

Rufino Tamayo

Más allá de la dualidad

Alberto Blanco

Mucho y bien se ha escrito sobre la pintura de Rufino Tamayo; una pintura que —el mismo artista no se cansó de afirmar— no es literaria ni narrativa. A pesar de la considerable dificultad que significa escribir algo nuevo sobre el arte de Tamayo, Alberto Blanco —de quien Conaculta acaba de publicar El eco de las formas, un libro de 700 páginas que reúne la mayor parte de sus ensayos sobre artes visuales— ha conseguido ofrecernos una nueva aproximación a esta obra señera, enfocando el tema de la dualidad.

INTRODUCCIÓN

En el arte el punto de partida, la existencia primera —tanto de la creación como de la contemplación— es la forma. Arte es forma; y sólo por la forma podemos juzgarlo.
Ramón Xirau, *Acercamiento a Tamayo*.

Aunque no es mi propósito en el caso de Tamayo —ni lo ha sido nunca en ningún otro— juzgar su trabajo artístico, estoy plenamente de acuerdo con Ramón Xirau en el sentido de que si en arte no hablamos de forma, ¿de qué estamos hablando en realidad? Por otra parte, debería resultarnos evidente que la necesidad crea la forma. Y que esto vale lo mismo para los cambios adaptativos y evolutivos de las especies, que para las obras de arte, sus cambios y su siempre cuestionable evolución. Así lo dijo Wassily Kandinsky en su célebre texto *Sobre la cuestión de la forma*, escrito en el año *mirabilis* —al menos para las artes visuales— de 1912:

Como la forma no es más que una expresión del contenido y como el contenido difiere según los artistas, es evidente que pueden existir en la misma época muchas formas diferentes que son igualmente buenas. *La necesidad crea la forma*. Algunos peces que viven en aguas profundas no tienen ojos. El elefante posee una trompa. El camaleón cambia de color, etcétera...

De esta suerte el espíritu de cada artista se refleja en la forma. La forma lleva el sello de su *personalidad*.

Naturalmente, no se puede concebir la personalidad como una entidad situada fuera del tiempo y del espacio. Por el contrario, en cierta medida, está sometida al tiempo (la época) y al espacio (su pueblo).

Cada artista tiene algo que decir, lo mismo que cada pueblo, y por consiguiente también el pueblo al que pertenece determinado artista. Esta relación se refleja en la forma y constituye *el elemento nacional* de la obra.

Y por fin cada época tiene su misión, la cual permite que se manifiesten nuevos valores. El reflejo de ese elemento temporal es lo que se llama *el estilo* de una obra.

La existencia de esos tres elementos que marcan una obra es inevitable.

El arte de Rufino Tamayo, inevitablemente, refleja en su forma, por una parte, el espíritu del artista: su personalidad. En su caso se trata de una personalidad más compleja de lo que el trato con la persona y con el personaje podría haber hecho suponer a muchos, y tan compleja, por lo menos, como su misma pintura. Por otra parte, resulta imposible ver y entender la personalidad de un artista fuera de un contexto que le da perspectiva y profundidad: un tiempo y un espacio específicos. La forma en que esta personalidad se expresa conlleva —aunque no se lo haya propuesto nunca, como sucedió con Tamayo— el sello de su comunidad; eso que Kandinsky llama el *elemento nacional*. En una entrevista que le hizo en 1947 Antonio Rodríguez, Tamayo fue tajante al respecto: “Lo nacional es secundario en la obra de arte, pero como mexicano, como indio que soy, lo mexicano me sale espontáneamente, sin



Autor desconocido, Rufino Tamayo en la Ciudad de México, 1917, Archivo Olga Tamayo

necesidad de andarlo buscando”. Más claro que el agua. Y su estilo, desde luego, responde a las necesidades y el espíritu, las corrientes en boga y las modas, de la época en que le tocó vivir.

Pero vale la pena proceder en orden, ya que, como bien lo dice Octavio Paz en *De la crítica a la ofrenda*, el segundo de los tres grandes ensayos que dedicó a la obra de Tamayo:

Más determinante que el inasible carácter nacional es el acento individual de cada artista, a menudo en lucha con su gente y con su medio. Por lo demás, las fronteras de los estilos casi nunca coinciden con los de las naciones. Los estilos son más vastos, engloban a muchos países, son internacionales.

Personalidad, elemento nacional y estilo internacional son los tres vértices de un triángulo que, en el caso de Tamayo, pueden observarse con bastante claridad. Más allá de la personalidad del oaxaqueño, y desde luego mucho más que el elemento nacional, el estilo ostenta la marca de su tiempo; es un producto de la época en que vive o ha vivido el artista, y de la cual su obra es a la vez parte y testimonio. Lo que es innegable es que en los tres niveles en que se puede observar la forma en que se fue desarrollando el arte de Rufino Tamayo —a menudo en lucha con su gente y con su medio— está presente la dualidad.

PRIMERA DUALIDAD: EL MESTIZAJE

Tener los pies firmes, hundidos si es preciso en el terreno; pero tener también los ojos, y los oídos y la mente bien abiertos, escudriñando todos los horizontes, es, en mi opinión, la postura correcta.

Rufino Tamayo, *De la pintura*.

Rufino del Carmen Arellanes Tamayo nació el 26 de agosto de 1899 en el Centro Histórico de la ciudad de Oaxaca. Hijo único de Manuel Arellanes y Florentina Tamayo, vio la primera luz en la casa ubicada en la segunda calle de Cosijopí (antes Rueda) número 215, a unas cuantas calles del (ex) convento de Santo Domingo y de la hermosa casa que con el tiempo habría de llegar a convertirse en el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo. Allí vivió hasta los nueve años. Para entonces su padre había abandonado ya a la familia, y no pasaría mucho tiempo antes de que Rufino Arellanes Tamayo abandonara a su vez el apellido paterno para identificarse definitivamente con su madre y la familia materna.

La madre de Rufino, Florentina Tamayo, nació en la ciudad de Tlaxiaco, un asentamiento prehispánico que se localiza en la Mixteca Alta oaxaqueña, y que ha

sido habitado a lo largo de más de dos mil años. Su nombre en mixteco es *Ndijiinu*, que significa “buena vista”. Y muy buena vista debe haber tenido la señora, y de muy buenas vistas habrá gozado desde su infancia, que heredó a su hijo los buenos ojos y la sabiduría de los colores y las formas de su tierra: imágenes que se le quedaron grabadas para siempre, como el paisaje titulado *Rocas*, de 1925.

