Rufino Tamayo: ¿un pintor de Ruptura?

Ana
Torres
CEPE-UNAM

Es una idea común considerar a Rufino Tamayo como una figura precursora "del primer rompimiento con el arte nacionalista".[1] Aunque es notable una persistente transformación en sus pinturas, sobre todo en la década de los años cuarenta, 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 la relación entre mexicanidad y modernidad, temática que desarrolla a lo largo de su carrera artística.

Las diversas interpretaciones han abordado su historia como la de un pintor "marginado" e "independiente". El "indio oaxaqueño" que triunfó en Nueva York y que no tuvo ningún apoyo ni contacto con el mundo artístico mexicano de los años veinte y treinta,[2] por lo general sus pinturas han sido estudiadas desde enfoques formalistas[3] sin tomar en cuenta los contenidos políticos y filosóficos; también ha sido considerado el decano de la llamada generación de la Ruptura.[4] Si bien es cierto, 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. Considero importante aclarar estas imprecisiones historiográficas que han provocado la construcción de un mito alrededor de su figura. Es por ello, que en este artículo me propongo estudiar su desarrollo artístico desde la perspectiva de la continuidad y no de la ruptura.[5]

La imagen del "indio-moderno"

Rufino Tamayo participó en el movimiento artístico posrevolucionario. Su propuesta artística corresponde no

1 Germaine Gómez Haro, "La ruptura en el museo José Luis Cuevas", en "La Jornada Semanal " núm. 387, supl. de *La Jornada*. México, 4 de agosto, 2002, p. 13.

2 Jorge Alberto Manrique, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano"; en *Ruptura* 1952-1965, INBA-SEP. Cat. de exp. México, Museo Carrillo Gil, 1988.

3 Xavier Villaurrutia, *Tamayo*. Cat. de exp. México, 1926, s/p; Teresa del Conde, "Consideraciones sobre la iconografía de Tamayo", en *Rufino Tamayo: 70 años de creación*. México, INBA-SEP, diciembre, 1987/marzo, 1988, pp. 45-53.

4 Luis Cardoza y Aragón, "Rufino Tamayo, un nuevo ciclo de la pintura en México", en *Cuadernos Americanos*, núm. 4, México, julio-agosto, 1948, p. 252; Xavier Villaurrutia, "Rufino Tamayo", en *Tamayo 20 años de su labor pictórica*. Cat. de exp. del Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948, p. 7; Octavio Paz, "Tamayo en la pintura mexicana" en "México en la cultura", supl. *Novedades*. México, 21 de enero, 1951.

5 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, *vid.* Ana María Torres, *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo de 1920 a 1960*. México, 2003. Tesis, FFL-UNAM .

sólo a una interpretación estética del arte indígena, sino también a una reflexión sobre la identidad cultural del mexicano.

Su pintura 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. Este interés lo podemos observar en cuadros como *Hombre y mujer* e *India frutera* de 1926, en los cuales integró elementos de algunas máscaras de la cultura Mezcala con un lenguaje esquemático y simplificado propio del Primitivismo europeo. Asimismo, en 1933 participó en una serie de conferencias organizadas por la Escuela Central de Artes Plásticas con el artículo: "El nacionalismo y el movimiento pictórico",[6] en el cual se declara nacionalista pero en un sentido diferente. Rechaza las políticas integracionistas promovidas por el Estado mexicano y por los escritores y poetas del grupo Contemporáneos, concibe el nacionalismo como algo diverso, universal y actualizado.

Otro aspecto que confirma su interés por el nacionalismo es la búsqueda de sus raíces indígenas. Desde los años veinte, empezó a desprenderse de la representación mimética como una manera de rechazar la enseñanza académica y de acercarse al arte antiguo mexicano, en donde encontró, el sello de *lo diferente*. Este deseo por marcar la diferencia fue una inquietud que utilizó para promocionar su arte y en muchas ocasiones lo llevo a alterar la realidad, a falsearla. Se autonombraba indio para demostrar que no tenía que buscar en el exterior la expresión "primitiva", —tan cotizada en el contexto cultural y artístico de las primeras décadas del siglo XX—, y así mostrar que su obra expresaba la "pureza" del arte indígena.

