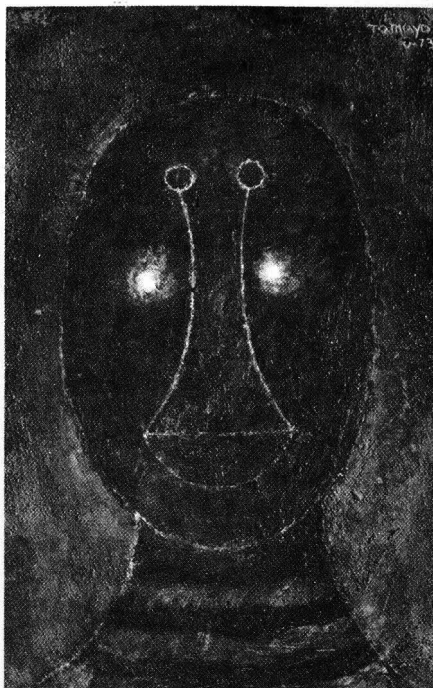
Por Raquel Tíbol

Cuando en 1921 Rufino Tamayo entró a trabajar como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, en México los estilos más cultivados por quienes se consideraban artísticamente actualizados eran el impresionismo y un decorativismo *art nouveau* muy mexicanizado en las ornamentaciones con motivos vegetales y animales que se utilizaban desde antiguo y profusamente en el amplísimo repertorio de las artes populares y la orfebrería. Hacia el impresionismo y el decorativismo eran orientados los alumnos de pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes, así como los planes de iniciación artística auspiciados por los organismos gubernamentales. No todos estaban de acuerdo y ya habían comenzado a surgir focos de inconformidad contra las tendencias anacrónicas.

En el único número de la revista *Vida Americana* que logró editar en Barcelona justamente en mayo de ese 1921, David Alfaro Siqueiros clamaba contra la perjudicial influencia del *art nouveau*; llamaba a interesarse por las teorías enriquecedoras de Cézanne, el cubismo, el futurismo y Dadá, y advertía que si para los europeos el arte negro y el arte primitivo habían obrado como reorientadores, esa función sería cumplida para los latinoamericanos por el vigor constructivo del arte de los pueblos aborígenes como los mayas, los aztecas, los incas, aunque deberían evitarse arqueologismos a la moda.¹

*Artículo para el libro-catálogo de la exposición Tamayo en el Centro Reina Sofía de Madrid, España, inaugurada el 29 de junio pasado.

¹ David Alfaro Siqueiros, "Tres llamamientos de orientación actual a los



Siqueiros pondría en práctica su teoría en los personajes del mural al fresco *El entierro del obrero sacrificado*, pintado en 1923 con voluntaria asimilación del sentido de bulto cerrado propio de la escultura olmeca.

Coincidentemente en 1921, al regresar a México tras quince años de estancia en España y Francia, Diego Rivera declara que se propone estudiar las asombrosas ruinas, así como el arte maya, azteca y tolteca, "con objeto de cristalizar algunas ideas de arte que darán un nuevo y amplio sentido a mi obra."² Poco después, en el primer artículo que dedica a una exposición en

pintores y escultores de la nueva generación americana", *Vida Americana*, Barcelona, España, mayo de 1921, jefe de redacción y director artístico David Alfaro Siqueiros.

² Entrevista a Diego Rivera en el periódico *El Universal*, México, D.F., julio 21 de 1921.

la Escuela Nacional de Bellas Artes, Rivera exalta "la maravillosa arquitectura de Teotihuacán, Mitla, Chichén, y la escultura antigua más pura y sólidamente plástica del mundo", tanto por el trabajo de conjunto como de bloque y la grandiosidad de las pirámides. Rivera redescubre México y exclama: "Felizmente este pueblo mexicano tiene desarrollado, a un grado increíble, el sentido plástico; todo lo producido por él tiene el sello de un arte superior, simple y refinado a la vez, en todo hay sentido de la belleza."³ En ese artículo Rivera expresaba por primera vez una opinión sobre Tamayo. Lo hizo como pie de grabado en la reproducción de *Una capilla de Oaxaca*, pequeña tela impresionista de 1920: "Tamayo, presteza en la notación, sensibilidad y buena comprensión de los planos, muy pintor."