Tlaxiaco floreció en el siglo XIX cuando algunos de sus moradores, hacendados y poderosos comerciantes, decidieron sofisticar la vida de la ciudad. Así, se abrieron en esa época centros culturales donde se podían estudiar las bellas artes, la filosofía, el latín y el francés. Durante el auge del Porfiriato a Tlaxiaco se le conoció como La Perla de la Mixteca. La sociedad tlaxiaqueña vestía elegantemente con trajes de levita, bombines o sombreros de copa, acompañados de polainas y bastones; atuendos importados de París. Existe una fotografía de Tamayo tomada en 1917 en la Ciudad de México, cuando el pintor en ciernes contaba con dieciocho años de edad y estudiaba por las mañanas de manera clandestina en la Escuela Nacional de Bellas Artes y trabajaba por las tardes vendiendo fruta en el negocio familiar del mercado de La Merced. La foto nos deja ver a un joven provinciano vestido impecablemente, con traje y corbata, saco de solapas cruzadas, sombrero y bastón. Ciertamente no es la imagen que cabría esperar de un joven vendedor de frutas en un mercado popular de la Ciudad de México. ¿De dónde pudo haber sacado Tamayo esta forma de vestir, esta inclinación cosmopolita? Creo que hay dos fuentes: la nacional —una gran parte de México vivía el afrancesamiento del Porfiriato— y la familiar: la influencia de su querida madre y la familia de Tlaxiaco.

Relatan los cronistas del siglo XIX que en las fiestas de sociedad y en los domingos las familias ricas de Tlaxiaco vestían atuendos parisinos, tomaban los vinos más exquisitos de Burdeos, y comían los más sabrosos platicos al estilo de la cocina francesa. No era raro ver a las damas vestir de un solo color de la cabeza a los pies paseándose en carretelas tiradas por briosos caballos en las calles de adoquines y enmarcadas por airosas construcciones coloniales. No por nada a esta ciudad se le llegó a llamar El París Chiquito.

La personalidad de Rufino Tamayo se comenzó a forjar a partir de todos estos elementos: el haber nacido en las postrimerías del siglo XIX en la ciudad de Oaxaca, de una madre sensible nacida y criada en Tlaxiaco; el haber pasado en Oaxaca, todavía en pleno porfirismo (y Porfirio Díaz era oaxaqueño), su infancia; el haber sufrido el abandono del padre a muy corta edad; el haber perdido a su querido abuelo —su padre sustituto— y muy poco después a su madre, cuando sólo contaba “como 8 o 9 años”; el haber emi-

grado, huérfano, con su tía Amalia a la Ciudad de México justo al mismo tiempo que estallaba la Revolución mexicana; el haber trabajado en el Mercado de la Merced, vendiendo frutas, y haciéndose cargo desde muy joven del negocio familiar; el haber descubierto justo en ese mismo momento la Escuela Nacional de Bellas Artes.

Pero su vocación había sido descubierta mucho antes, a pesar de que la música siempre le resultó atractiva —véase *Niño y fonógrafo*, de 1926— y fue una posibilidad abierta desde su infancia en Oaxaca, debido a sus dotes naturales. Sin embargo, tras el arribo a la Ciudad de México, el dibujo y la pintura se impusieron. Así se lo relató cándidamente el pintor a Ingrid Suckaer en una larga entrevista concedida en sus últimos años:

Me sucedió algo muy curioso: me gustaba tanto la música que yo quería ser músico; pero llegando a la capital se me abrieron los ojos en diferentes sentidos, ya que también tenía facilidad para dibujar. Es que en Oaxaca, en la escuela primaria, no había profesores de dibujo, sino que el alumno que se suponía tuviera más habilidad para pintar, era el encargado de pasar al pizarrón a trazar algún dibujo para que los demás compañeros lo copiaran. Debido a esa facilidad surgió en mí la vocación de pintar, lo cual con el tiempo fue mi profesión. Desde los once años supe que quería ser pintor.

Al margen de que muchas veces a lo largo de su vida —e incluso después de su muerte— Tamayo ha pasado, por así decirlo, “al pizarrón” para que los demás lo copien (los cuadros falsificados de Tamayo son legión y ameritarían un capítulo aparte, por no decir nada de sus fallidos y numerosos imitadores), hay que subrayar el hecho de que Tamayo, que vivió hasta los noventa y un años, tuvo ochenta años para vivir su llamado y cumplir con su vocación. Su larguísima vida de pintor quedó signada desde el inicio por la dualidad: indígena y europea, las raíces prehispánicas de Tlaxiaco y El París Chiquito, la vida provinciana y la cosmopolita, la humilde escuela primaria de Oaxaca y la famosa Escuela de París. Una sola palabra resume esta dualidad o serie de dualidades: mestizaje.

Tamayo siempre reconoció y asumió con sincera honestidad este mestizaje, como queda de manifiesto en la respuesta que da a una de las preguntas de Ingrid Suckaer:

Se ha dicho que usted descende de una familia indígena, ¿qué hay de cierto en eso?

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



Mujer llamando a los pájaros, 1950, óleo sobre tela, 83 x 100 cm, colección particular

padres eran, como dicen, mitad y mitad, o sea, mestizos; por lo tanto yo soy mestizo.

Este mestizaje dejó su honda huella en la personalidad de Tamayo y se ve reflejado en la dualidad de su pintura. Son muchas las personas que tuvieron la oportunidad de tratar a Tamayo que han hablado de su natural don de gentes, de su franqueza, de su gusto por la música, de su buen trato y su cordialidad. Pero muchos han hablado también de lo difícil que era el trato con Tamayo, de su hieratismo y sus incómodos silencios.

Para dar fe de la personalidad contrastada y dual, abierta y cerrada de Tamayo, ofrezco al lector tres botones de muestra; tres testimonios escogidos de las cinco entrevistas que Robert Valerio hizo en 1998, a Francisco Toledo, Rodolfo Morales, Roberto Donís, Luis Zárate y Sergio Hernández, y que fueron publicadas bajo el título general de *Tras las huellas de Tamayo en su terruño*:

Francisco Toledo: Hablaba mucho de que cuando él era joven preparaba sus propios colores; compraba pigmentos, y con aceite de linaza los molía y los guardaba en un frasquito. Y eso es lo que aconsejaba a todos que hicieran.

Rodolfo Morales: Casi no se podía hablar de pintura con él.

Sergio Hernández: A Tamayo lo vi dos veces, nunca platicué con él; me hubiera encantado. La segunda vez, cuando Cristina Gálvez me llevó a visitarlo en su casa, recuerdo que íbamos subiendo la escalera y de repente sale Olga y se me queda viendo y me dice: “¿y este hombre tan feo de dónde salió?”. “Es que soy de Oaxaca”. “Pues, claro”, contestó, “en Oaxaca todos son feos”. Y de ahí no me bajó. Entonces me senté, todo apenado por feo, y traté de animar a Tamayo: “mire, conozco a Toledo... Toledo le manda saludos”. No abrió la boca. Silencio.