La imagen pública de Tamayo fue construida por la crítica de arte y por él mismo, quien se encargó de autopromocionar su pintura. La estrategia fue jugar con un doble discurso. Siguió aceptando orgulloso su origen indígena pues esta identidad le otorgaba cierto prestigio en el extranjero, con lo cual no pretendía representar al indio sino serlo y al mismo tiempo se presentaba como el indio actual, contemporáneo y vanguardista. Esta doble adscripción va unida con una serie de tácticas ambiguas

6 Rufino Tamayo, "El nacionalismo y el movimiento pictórico", en *Crisol*, México, 1933, pp.275-281.

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

que forman parte del mito. De acuerdo con Francisco Reyes Palma, "supo mantenerse a flote como artista público pero distante del proyecto nacionalista e incluso asumió que nunca había pertenecido al movimiento muralista".[7] Asimismo, se presentó como un artista independiente, el primero en generar una nueva época del arte mexicano. Y se encargó, junto con su esposa Olga, de difundir la idea de haber sido reconocido primero en Estados Unidos y después en México.[8]

Este tipo de afirmaciones serán reforzadas por el estilo "primitivo" de sus pinturas, el cual va a tener un impacto importante en el modernismo estadunidense.[9] Los artistas de entonces se interesaban por las culturas nativas de América para mostrar un arte "autónomo", alejado de la Escuela de París. Asimismo, se identificaron con el pasado mítico y espiritual de las culturas ancestrales y por esta vía llegaron a la abstracción. Recordemos que Tamayo vivió en Nueva York de 1936 a 1947, ahí encontró una aceptación y un mercado cada vez mayores; incluso llegó a ser considerado un *indio*. Su "primitivismo" y el alejamiento del arte político y pintoresco le permitieron acceder a la "modernidad americana".

En 1947, el crítico-pintor neoyorquino Barnett Newman escribió un artículo comparativo entre la pintura de Tamayo y la de Adolph Gottlieb. En él mencionaba que ambos pintores habían contribuido a la construcción de una genuina cultura americana basada en la comprensión del arte indígena. Esto, según Newman, sobrepasaba las barreras del nacionalismo, pues representaba la "verdadera universalidad del espíritu".[10]

El debate entre modernismo y realismo en las artes visuales[11] surgió en un momento de crisis mundial ocasionado por la crítica hacia la pintura política y por la defensa de un arte puramente pictórico. Los discursos artísticos anunciaban la decadencia del realismo social y el éxito del arte abstracto en el occidente, al tiempo que eliminaban el mensaje narrativo y anecdótico de la categoría de lo moderno.

Mientras que en Estados Unidos el modernismo se identificaba con la pintura puramente abstracta,[12] en México la síntesis entre figuración y abstracción, característica del estilo tamayesco, se presentaba como una

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

9 Serge Guilbaut, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Madrid, Biblioteca Mondadori, 1990, 342 p; Eva Cockcroft, "Abstract Expressionism weapon of the Cold War", en *Art Forum*, núm. 10. Nueva York, junio, 1974, s/p.

10 Barnett Newman, "La pintura de Tamayo y Gottlieb", en *La Revista Belga*, México, abril, 1947, p. 19.

11 Serge Guilbaut, *op. cit.*, 342 p; Eva Cockcroft, *op. cit.*, s/p.

12 Clement Greenberg, *The collected essays and criticism*, vol.1 y 2, University of Chicago Press, 1986.

salida al realismo social de los años treinta y también era un rechazo al arte abstracto que incluso para el pintor oaxaqueño significaba la total deshumanización. Tamayo proponía un "realismo poético" envuelto en un lenguaje semi-abstracto y expresionista que mostraba una fusión entre lo arcaico-indígena y lo vanguardista. Sus cuadros *Máscara roja*, *El flautista* y *Mujer con guitarra* realizados en 1941, son ejemplos representativos de esta interés.