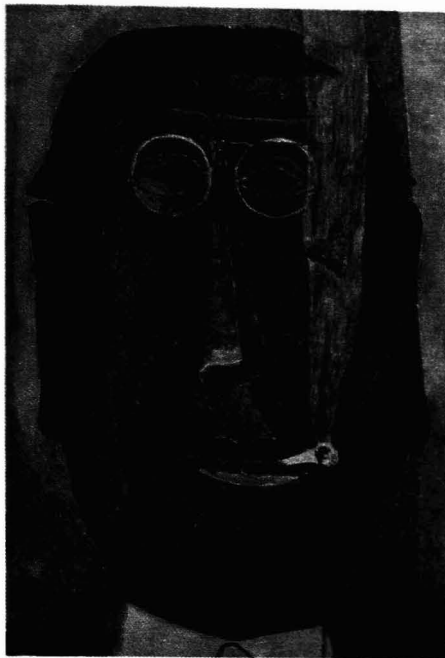
Empujado primero por Rivera y después por las inquietudes que permearon a su generación, así como por sus experiencias en museos y galerías de Nueva York, Tamayo pasó del impresionismo al cultivo de tendencias más recientes del arte europeo: fauvismo, futurismo, pintura metafísica, surrealismo.

Simultáneamente desarrollaba una abundante producción a la manera de la Escuela Mexicana, o sea, figuras y escenas de la vida rural indígena o mestiza. En este capítulo no se le puede catalogar en el riverismo, no fue un "dieguito" más, como algunos de sus contemporáneos. En general, Tamayo no ha sido hombre de remedos. Su cultivo de tal o cual

³ Diego Rivera, "La exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes", *Revista Azulejos*, T. 1, Núm. 3, octubre de 1921, México, D.F.

tendencia está marcado por un sentido muy propio del color, el dibujo, la composición y la poética visual. Su entendimiento de la Escuela Mexicana osciló entre el extremo refinamiento de un dibujo elegante y un color tímbricamente delicado, y un arte primitivista de contornos rudos, colores sordos y texturas pétreas.

Reviendo la obra desarrollada por Tamayo a lo largo de siete décadas, se puede comprobar que ni las tareas gráficas en la sección de etnografía del Museo Nacional resonaron de inmediato en su producción pictórica, ni tampoco salió a flote precozmente su ascendencia zapoteca. Tamayo asume el arte prehispánico de manera muy consciente aunque tangencial en la etapa de espléndida madurez que sobreviene tras de haber cumplido los cuarenta años de edad, cobijado por una mayor estabilidad profesional y económica, pero afectado en su sensibilidad profunda por la tragedia universal de la Segunda Guerra y por graves perturbaciones en su vida íntima.⁴ De tiempo atrás había decidido abstenerse de cualquier militancia o definición política. También se había alejado por completo de la religión (de la misa y de la mística). Una aparición fugaz en terrenos ideológicos tuvo lugar en 1936, cuando aceptó integrarse a la delegación mexicana que asistió al American Artists' Congress,⁵ junto a José Clemente



El fumador, 1939. Óleo/tela.
43 x 33 cm.

Orozco, David Alfaro Siqueiros y otros, y hasta llegó a pronunciar un discurso en la cena que les ofreció la Mutualista Obrera Mexicana de Nueva York. Las angustias lo sobrecogieron sin dios y sin partido. Para sobrellevarlas se ensimismó y de las fuentes más secretas de su espíritu comenzaron a surgir alegorías sobre el terror, la locura, la incredulidad, el desconcierto, la agresividad, la incomunicación, lo terráqueo y lo cósmico, el amor corpóreo e incorpóreo, la repulsión por las consuetudinarias interdependencias, el desprecio por lo vano y lo frágil, el apego a lo perdurable (sol, luna, montaña, instinto, pirámide, canción). Los signos desplegados en la tela se volvieron vagamente descifrables, pues

los artistas; los comerciantes, los museos y los clientes privados habían cesado de proporcionar la ayuda que en otros tiempos habían dado; la escala de salarios para los proyectos de arte patrocinados por el gobierno estaba por debajo del nivel de subsistencia; los artistas se enfrentaban a constantes ataques a la libertad de expresión; el fascismo avanzaba también dentro de los Estados Unidos y pedía se promulgaran decretos contra las libertades civiles. En el American Artists' Congress se abordaron, entre otros temas: el encarcelamiento de artistas y escritores revolucionarios, el decreto federal de arte, las escuelas de arte durante la crisis, el programa de acción de los museos en tiempo de depresión, los tópicos artísticos y las tendencias estéticas, la relación del contenido artístico con los medios y materiales, la crítica de arte. El Congreso se inauguró el 14 de febrero en el Town Hall. Las sesiones se desarrollaron el 15 y 16 en la New School for Social Research.