En un país y un tiempo donde tantísimos mexicanos “no se sienten bien por ser mestizos —palabras del pintor—, por tener raíces indígenas”, Tamayo supo sacar provecho y explorar, hasta donde sus fuerzas y su intuición se lo permitieron, la riqueza del doble rostro de su herencia, así como el de su orfandad. Mitad y mitad. “El hecho de no tener padres desde muy niño fue muy doloroso, yo no sé qué habría sido de mí sin esa tía que se hizo cargo del huérfano que fui, a lo mejor hubiera sido cargador u otra cosa”.

Pero gracias a la generosidad de su tía Amalia, gracias a su propio talento, y a una serie de azares, buenas decisiones y golpes de fortuna, Tamayo no sólo no se convirtió “en cargador u otra cosa”, sino que, al poco tiempo de haber iniciado sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes (la ex Academia de San Carlos), quedó confirmado como pintor. Y nada más y nada menos que por Diego Rivera, que recién había vuelto de Francia. Con motivo de una exposición de los trabajos de los estudiantes en Bellas Artes, Diego Rivera hizo una visita a la escuela, y tras ver todos los cuadros, señalando una tela de Tamayo, y para el desasosiego de muchos de los demás estudiantes, simplemente dijo: “Este muchacho es pintor”.

SEGUNDA DUALIDAD:

EL MUNDO PREHISPÁNICO Y EL ARTE POPULAR

El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano. El dualismo rige la concepción de los dioses, de la naturaleza, del arte. Choque de fuerzas antagónicas: he aquí la solución del enigma cósmico.

Paul Westheim, *Arte antiguo de México*.

Al final de un largo ensayo dedicado a examinar el fenómeno del humor, la comicidad y la creatividad titulado *De l'essence de rire (De la esencia de la risa)*, el poeta y crítico de arte Charles Baudelaire dice en la última frase: “el artista sólo es artista a condición de ser dual y de no ignorar ningún fenómeno de su doble naturaleza”. ¿Y qué es, según Baudelaire, esta doble naturaleza? La facultad de ser a la vez uno mismo y otro. Tamayo bebió, con la leche materna, esta dualidad, y continuó desa-

rollándola y enriqueciéndola a lo largo de toda su vida.

Ya he hablado en el capítulo previo de la dualidad del mestizaje y la personalidad de Tamayo; condición, por lo demás, a la que no escapan, de un modo u otro, millones de mexicanos, pero que en el caso de alguien que, como Tamayo, manifestó desde niño una tremenda sensibilidad, inevitablemente habría de dejar marcas profundas en su carácter. Éstas y otras dualidades resaltan y resultan evidentes en su trabajo. Sus cuadros son, a la vez, primitivos y sofisticados, violentos y tiernos, sensuales y austeros, hieráticos y dinámicos, alegres y melancólicos, entrañables y distantes. ¿En qué proporción? No sé si podríamos utilizar su propia fórmula y decir: mitad y mitad. Probablemente no.

Sin embargo, el dualismo de Tamayo va más lejos que este mero listado de polaridades evidentes en su obra. Como dice Emily Genauer en su libro *Rufino Tamayo*, publicado en 1973 por Abrams:

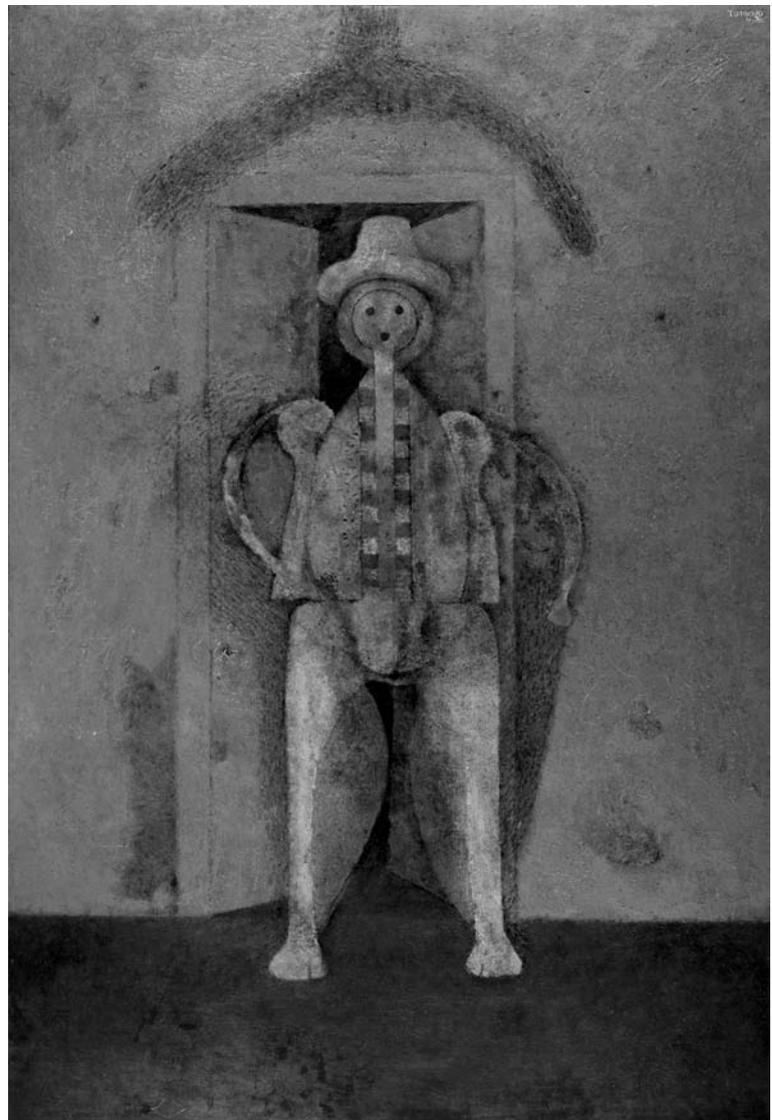
Tamayo es un tradicionalista en el sentido de que trabaja de acuerdo con la tradición de lo que es un artista, y cuál es el papel que le toca desempeñar; sin embargo, no se sujeta a ninguna tradición en sus imágenes. Su manera de acercarse a la composición es tradicional: cada uno de sus cuadros es un objeto muy bien hecho, y el resultado de un plan cuidadosamente calculado y ejecutado. Pero la profusión de su rico colorido, la opulencia de sus texturas, el curso aparentemente caprichoso de su trazo, los súbitos relámpagos de brillantez sugieren una espontaneidad que raya en la improvisación y hasta en el accidente.