En tiempos de la Segunda Guerra Mundial, el estilo de Tamayo fue presentado como la "modernidad artística mexicana". Iniciado el régimen de Miguel Alemán, México llevó a cabo un proceso de neutralización política que en colaboración con Estados Unidos y en medio de una postura anticomunista, postularía la ideología de la mexicanidad por encima de cualquier desviación de izquierda o de derecha, "nada de socialismo, de proletariado, de lucha de clases [...] Mexicanidad y anticomunismo".[13] La ideología oficial de la mexicanidad, implicaba un desarrollismo económico basado en un abierto liberalismo capitalista. Esto debía ser el nuevo significado del nacionalismo mexicano estatal.[14] Asociada a estas connotaciones antisocialistas y desarrollistas la mexicanidad funcionó también como una compensación simbólica, o manto ideológico y retórico, sobre la creciente dependencia económica —y en parte política— de México frente a los Estados Unidos.[15] En este contexto, el discurso gubernamental se dirigía a la construcción definitiva de una nueva época, México debía mostrar al exterior la imagen de un país moderno y progresista, con una producción artística propia. Era propicio rescatar el pasado espiritual, exótico y primitivo del México prehispánico y al mismo tiempo presentar una nación unificada con proyección internacional. La síntesis entre mexicanidad y modernidad en las pinturas de Tamayo eran reflejo de estos intereses.

Como ejemplo a la continuidad de su nacionalismo, en 1952 Tamayo realizó *Homenaje a la raza india*. Este lienzo de gran formato fue pintado *ex profeso* para la exposición *Arte mexicano antiguo y moderno* organizada por Fernando Gamboa para el Museo Nacional de Arte Moderno de París. En esta composición encontramos la síntesis característica de su estilo. La estructura

13 Tzvi Medin, *El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ed. Era, 1997, p. 60.
14 Tzvi Medin, "La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán. 1946-1952", en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, vol. 1, núm. 1. Israel, Universidad de Tel Aviv, enero-junio, 1990, p. 2.
15 *Ibid.*, p. 7.

de la imagen, es el signo "primitivo" y el movimiento su contacto con la modernidad artística. Como hemos visto, desde su obra temprana, Tamayo se interesó por combinar elementos del arte prehispánico y popular con aspectos de las vanguardias artísticas europeas. Para no caer en un mimetismo pictórico, utilizaba las proporciones de los objetos mesoamericanos como un recurso expresivo que le permitía deformar sus figuras, alterar las formas. Esta característica está presente en *Homenaje a la raza india,* en donde la figura tiene la cabeza más pequeña que el cuerpo, analogía que encontramos en las esculturas antiguas de los estados de Colima y Jalisco. *La vendedora de flores* que representa a la raza india adquiere dinamismo debido a la fragmentación de la imagen y las pinceladas circulares. Ya había empleado Tamayo estos efectos pictóricos como un recurso experimental relacionado con el futurismo italiano, pero ahora aparecen como elementos expresivos. En pinturas anteriores representaba al indígena estático, sin movimiento. Sin embargo, aquí la figura es dinámica y está acompañada de signos y símbolos opuestos. La superficie está trabajada a partir de una diversidad de tonos y matices; el café oscuro de la parte inferior del lienzo se transforma en una serie de colores luminosos, como ocres, amarillos y rosas que ocupan la parte superior. Asimismo, la quietud terrenal juega con el movimiento celestial. De esta manera, el cuadro adquiere una vibración y una tensión en donde los opuestos se fusionan. El estatismo y el movimiento, el 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.

Esta imagen del "indio moderno", responde a los intereses de las élites políticas e intelectuales por exponer el perfil de un país con identidad propia y al mismo tiempo progresista y unificado. En *Homenaje a la raza india* Tamayo mostraba al mundo, lo que nos hace ser diferentes y al mismo tiempo universales.