las alusiones, siendo elocuentes, carecían de narrativa. En su sistema de enigmas fueron apareciendo sorprendentes familiaridades con el arte prehispánico, que Tamayo comenzó a coleccionar tan pronto los desahogos económicos se lo permitieron. La convivencia con esculturas, enseres rituales o domésticos e instrumentos de la antigüedad ya no tendría connotaciones pedagógicas o burocráticas; su nueva percepción sería íntima, desinteresada, selectiva y estética, despreocupada de precisiones arqueológicas.

Realista en su esencia pero no en su apariencia, el arte prehispánico no describe, interpreta. La serpiente, el jaguar, el águila, la calavera, la máscara, se repitían como términos de una clave poética en la que preponderaban las ideas de movimiento, fuerza, vuelo, transformación, perfeccionamiento. Las representaciones se liberaban de datos naturalistas para llegar, con simplificación y fuerza, a expresiones anímicas.

Grande ha sido la afinidad de Tamayo con los objetos creados desde el siglo XIV A.C. por las culturas que se desarrollaron en las costas mexicanas del Océano Pacífico. Por la costumbre que tenían esas comunidades de enterrar a sus muertos acompañándolos de numerosas figurillas que hicieran referencia a lo que había sido y hecho en vida el difunto, han llegado hasta nuestros días infinita cantidad de esculturas en cerámica de hombres, mujeres y niños jugando, amando, descansando, haciendo la guerra o enseñando sus defectos físicos. En las series zoomórficas destacan los perritos cebados que simbolizaban a la deidad de la muerte, y que Tamayo revivió con ferocidad expresionista para que le ladraron a la luna, pelearan con la serpiente o se midieran con los jaguares.

Aquellas gentes se pintaban el cuerpo, la cara y el cabello con blanco, negro, azul, rojo. Con cuerpos y caras pintados en mosaicos caprichosos pinta Tamayo a sus personajes más simbólicos que reales, más espirituales que concretos. Energías en acción o en reposo, finamente teñidas de una corporeidad representada simulando incisiones o de hecho socavada en la materia pictórica.

⁴ En carta enviada desde Nueva York el 22 de noviembre de 1942 al poeta Carlos Pellicer, relataba Tamayo: "Como Ud. sabe mi mujer está sumamente enferma, tanto que empiezo a creer que la he perdido para siempre, a no ser que se realice un milagro. Ahora bien, los gastos que me ocasiona su atención médica son tan crecidos que sólo trabajando en este país me es posible atenderlos. Estando en México ningún sueldo de los que yo podría ganar me sería suficiente para cubrir esta urgente necesidad. Tengo pues que permanecer aquí a toda costa. Esta circunstancia, como Ud. sabe me pone en el inminente peligro de ser llamado al servicio militar. Ese peligro será mucho mayor durante el año próximo, que es en el que se hará la invasión de Europa por el fantástico ejército que este país está organizando y al cual ingresarán todos los individuos casados hasta la edad de 45 años, clasificación que es precisamente a la que pertenezco." (Tomado del original que se guarda en el archivo de Carlos Pellicer.)

⁵ El llamamiento para el Congreso fue firmado por 114 escritores y artistas de los Estados Unidos. En él señalaban la necesidad de preservar y desarrollar la herencia cultural y denunciaban problemas profesionales concretos. Entre los más afectados por la crisis mundial se contaban

Rasgos algo negroides, cabezas que adquieren forma de frutos, narices anchas, ojos oblicuos, bocas atigradas con las comisuras hacia abajo, denotan una cierta obsesión felina que nos remite al arte olmeca en su estilo casi geométrico de curvas suaves y rectángulos redondeados; ese arte olmeca que supo inventar seres semihumanos como los hombres-máscara, los hombres-animal (hombre-tigre, hombre-pato, hombre-serpiente-pájaro).