En este sentido, no es sorprendente observar que a lo largo de los años el tema de la pareja haya sido una constante en su pintura, máxime si tomamos en cuenta que Tamayo no es un pintor de muchos motivos, y que los que le han sido afines a su naturaleza se repiten una y otra vez. Así lo vio Xavier Villaurrutia y lo dejó consignado en el luminoso texto que dedicó en 1948 a su pintura: “Si las figuras en los cuadros de Rufino Tamayo no son numerosas, tampoco son variadas”. Villaurrutia procede luego a enumerar algunas de estas figuras que sin cesar se repiten en su obra para concluir con una importante y aguda observación: “los hombres y las mujeres, las tehuanas, los devoradores de frutas, los flautistas y músicos que aparecen en sus cuadros, están dibujados siguiendo un módulo interno”. Pero, ¿qué es en realidad este “módulo interno” del que nos habla Villaurrutia? ¿A qué se refiere? ¿De dónde procede? Para tratar de responder a estas preguntas, conviene enfocarse ahora en lo que hemos llamado *el elemento nacional*.

Para comenzar, vale la pena tener presente que la pintura moderna en México, más incluso que las otras

artes, es en gran medida el resultado de la Revolución mexicana y sus consecuencias. Y a Tamayo le tocó vivirla directamente. Dicho en sus propias palabras: “En mi primera juventud, acontecida dentro de la Revolución, vivía en una casa habitada también por zapatistas que en las noches cantaban sus canciones del sur. Fui aprendiendo aquellas que no eran muy conocidas”. Esta anécdota, trivial en apariencia, apunta a un hecho capital: la Revolución mexicana fue algo más profundo que las batallas y los grandes hechos. Fue la ruptura de un orden político y social, y el advenimiento de nuevas formas de ejercer su práctica. Lo mismo se podría decir de las artes. En una entrevista que concedió Tamayo en su estudio de Cuernavaca en 1972 puntualizó:

Yo creo que en estos tiempos en que las comunicaciones son tan abiertas, es imposible tratar de hacer un arte deliberadamente mexicano o americano o chino o ruso. Yo pienso en términos de universalidad. El arte es una forma de expresión que debe ser entendida por todos, y en todas partes. Surge de la tierra, de la textura de nuestras vidas, de nuestras experiencias. Tal vez porque los otros pintores [mexicanos] eran mayores que yo sólo se intere-



Hombre a la puerta, 1980, óleo sobre tela, 180.3 x 130.4 cm, Colección Museo Tamayo Arte Contemporáneo, INBA-Conaculta



Dualidad, 1964, vinilita, óleo y arenas sobre tela, 5,53 x 12,21 m, Vestíbulo del Museo Nacional de Antropología

saron en los hechos de la Revolución. Yo quería ir a nuestras raíces, a nuestra maravillosa tradición plástica.

¿Y qué hizo Tamayo para volver a las raíces de “nuestra maravillosa tradición plástica”? Siguió dos caminos—he aquí otra vez la dualidad— que le permitieron beber de las fuentes mismas de la tradición. Un camino fue su trabajo a lo largo de varios años como dibujante adscrito a la Sección de Fomento de las Artes Industriales Aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, a invitación del también oaxaqueño José Vasconcelos, rector de la Universidad Nacional de México.

El otro camino fue el de su contacto, desde que nació, con las artes populares de su tierra. Una presencia que lo mismo se manifiesta en sus juguetes, en su cerámica —allí están sus espléndidos bodegones y sus naturalezas muertas— en sus textiles, que en los monumentales “judas”, enormes muñecos construidos con carrizo, papel periódico y engrudo, y papeles pintados, destinados a la quemazón el Sábado de Gloria. En sus ojos y en su memoria se quedaron grabados para siempre “el fotógrafo ambulante, la pintura de retablos y pulquerías, la pintura de las carpas, de las lecherías, las calles de las barriadas de México”, como con tino dijo Luis Cardoza y Aragón.

Puede decirse que Tamayo siguió un camino consciente —el estudio de las formas del arte prehispánico— y otro inconsciente: una convivencia de lo más natural con los usos y costumbres de su pueblo, con sus bellos objetos cotidianos y su artesanía. Un camino de-

liberado y otro no. Aunque hay que matizar: el camino de las artes populares pasó en Tamayo de ser meramente involuntario —su infancia en Oaxaca y sus primeros años en la capital— a ser objeto de estudio y reflexión a partir del trabajo en el Museo Nacional de Arqueología, y de su participación unos años más tarde, en la segunda etapa de la Escuela al Aire Libre bajo la tutela de Alfredo Ramos Martínez. Así se lo contó a Ingrid Suckaer el pintor:

En el Museo de Arqueología tuve la fortuna de enfrentarme con el arte prehispánico y las artes populares; desde entonces éstas han sido las fuentes de mi trabajo. En el museo mi labor consistía en poner los dibujos precolombinos como modelos a disposición de los artesanos de todo el país, con el objetivo de vigorizar la artesanía nacional. A todo lo hermoso que encontré en el Museo le debo lo que he hecho en mi carrera; fue la reafirmación de mi vocación.

Ya podemos decir ahora de dónde viene ese “módulo interno” en el dibujo de Tamayo del que hablaba Villaurrutia: tiene un doble origen. Es un dibujo que tanto le debe a las estructuras óseas de los “judas” como a la forma monumental, escultórica, de concebir el espacio de tantas y tantas obras maestras del arte prehispánico. Véase, si no, un cuadro como *La Venus dorada*. Una doble luz que se refleja en la concepción dualista del universo que fue patrimonio de todas las culturas mesoamericanas, y que ilumina las obras de Tamayo con un resplandor inconfundible. Luna y sol.



Desde sus orígenes han coexistido en el arte mesoamericano dos principios: uno que podríamos llamar realista y otro que podríamos llamar fantástico. A esta dicotomía y a muchas otras alude Ometéotl, el dios de la dualidad. Un principio masculino y un principio femenino. Una luz solar y una luz lunar. La pintura de Tamayo se ve alumbrada por ambas luces. El dualismo es el principio esencial del mundo precortesiano. Este dualismo del que habla Paul Westheim en el epígrafe de este capítulo, lo mismo rige la concepción del arte prehispánico que, muchos siglos después, el arte de Tamayo. Así se puede constatar, por dar un primer ejemplo, en el mural *El día y la noche*, pintado en 1954. Dice al respecto Juan Carlos Pereda:

Fue precisamente *El día y la noche* el primer mural donde Tamayo interpretó y vertió de manera plástica los complejos conceptuales del *ethos* prehispánico. Esta noción esencial regía las normas indígenas en el entendimiento del universo, los contrarios en lucha, los opuestos como complemento: El día y la noche, lo masculino y lo femenino, lo bueno y lo malo, lo celestial y lo infernal, lo inmutable y lo que está en constante cambio. *El día y la noche* es la primera cosmovisión que Tamayo plasmó en el mural, misma que años más adelante, con variantes y agregados plásticos, habría de repetirse en su concepción, aunque nunca en su expresión pictórica.