El canon del pintor *diferente* y vanguardista

La imagen pública de Tamayo empieza a cobrar fuerza cuando los críticos de arte nacionales y extranjeros marcan una diferencia tajante entre su pintura y la de los muralistas. En 1940 el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) llevó a cabo, con gran éxito la exposición titulada *Veinte siglos de Arte Mexicano*.[16] En aquella ocasión, el crítico de arte Henry McBride escribió una fuerte crítica a la pintura política de Rivera y Orozco y estableció una diferencia entre Tamayo y la pintura de sus contemporáneos: "Entre los pintores vivos de México Tamayo es el único que avanza por el camino de la estética. Podrá ser tan político como el resto, pero lo que sí puedo afirmar es que cuando él pinta no lo hace como político sino como artista".[17] Ese mismo año, se publicó en México *La nube y el reloj* [18] en donde el crítico de arte Luis Cardoza y Aragón advertía que debido al dominio de los muralistas, refiriéndose sobre todo a Rivera y a Siqueiros, no se había reconocido el talento de pintores tales como Rufino Tamayo, Julio Castellanos, Agustín Lazo, Carlos Mérida o Antonio Ruiz. En su libro defiende la relación entre la poesía y la pintura; analiza el desarrollo del arte mexicano partiendo de un enfoque formalista, más que político; reconoce que la pintura es una forma poética y que ésta dirección es la única revolucionaria en el arte; bajo esta perspectiva interpreta la pintura de los muralistas, aunque también considera que sus temáticas responden a los intereses del Estado. Para el autor, la pintura de contenidos ideológicos había obstaculizado el desarrollo de la pintura en México; afirmaba que por sus características tendenciosas esta preferencia nunca podría llegar a ser universal.[19] Estas afirmaciones ocasionaron la censura de algunos defensores del realismo social, como Rivera y Siqueiros que por entonces dominaban en la escena artística, al grado de acusarlo de ser agente imperialista y de promover su expulsión del país.[20] Al respecto, Cardoza y Aragón recuerda: "pedir mi expulsión se convirtió en la mejor publicidad para *La nube y el reloj*. Fue patente que en los comentarios fluctuantes publicados sobre el libro pesaba la imperial autoridad de Rivera".[21] En suma, *La nube y el reloj* revelaba la crítica mundial en

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

17 Mc. Bride, Henry, "Viva México, Exhibition in the Modern Museum full of excitement, novelty and charm", *The New York Sun*, Nueva York, 8 de mayo, 1940, s/p.

18 Luis Cardoza y Aragón, *La nube y el reloj*, (1940), México, IIE, UNAM, 2003.

19 *Ibid.*, p. 9.

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

21 *Ibid.*, p. 457.

22 *Ibid.*, p. 63.

contra de la pintura política. Cardoza y Aragón encontraba que el arte de Tamayo estaba ligado con el expresionismo, ya que respondía a un mayor interés por las calidades pictóricas que por las temáticas.[22] Desde esta perspectiva, Tamayo será presentado como el iniciador de una nueva pintura en México.

Para entonces, Tamayo declaraba que era necesario un cambio en las artes plásticas de México y manifestaba su enojo con las políticas culturales, que no tomaban en cuenta la diversidad pictórica. Para la exposición *Arte mexicano antiguo y moderno* presentada en París había logrado que sus pinturas se exhibieran en la misma jerarquía que la de los "tres grandes", es decir su arte se colocó a la altura de los que tanto criticaba, no obstante aceptó orgulloso ser el artista "modelo"; una vez más, su historia fue marcada como la de un pintor *diferente*. Esta imagen nunca fue cuestionada por Tamayo, quien no desaprovechó sus relaciones con el poder.

A finales de la década de los años cuarenta, las obras de Tamayo, aunque ancladas en esta relación indisoluble entre lo moderno y lo tradicional, denotan cambios importantes; aparecen figuras en movimiento que se conectan con el universo y el infinito, como *Mujeres alcanzando la luna* y *Mujer en la noche*, ambas de 1947. Esta nueva temática ocasionó que sus pinturas fueran objeto de visiones encontradas. Jaime Moreno Villarreal[23] percibe que el oaxaqueño ha dejado de profundizar en el pasado arcaico de su pueblo y se muestra interesado en la conquista moderna del espacio.[24] La mexicanidad había desaparecido o simplemente se encontraba en el color o en la experimentación plástica; su obra era encasillada en las corrientes pictóricas del "artepurismo". Reforzando estas ideas, el crítico de arte Antonio Rodríguez, fiel defensor de la pintura política, reprueba en un tono agresivo a Tamayo por que representa al arte deshumanizado, abstracto y ajeno al pueblo.[25]

Por su parte, Luis Cardoza y Aragón y Xavier Villaurrutia aducían que si bien las pinturas de Tamayo se alejaban de la pintura política o de cualquier contenido ideológico, esto no era un defecto sino, al contrario, una virtud; en sus pinturas encontraban una expresividad vinculada con la universalidad y al mismo tiempo, con

23 Jaime Moreno Villarreal, "El hombre en el centro" en *Tamayo su idea del hombre*, México, INBA, Museo Internacional Rufino Tamayo, 1999.