Como coleccionista Tamayo no dejó de fascinarse con lo refinado y enigmático de unas esculturas de bulto, talladas y esgrafiadas finamente por los habitantes primeros del Golfo de México, y que los arqueólogos convencionalmente han denominado "yugos", "palmas", "hachas" y "candados", pues sus formas recuerdan vagamente a los objetos así nombrados en nuestros días.

Decorados con grecas muy delicadas, sus funciones se suponen ceremoniales, pero en verdad se desconocen. Tamayo retoma el enigma, lo antropomorfiza con miembros y cabezas desproporcionados, y le otorga burlescamente funciones de mujeres, hombres, fantasmas o sombras.

Los zapotecas, que aún subsisten, desarrollaron en los valles centrales de Oaxaca una de las culturas más altas del México antiguo. Creían haber surgido de lo más profundo de la tierra, del corazón de las montañas. Sus cuerpos habían sido primero de piedra y después de carne. Como carne palpitante convivieron con otros pueblos que también se negaron a desaparecer: mixtecos, mazatecos, ixcatecos, chinantecos, mixes, zoques, huaves, chontales, chatinos, popolocas, amuzgos. Gente más bien pacífica, poco guerrera, gustaban de la distinción, el señorío y la suntuosidad. Creían que los seres y las fuerzas de la naturaleza estaban regidos por espíritus tutelares y espíritus maléficos. Fueron sabios en medicina, aritmética y astronomía. Establecieron su calendario, contaron su historia, describieron su geografía. Gustaban de la danza, la música y los juegos. El cromatismo de sus decoraciones estaba constituido por gris, café, crema, rojo, negro, blanco. Fueron extraordinarios y audaces arquitectos y urbanistas, como lo demuestra con



Mujer alcanzando la luna, 1946

grandeza el centro ceremonial de Monte Albán, que se alza majestuoso en un gigantesco escenario natural. Para los oaxaqueños de hoy, el mestizo Rufino Tamayo es un gran señor zapoteca cuya capacidad inventiva celebran con flores, cantos y multitudinarias ceremonias populares. También en Oaxaca, en las sierras altas, desarrollaron su cultura los mixtecos, "habitantes del país de las nubes", que se decían descendientes de los árboles ribereños. Creían que una pareja divina había dado origen a sus dioses. Esa pareja estuvo constituida por el dios Culebra de León y la diosa Culebra de Tigre. Los hijos que tuvieron se llamaron Viento de Culebra y Viento de Caverna. Adoraban al sol, al viento y a la serpiente. Construyeron Mitla, gran centro funerario con altares y tumbas decorados con centenares de miles de

mosaicos de piedras labradas como para que embonaran sin argamasa. Con los mosaicos formaron grecas romboidales, cruciformes, ondulantes, aserradas, bruñidas en blanco para que resaltarán más del fondo rojo. Su refinamiento lo aplicaron también en la preciosa orfebrería de oro con motivos terrenales y estelares, con la construcción de instrumentos musicales de madera, en el tallado de vasos y copas de cristal de roca. En las decoraciones de vasijas y muros y en la elaboración de sus códices usaban, bien combinados, rojo guinda, gris plomizo, naranja, negro, café oscuro, blanco, amarillo. En sus tonalidades brillantes esta guía de colores reaparece en muchos cuadros de Tamayo, como aparecen también el azul turquesa y el verde esmeralda usado por los teotihuacanos para representar a la deidad del agua,



Tláloc, y su deleitoso paraíso, el Tlalocan.

En los frisos esculpidos y policromados de los toltecas en Tula y otras metrópolis, entre dioses, sacerdotes, guerreros y animales, se descubre la representación de Venus, de discos solares, de símbolos estelares y volutas de la palabra. Se ha observado el infinito y lo percibido se representa por medio de signos. Algo se sabe, algo se supone y todo se comunica. Por intuitiva y por actual la obra de Tamayo establece un enlace entre las remotas concepciones cósmicas y las conquistas espaciales del presente. Así lo entendió el equipo internacional de investigadores científicos y culturales, coordinados por el *Groupe de liaison pour l'action culturelle scientifique*, que en 1986 preparó para Francia, Suiza, España y otros países la magnífica exposición documental *La danza del universo*. En la interrelación arte-ciencia se concluía el discurso con lo infinitamente pequeño a lo infinitamente grande, ejemplificado con el cuadro de Tamayo *Cuerpos celestes*. Tamayo no es un astrónomo ni un físico. Es un artista que percibe con su instinto, sus sentidos y su intuición el constante palpitante del universo. En el México antiguo, sobre todo entre los aztecas, se practicaban sacrificios humanos que culminaban en la sustracción del corazón o en la destrucción por el fuego. Los hombres no hubieran podido existir si los dioses