Pero tal vez ninguna obra muestra con más claridad todo lo que hasta aquí he dicho en relación a la pintura de Tamayo y la visión dualista del mundo prehispá-

nico y sus reverberaciones en el arte popular mexicano que el celebrado mural que pintó para el Museo Nacional de Antropología y que tituló, precisamente, *Dualidad*. Esta obra señera de Tamayo nos muestra una representación de Ometéotl, el Dios de dioses del panteón náhuatl, que se manifiesta con su doble rostro: Ometecuhtli (Señor de la dualidad) y Omecíhuatl (Señora de la dualidad). “Es el principio dual —dice Miguel León-Portilla—, descubierto por la larga meditación simbolizada en la figura de Quetzalcóatl”. En esta obra se puede ver la lucha cosmogónica entre los dos principios: el diurno —aquí simbolizado por Quetzalcóatl— y el nocturno, que se representa en la encarnación zoomorfa de Tezcatlipoca: la serpiente emplumada y solar, y el ocelote con su piel tachonada de estrellas. Cabe agregar que ambos dioses son hijos de la pareja divina primigenia, Ometecuhtli y Omecíhuatl.

El tema de la dualidad en la obra de Tamayo, como los dioses mexicas, tiene muchos rostros: se manifiesta, a lo largo del tiempo, en una serie de parejas y de principios duales. En el extenso estudio que el antropólogo Julio Amador Bech dedicó a esta obra, *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo*, afirma contundente:

El día y la noche y *Dualidad* corroboran que el tema del cosmos (y del hombre frente a él) aparece de manera recurrente en el pincel de Tamayo; es una constante, es el tema mítico más importante al interior del conjunto total de su obra, vista, ésta, desde la perspectiva de su producción en el tiempo, como unidad.



La Venus dorada, 1955, óleo sobre tela, 100.3 x 80 cm, Colección particular

TERCERA DUALIDAD: EL MEXICANO UNIVERSAL

Tamayo cuando pinta sólo se preocupa de la pintura, de expresar por su medio una realidad que se le impone y escoge... Su complicación no está en lo que dice, sino en el estilo para decirlo.

Luis Cardoza y Aragón, *Rufino Tamayo*.

Desde un principio la contrastada personalidad de Tamayo estableció su propio juego y sus propias dimensiones y muy pronto consiguió hacerse un lugar, primero, en el panorama de la pintura en México y, después, no sin grandes dificultades, uno todavía más importante en el contexto del arte internacional. Sin embargo, lo que aquí hemos llamado *el elemento nacional* en sus dos vertientes, el arte prehispánico y las artes populares, siguió siendo un rasgo distintivo en todas y cada una de sus obras. Y su estilo, derivado del simple hecho de vivir en la aldea global del siglo XX, le permitió, además, hablar con la *lingua franca* de los artistas de su tiempo. Y en todos estos niveles la dualidad señaló una característica esencial de su trabajo. Octavio Paz lo dijo de muchas formas en los textos que dedicó al arte de Tamayo: “Si se piensa en los dos polos que definen la pintura de Tamayo, el rigor plástico y la imaginación que transfigura el objeto, se advierte inmediatamente que su encuentro con el arte precolombino fue una verdadera conjunción”. “El elemento reflexivo es la mitad de Tamayo: la otra mitad es la pasión”. “Pintura dual que sólo alcanza la unidad para desgarrarse y de nuevo volver a reunirse. La vitalidad del arte de Tamayo depende de la convivencia de estas dos tendencias”.

A los veintisiete años Rufino Tamayo salió por primera vez del país. Viajó con el compositor Carlos Chávez a Nueva York, donde los dos se las vieron negras para sobrevivir, pero donde también sus ojos y sus oídos se abrieron de manera extraordinaria al arte del siglo XX. Después de dos años regresaron a México: Chávez a fundar, con el patrocinio de Antonieta Rivas Mercado, la primera Orquesta Sinfónica Nacional, y Tamayo a dar clases en la Escuela Nacional de Bellas Artes. Pero Tamayo no dejaba de soñar con Nueva York, y luego de una breve estancia en México decidió emprender de nueva cuenta el camino del exilio:

En 1929, al cabo de un corto tiempo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, y después de exponer individualmente en el Palacio de Bellas Artes, decidí volver a Nueva York y mi regreso coincidió con la recesión económica tan devastadora de 1930; me fue peor que la primera vez. No pude hacer nada. Después de una exposición individual que presenté en la Galería Julien Levy, en 1931, volví de nuevo a México.

Sin embargo, nunca hay que olvidar que, en relación al trasfondo indígena y prehispánico que se puede sentir en la obra de Tamayo, no todo es mito y símbolo, rito y vestigios arqueológicos. Ni todo es mexicana o mixteca o zapoteca o maya. Como muy bien dice Fernando Benítez, un apasionado de las culturas autóctonas de México, en su monumental obra *Los indios de México*:

Lo que debemos entender es que los indios no pueden ser vistos aisladamente. No son pequeños o grandes grupos que viven de acuerdo con determinados patrones culturales, sino que son ellos y algo más: los indios y los bosques, los indios y las tierras, los indios y los sombreros, los indios y el café, los indios y el henequén, los indios y el ganado.

La pintura de Tamayo no es tan sólo asunto de hondas raíces mitológicas y rituales, sino algo más. Algo que no puede ser visto aisladamente: Tamayo y las frutas, Tamayo y la tierra, Tamayo y los instrumentos musicales, Tamayo y los perros, Tamayo y las sandías, Tamayo y las estrellas.

Estas primeras experiencias en Nueva York consolidaron la voluntad de Tamayo de entregarse por completo a lo que él mismo llamaba “mi concepción de que el arte debe ser universal”. Pero para dar forma a este anhelo era necesaria todavía una tercera y definitiva estancia en Nueva York. Como en todos los cuentos de hadas, la tercera fue la vencida. Sólo que para entender esta tercera y larga estancia en Nueva York —catorce años— hay que tener en cuenta un hecho crucial en la vida de Tamayo: la aparición de Olga Flores Rivas, pianista, con la que contrajo matrimonio en 1934 en la tierra natal de ambos: Oaxaca. En 1936 Tamayo aceptó un ofrecimiento para ir a dar clases a la Dalton School de Nueva York y se instaló con Olga en el mismísimo Manhattan.

En poco tiempo Olga se hizo cargo de los negocios de Tamayo. Ella se convirtió en la encargada de vender y cobrar, poner precios y lidiar con galeristas y coleccionistas. Y a juzgar por los resultados lo hizo más que bien. Esto le permitió a Tamayo dedicarse a su obra por completo, sin tener que preocuparse de asuntos monetarios ni perder el tiempo con engorrosas interrupciones. Y, claro, luego de haber pasado necesidades y tal vez hasta hambres, le permitió vivir el resto de su vida, por decirlo así, *holgadamente*. No es, pues, incomprensible que, a la manera en que lo hizo John Lennon muchos años después, que decidió firmar John Ono Lennon, con el nombre de Yoko entremezclado al suyo, Tamayo haya optado, a partir del *Desnudo en blanco*, de 1943, por agregar una “O” —de Olga— a las firmas de sus cuadros. La pareja quedó signada en la obra.