24 Margaret Breuning, "Rufino Tamayo deserts the archaic past", en *The Art Digest*, Nueva York, 15 de febrero, 1947, p. 10. Alberto Rembao, "Transfiguración de la Pintura Mexicana", en *La Nueva Democracia*, Nueva York, abril 1947, pp. 15-19.

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

una reflexión introspectiva sobre la mexicanidad. En esta perspectiva, algunos críticos de arte consideran que Tamayo persigue un estilo nuevo en el cual actualiza lo arcaico; lejos de ver en sus pinturas elementos puramente abstractos argumentan que Tamayo "no persigue el goce puro del color, la línea por la línea o la luz por la luz, sino la fusión de todas esas cualidades".[26] Octavio Barreda[27] y Ceferino Palencia defienden a Tamayo de las acusaciones de su antinacionalismo, ya que en sus últimas obras reafirma el gusto por lo indígena.[28]

Partiendo de estas dos grandes corrientes interpretativas y considerando la diversidad de opiniones que generó la propuesta estética de Tamayo, el discurso historiográfico sobre su obra ha quedado dividido en dos grandes tiempos en los cuales aparece la dicotomía entre "lo mexicano" y "lo universal": durante los años veinte y treinta su obra fue mexicanista y a partir de los años cuarenta se vuelve universal. Como hemos podido observar, es durante la década de los cuarenta que la imagen mítica de Tamayo empieza a cobrar forma. De esta manera, sus pinturas cobran sentido a partir de una visión universalizante que atiende principalmente aspectos formales y no temáticos; la mexicanidad se encuentra exclusivamente en el color o en las calidades plásticas y en una interpretación poética e imaginativa de la cultura mexicana.

En 1948 Tamayo festejaba sus veinte años de labor artística con una gran exposición en Bellas Artes. Cardoza y Aragón escribió *Un nuevo ciclo de la pintura de México*, en el cual confronta a Tamayo con los muralistas y lo presenta como ejemplo de una nueva propuesta pictórica.[29] Por su parte, Villaurrutia fue el encargado de escribir el texto del catálogo de la exposición.[30] Ambos críticos de arte creían que la pintura de Tamayo estaba a la vanguardia por su falta de contenidos ideológicos o políticos y por el énfasis en los valores estrictamente pictóricos; destacan la actitud apolítica y afirman que Tamayo encuentra lo universal en su propia cultura. No obstante, estas interpretaciones lo van alejando poco a poco del contexto artístico y cultural posrevolucionario y lo presentan como un pintor *diferente* y vanguardista.

En 1951 el poeta Octavio Paz publicó un ensayo titulado "Tamayo en la pintura mexicana".[31] Después de hablar

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

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

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

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

30 Xavier Villaurrutia, "Rufino Tamayo", en *Tamayo 20 años de su labor pictórica*. Cat. de exp. Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 1948, p. 7.