no los hubieran creado, y éstos a su vez necesitaban que el hombre los mantuviera proporcionándoles como alimento la sustancia mágica, la vida, que se encuentra en el cuerpo, en la sangre y el corazón. Debido al total rechazo de los arqueologismos, Tamayo nunca pintó nada que pudiera tomarse como una reconstrucción del pasado. Pero la metáfora implícita en aquellos rituales es asumida por él como autoinmolación o autosacrificio en *Hombre abriéndose el corazón y El quemado*, pintados en 1955, cuando la guerra mundial se extendía, en el declive final de los imperios, en guerras locales de liberación. Quien se autoinmola está consciente de los motivos de su sacrificio. Tácitamente a ese tipo de combatientes dedicaba Tamayo aquellos cuadros, como pudo comprenderse cuando declaró: "Me manifiesto en contra de cualquier dictadura y me solidarizo con los pueblos que luchan por conquistar su libertad, ya que su lucha es la más justa de todas."⁶

Hay que ver y hay que entender que en la obra de Tamayo ciertos datos, ciertas parábolas, ciertos recursos plásticos del arte mexicano del remoto pasado adquieren nuevo aliento y vigor. Tanto en el grotesco como en la belleza trágica es otro el dramatismo,

⁶ Cristina Pacheco, "Rufino Tamayo en la intimidad de su estudio dice a *Siempre!* por qué rechazó la Orden del Quetzal", revista *Siempre!* México, D.F., marzo 12 de 1980.

otro el esplendor poético. Le gustan los ángulos duros como a los teotihuacanos, la rigidez como a los toltecas, los sistemas simbólicos como a los zapotecas, las formas plenas y mórbidas como a los mexicas, los detalles exquisitamente naturalistas como a los mayas; pero el discurso visual es otro porque otro es el mundo que le tocó vivir.

Desde hace mucho Tamayo viene insistiendo, y así es, que obtiene sus calidades "mediante un proceso de depuración", que usa los elementos plásticos como tales y no como elementos retóricos.⁷ El poeta Xavier Villaurrutia, quien hiciera en 1926 la presentación del catálogo de su primera exposición individual, supo señalar con exactitud tales características: "La línea suya personal y moderna se enlaza con la de las más sintéticas y refinadas creaciones de la escultura mexicana antigua."⁸ Dicho de otra manera: la fantasía subjetiva de Tamayo se libera al apropiarse de una herencia consustanciada en la idiosincrasia mexicana. Trabajo de minero para construir un vehículo extraterrestre, "para que allá arriba — como dijera Benjamin Peret — encuentre el hombre la ruta de los grandes espejos de agua en los que zumban lanzas de la luna."⁹

En definitiva, el proceso de Tamayo es más intelectual que instintivo, y no podía ser de otra manera si lo que se persigue es un nuevo enunciado de la realidad. De ahí que Tamayo rechace las muchas veces señalada similitud entre su obra y la de Jean Dubuffet, pues no le atrae ni lo espontáneo ni lo irreflexivo. Cada cuadro suyo es fruto de una profunda concentración lograda en el aislamiento, donde llega al extremo de no pronunciar palabra alguna durante varios días. Así es su disciplina para lograr jerarquizar la realidad a través de un sistema emblemático de signos, apuntalado por el placer sensorial del color y las texturas. ◊

⁷ Declaraciones recogidas por Víctor Alba en *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, Colección Panoramas, B. Costa-Amic, Editor, México, 1956.

⁸ Xavier Villaurrutia, "Rufino Tamayo", revista *México en el Arte*, Núm. 2, agosto de 1948, México, D.F.

⁹ En septiembre de 1949 Benjamin Peret escribió *Air Mexican*. En 1952 *Librairie Arcanes*, de París, lo publicó con cuatro litografías originales de Tamayo. La cita está tomada de ese texto.