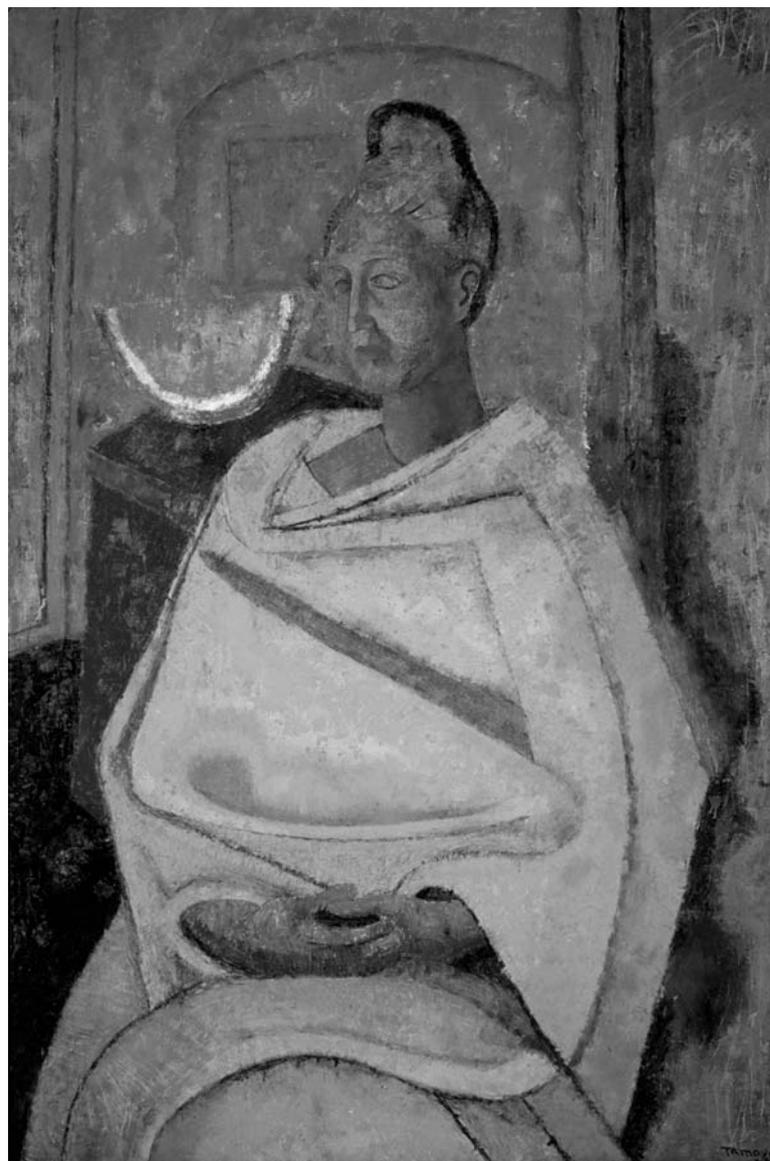
Así, pues, ya se pueden ver a estas alturas sólidamente erguidos los pilares sobre los que se levanta la construcción toda del arte de Tamayo: la presencia masculina que él mismo encarna y la presencia femenina que en Olga encontró el eco amado y añorado de su madre; el arte tradicional, tanto prehispánico como popular de México y el arte cosmopolita con el que se identificó en Nueva York; el dibujo recio, escultórico, que en las obras maestras del arte prehispánico halló su molde, y el color riquísimo que en las artes populares y en la vida cotidiana en México supo encontrar sus fuentes; la razón que sabe ordenar todos los elementos del cuadro en una sabia composición —la atmósfera musical que esta palabra evoca no es casual— y la intuición que le permitió improvisar en las telas con soltura; la rica vida intelectual en contacto con las luminarias del arte del siglo XX y la sensualidad, más que la sensibilidad, del oaxaqueño curtido por el sol que nunca dejó de ser. Allí está, como un buen ejemplo de lo dicho, el óleo sobre tela, *Diálogo*, de 1974. El misterio de la dualidad.

Sólo que en todos estos pares es fácil apreciar una desproporción: el elemento femenino —el color, la intuición, la sensualidad— llevan siempre la voz cantante.

Como afirma Luis Cardoza y Aragón: “Así en Tamayo domina su sensibilidad; su obra vive por ella, más que por sus cualidades intelectuales. Color y materia son suficientes para asegurarle permanencia y alcanzar con estos elementos los fines de la pintura”. En todo caso, las raíces de Tamayo estaban bien plantadas y firmes. Así lo consignó Xavier Villaurrutia que todavía en 1948 sentía necesidad de subrayar lo evidente:

Por sus viajes y por su vida en Nueva York se le ha acusado de ser un pintor desarraigado de su patria. Nada más torpe ni más injusto. Si las ramas del espíritu de Rufino Tamayo han estado voluntariamente expuestas a cambios de climas intelectuales y físicos, las raíces más profundas y más secretas de su espíritu y de su arte siguen siendo las mismas, mexicanísimas.

Si nos atenemos a la metáfora arbórea de Villaurrutia, se podría decir que del árbol del mestizaje cultural de Tamayo brotó un arte único, profundamente mexicano y de alcances internacionales. Las experiencias del triple exilio en Nueva York, primero, y más tarde en



Retrato de Olga, 1964, óleo sobre tela, 210 x 135 cm, Colección Museo Tamayo, INBA-Conaculta

París, le revelaron a Tamayo aspectos esenciales de las raíces de su arte por partida doble. Por una parte, la experiencia del arte moderno le confirmó su posición en el mundo y lo ayudó a asumirse como artista cosmopolita de su tiempo. Por otra parte, esta misma experiencia, paradójicamente, le brindó nuevas herramientas para reevaluar y ver con distintos ojos el arte tradicional de México. Las cualidades arcaicas de su pintura adquirieron en los entornos sofisticados de Nueva York y de París un estilo que resultaba en extremo agradable a los conocedores, y a un público acostumbrado ya a la inocencia de un artista como el Aduanero Rousseau.

El Aduanero prefiguró la pintura surrealista con una aproximación fresca y desparpajada del mundo. Desafiando las categorías y etiquetas se le catalogó, sin embargo, como artista primitivo o *naïf*. Bien conocida es la anécdota en la que el Aduanero, ya con sus copas encima, le confesó a Picasso: “nosotros somos los más grandes pintores de esta época. Usted en el estilo egipcio, y yo en el moderno”. Y la verdad es que, dentro de su ingenuidad, no le faltaba razón a Rousseau, pues la pintura moderna debe en buena medida sus hallazgos y peculiaridades, al “descubrimiento” por parte de algunos de los principales pintores europeos, del arte africano, el arte de Oceanía, el antiguo arte celtíbero, y, un poco más tarde, del arte prehispanico. Tamayo supo sacar ventaja de todo ello. Después de todo, se encontraba en una posición de privilegio con respecto a los pintores cosmopolitas, pues él sí provenía de una cultura con raíces indígenas. De aquí se derivan sin duda sus “sorprendentes familiaridades con el arte prehispanico” de las que habló Raquel Tibol.

Pero los surrealistas no fueron los primeros en celebrar el encanto de la pintura del Aduanero. Ya el poeta Guillaume Apollinaire la había defendido con pasión y poco después André Breton haría otro tanto. Y parte de la leyenda que se comenzó a tejer entonces en torno a la figura de Rousseau incluía la historia de un improbable viaje a México. Antonin Artaud, escritor muy cercano a Breton en la primera hora del Movimiento, fue en realidad el primer surrealista que visitó México en los años treinta. Y la gran decepción que sintió al ver el arte que se hacía entonces en el país se vio mitigada, al menos en parte, por su deslumbramiento ante la pintura de María Izquierdo. Pero Artaud no fue el primero en apreciar sus innegables cualidades.

María Izquierdo ya había sido reconocida por Diego Rivera, a la sazón flamante director de la Escuela de Pintura y Escultura de San Carlos, antes de ser discípula, compañera y amante de Tamayo durante cuatro años (1928-1932). Según recuerda Margarita Nelken, “Diego Rivera pasó sin detenerse ante las obras de los alumnos mejor calificados y, al tropezarse de pronto con la pintura de María, declaró rotundo: *Esto es lo único*”.

Por su parte, el influyente crítico Justino Fernández la consideró “la mejor pintora contemporánea mexicana”. Y si bien la relación entre Rufino Tamayo y María Izquierdo terminó cuando apareció Olga en escena, aún se sigue y se seguirá debatiendo qué tanto le debe María Izquierdo a Tamayo y viceversa. A este respecto hay diversas opiniones. Una cosa es bien cierta: durante los años en que formaron pareja la pintura de ambos artistas manifiesta notables similitudes y convergencias. No hay por qué pensar que María Izquierdo mentía cuando le dijo a Elena Poniatowska en una entrevista que ésta le hizo en 1953: “Yo le debo mucho a Tamayo, pero también él me debe a mí bastantito”.

La relación de Tamayo con el surrealismo alcanzó una cima cuando Benjamin Péret, la mano derecha de Breton, dedicó a México, que le dio asilo durante la Segunda Guerra Mundial, uno de sus mejores poemas: *Air Mexicain*. El poema fue muy bellamente ilustrado por Tamayo y publicado en Francia en 1952. Previamente, durante la Bienal de Venecia de 1950, Tamayo se había dado a conocer al resto de Europa y al mundo entero. Y luego de vivir catorce años en Nueva York y diez más en París, los Tamayo decidieron regresar a México en 1959. Para entonces Rufino Tamayo era reconocido ya como un clásico de la pintura moderna: un artista que había abierto al arte mexicano las puertas a nuevas posibilidades. Por ellas pasarían los mejores pintores mexicanos de las siguientes generaciones.

Y mientras que cada una de las obras de Tamayo responde a un impulso o necesidad interior distinto, no cabe la menor duda: como artista del siglo XX Tamayo estuvo involucrado, de una u otra manera, con mayor o menor distancia, en prácticamente todas las tendencias artísticas que fueron predominantes en la primera mitad del siglo. Estos movimientos, escuelas y tendencias, con su diversidad y sus múltiples contradicciones, conformaron el estilo de Tamayo en el seno del arte moderno. Picasso, Matisse, Braque, el expresionismo alemán, Dubuffet. Sus musas son las musas de Tamayo:

Cada uno tiene su propio camino —o ha tenido muchos, uno tras otro—, para acercarse a la expresión del tiempo en la pintura. Dadaísmo, cubismo, surrealismo, la manera de Picasso, la de tantos otros son simplemente las tentativas, los experimentos que se hacen para capturar el tiempo en la tela. Todas estas deformaciones de los modelos que se encuentran en la pintura moderna, ¿qué son sino maneras de ver y reproducir la deformación que la realidad sufre a través del tiempo?

Estas palabras de Tamayo, tomadas de *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, y recogidas por Víctor Alba en 1956, lo dicen con toda claridad. En medio del convulsiónado y trágico siglo XX, se gestó un estilo extraño,

intenso, monstruoso y heterogéneo, que aún hoy en día se sigue haciendo sentir. Desde este desorden y esta terrible confusión Tamayo trató, desesperadamente, de leer e interpretar los signos de su tiempo: “Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriquecerla con el aporte local, es la única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal”.

MÁS ALLÁ DE LA DUALIDAD

*Los dibujantes puros son filósofos
y destiladores de quintaesencias.*

Los coloristas son poetas épicos.

Charles Baudelaire,

Curiosidades estéticas - Salón de 1846.

Mucho se ha dicho y escrito sobre la pintura de Rufino Tamayo en relación a los mitos. Y no sólo a los mitos prehispánicos. Decir que Tamayo es un pintor o creador de mitos no sorprende a nadie. Baste un ejemplo harto significativo: el 17 de mayo de 1979, el Museo Guggenheim inauguró *Rufino Tamayo: mito y magia*. Con esta magna exposición, que el mismo Tamayo consideró como la cúspide de su carrera, se iniciaron los festejos por los ochenta años de vida del artista. Poco o nada, en cambio, se ha dicho sobre la pintura de Tamayo en relación a la épica. Y sin embargo, si hemos de atender la fórmula binaria de Baudelaire, no queda más remedio que reconocer que Tamayo sería un poeta épico.

La poesía épica, del griego antiguo ἔπος (epos), “palabra, historia, poema” es un género literario en el cual el autor narra hechos legendarios significativos para un pueblo, una cultura o una nación. En la poesía épica se mezclan elementos reales e imaginarios que se presentan como una verdad indiscutible: así sucedió. Para ello se hace uso de la narración, lo mismo que de las descripciones y los diálogos. En algunos casos, la épica no es escrita, sino contada y transmitida oralmente por los rapsodas. En todo caso, la figura central de la poesía épica es siempre un héroe.

Si damos por buena la idea de Baudelaire y aceptamos, al menos como hipótesis de trabajo, que Rufino Tamayo, un enorme e indiscutible colorista, sería un poeta épico, ¿de qué épica nos estaría hablando en su pintura el oaxaqueño? ¿Cuáles serían los hechos legendarios, significativos para su pueblo, su cultura y su nación, que se manifiestan en sus obras? ¿Qué historia nos estaría contando? ¿Y, sobre todo, quién sería el héroe de semejantes hazañas?

Para tratar de responder estas preguntas me voy a remitir al libro fundamental de Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, que en su último capítulo, “El héroe hoy”, nos ofrece valiosas claves para tratar de compren-



Irving Penn, Rufino Tamayo fotografiado para la revista *Vogue*, 1947, Archivo Fundación Olga y Rufino Tamayo

der, no sólo la aventura de Tamayo, sino, en realidad, la saga de todo el arte contemporáneo. Ni más ni menos. Un arte que, como sería de esperar, corresponde a una época, una sociedad y un sistema de valores (¿o sería mejor llamar “de prioridades”?) que nada tiene que ver ya con las sociedades tradicionales, centradas en el Dios o en los Dioses, y unidas en el sueño compartido del mito y en la reactualización del rito. Porque hoy en día, como dice Joseph Campbell:

La unidad social no es ya la portadora del contenido religioso, sino una organización económico-política. Sus ideales no son ya los de la pantomima hierática, que hace visibles en la tierra las formas del cielo, sino los del estado seglar, que libra una competencia difícil y sin tregua por la supremacía y los recursos materiales. Las sociedades aisladas, atadas al sueño dentro de un horizonte mitológico, no existen más que como regiones de explotación. Y dentro de las mismas sociedades progresistas, todos los últimos vestigios de la antigua herencia humana de ritual, moralidad y arte están en plena decadencia.

Desde luego que cuando Campbell habla de un arte en completa decadencia, se refiere al arte moderno y al arte de nuestro tiempo, en contraste con el arte tradicional en todas sus manifestaciones: el arte de Oriente,

del Islam, de África, de Oceanía, de Europa hasta fines de la Edad Media, de los pueblos mesoamericanos y de todos los llamados pueblos primitivos. Y si bien Rufino Tamayo —como ya he dicho antes— nació en una sociedad que todavía conservaba algunos rasgos tradicionales, no hay duda de que, por decisión propia, y porque era inevitable, Tamayo fue un artista moderno que, además, vivió casi por entero el siglo xx. Su obra responde a estas limitaciones y estas condiciones. Dicho en sus propias palabras: “Todo el arte moderno tiene un objetivo fundamental: buscar la expresión del tiempo”. ¡Basta ver cuántos relojes pintó Tamayo a lo largo de su vida! Un arte que no se interesa ya en la eternidad (¿qué sería para el arte moderno *la eternidad?*) sino en el tiempo. En *su* tiempo.

Además, Tamayo no se cansó de afirmar, una y otra vez, que su pintura no era literaria ni narrativa, y que no había que ver en ella nada más que formas, texturas, composiciones y colores. Es decir: la pura pintura. Pintura pura. En *este* sentido, parecería que las preguntas que dejé planteadas, más que encontrar respuestas tendrían que caer por su propio peso y resultarían estar desenfocadas, fuera de lugar. Sin embargo, estoy convencido de que no es así. Creo que, en *otro* sentido, existe forma de dar respuesta a todas estas interrogantes. Respuesta que muy probablemente habría dejado sorprendido al mismo Tamayo. Trataré de explicar cuál es ese *otro* sentido que nada tiene que ver con utilizar la pintura como vehículo de la literatura. Para ello me voy a remitir, de nueva cuenta, al libro de Joseph Campbell, que en el epílogo del mismo, “Mito y sociedad”, dice lo siguiente:

El problema actual de la especie humana es, por lo tanto, precisamente opuesto al de los seres humanos de los períodos comparativamente estables de aquellas mitologías poderosamente coordinadoras que ahora se conocen como mentiras. Entonces todo el significado estaba en el grupo, en las grandes formas anónimas, no en la expresión individual propia; hoy no existe ningún significado en el grupo ni en el mundo; todo está en el individuo. Pero en él el significado es absolutamente inconsciente. El individuo no sabe hacia dónde se dirige, tampoco sabe lo que lo empuja. Las líneas de comunicación entre la zona consciente y la inconsciente de la psique humana han sido cortadas, y nos hemos partido en dos.

En otras palabras: el problema de fondo que enfrentamos los seres humanos hoy en día es el de la reunificación de una psique escindida. Más aún, el problema fundamental es dotar al mundo moderno de un sentido, un significado espiritual. Y esta hazaña no se puede lograr volviendo atrás. La respuesta no se encuentra —como tantos fundamentalistas y tantos fundamentalismos

quisieran— en un imposible retorno a las condiciones anteriores de una vida social y tecnológica mucho más simples. No. Esta reintegración, si ha de ser auténtica y de verdad significativa, sólo puede darse a partir de las condiciones reales de la vida moderna. Es necesario reconocer que para el hombre moderno los antiguos misterios y los viejos símbolos han perdido su eficacia. La ciencia y el arte ocupan hoy en día el espacio central que en otras sociedades ocupó la religión. Así lo resume magistralmente Joseph Campbell: “No es la sociedad la que habrá de guiar y salvar al héroe creador, sino todo lo contrario. Cada uno de nosotros comparte la prueba suprema —lleva la cruz del redentor—; no en los brillantes momentos de las grandes victorias de su tribu, sino en los silencios de su desesperación personal”.

Un artista, un pintor como Rufino Tamayo, supo entender este desafío estrictamente contemporáneo: ir, a través de su arte, más allá de la dualidad en la búsqueda de la reunificación de una psique dividida. Dotar de sentido y significado espiritual a su trabajo, su comunidad y su tiempo, utilizando para ello las herramientas que el mismo mundo moderno pudo y supo darle. Trascender la esquizofrenia y la bipolaridad.

Creo que después de todas estas consideraciones, ya estamos ante la posibilidad de dar respuestas a las interrogantes planteadas:

¿De qué épica nos estaría hablando en su pintura el oaxaqueño?

De la extraordinaria aventura de un artista solitario en búsqueda de la reunificación de una psique dividida.

¿Cuáles serían los hechos legendarios, significativos para su pueblo, su cultura y su nación, que se manifiestan en sus obras?

Los de su propia pintura en la que se manifiesta el anhelo de llegar hasta las raíces de la misma y dar un sentido y un significado espiritual a su trabajo, su comunidad y su tiempo.

¿Qué historia nos estaría contando?

La historia del crecimiento, aprendizaje y dominio de su oficio, sus herramientas, sus contenidos y sus formas, para construir pacientemente, en el silencio de su desesperación, un lenguaje personal.

¿Y quién sería el héroe de semejantes hazañas?

Tamayo, tú, yo, ninguno, todos.

©Texto publicado en *Rufino Tamayo. Trayectos•Trayectories*, catálogo de exposición, Museo Tamayo Arte Contemporáneo-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2012, pp.11-38. Agradecemos al Museo Tamayo Arte Contemporáneo y a la Fundación Olga y Rufino Tamayo el permiso para publicar este texto y para usar las imágenes.