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

de la obra de Rivera, Siqueiros y Orozco, Paz menciona la aparición de un grupo de pintores —Tamayo, Lazo, Orozco Romero, María Izquierdo, etcétera— que provocó una escisión en el movimiento iniciado por los muralistas. Según Paz, "este nuevo grupo tenía en común el deseo de encontrar una nueva universalidad plástica sin ideología y sin negar el legado de sus predecesores. Así, la ruptura no tendía tanto a negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos".[32] A pesar de las relaciones que Tamayo tuvo con los muralistas, sobre todo con Siqueiros y Rivera, y de sus evidentes nexos con el movimiento artístico posrevolucionario, según Octavio Paz, el pintor oaxaqueño es uno de los primeros que se rehusa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna mexicana, es el ejemplo de una nueva pintura moderna. Este tipo de afirmaciones refuerzan la imagen de un Tamayo que no participó en el ambiente cultural posrevolucionario y además contienen una serie de contradicciones. Primero, Paz afirma que Tamayo perteneció a un grupo de pintores que provocó una ruptura con la pintura ideológica, y al mismo tiempo la ruptura significa no negar la pintura de sus predecesores sino continuarla por otros caminos; más adelante declara que este artista es el primero que se rehusa a seguir el camino trazado por los fundadores de la pintura moderna. Si la ruptura es continuación ¿entonces con qué rompe? y si va a continuarla por otros caminos ¿cómo es que la rehusa? y ¿cuáles son estos otros caminos?, son algunas cuestiones que quedan sin respuesta. Estos párrafos han sido utilizados por críticos e historiadores del arte[33] y también por el propio Tamayo para ejemplificar que sus pinturas son opuestas a la de los muralistas, cancelando la posibilidad de presentarlo como partícipe del contexto artístico posrevolucionario y promoviendo la imagen del pintor vanguardista.

Es preciso mencionar que el artículo de Paz es muy importante en la historiografía sobre Tamayo ya que pone de manifiesto aspectos de su obra que antes no habían sido considerados. Para Paz, Tamayo no es solamente un colorista, como afirmaba Rodríguez; sus pinturas tienen algo que decir, tienen un contenido no solamente lírico, como lo veían Villaurrutia o Cardoza y Aragón, sino tam-

32 *Ibid*. p. 251-252.

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

bién filosófico y universal. Así, se abren nuevos caminos interpretativos sobre sus pinturas y al mismo tiempo se inicia el mito de la "ruptura".

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

Jorge Alberto Manrique sostiene en su artículo "El último de los clásicos"[34] que la obra de Tamayo se sustenta únicamente por sus relaciones internas de forma y color, ya que realiza un juego plástico de estructura, composición, dibujo, color y textura sin que la realidad social le influya. Para Manrique, la preocupación del artista radica en la pintura misma como objeto, como fin, como medio de experimentación plástica y no como herramienta para expresar una actitud ideológica y filosófica.

En la misma perspectiva, Teresa del Conde afirma que en el trabajo de Tamayo no hay anécdota, por lo que su obra debe comentarse a partir de sus características formales: estructura, color, composición. Sin embargo, para del Conde y como los "primitivistas" de principios del siglo xx, Tamayo formó parte del interés de la mayoría de los pintores por incorporar en sus pinturas aspectos del arte mesoamericano y popular, aunque no sólo dichos elementos se amalgamaron al espíritu tamayesco sino también el arte barroco y aspectos del mundo moderno. Desde un análisis formal e iconográfico la autora demuestra cómo las imágenes de Tamayo adquieren un carácter de símbolos y signos; en la mayoría de sus pinturas la presencia humana y su ámbito está presente; el ser humano como forma plásticamente significativa, ocupa el lugar principal de su obra.[35]

También hay investigaciones que contemplan, tanto el contexto histórico y cultural en el cual se desenvolvió Tamayo, como el análisis de sus pinturas. Me refiero a los que han realizado Raquel Tibol[36] y Rita Eder.[37] Estos estudios indican que la obra de Tamayo debe ser abordada a partir de las relaciones entre la modernidad y la mexicanidad. En cuanto a su vinculación con la "escuela mexicana" y con el contexto artístico posrevolucionario

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

35 Teresa del Conde, "Consideraciones sobre la iconografía de Tamayo", en *Rufino Tamayo…op. cit.*, pp. 45-53.

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

37 Rita Eder, "Tamayo en Nueva York", en *Rufino Tamayo… op.cit.*, pp. 55-65.

hay una tendencia a considerar que Tamayo participó, a su manera, de la realidad política y cultural de la primera mitad del siglo XX, aunque también se refuerza su imagen, como un artista *diferente* y *rupturista*.

El término Ruptura ha entrado en crisis

En 1988 se llevó a cabo una exposición en el Museo Carrillo Gil titulada *Ruptura*. El concepto utilizado por Octavio Paz, es retomado para identificar a la generación de jóvenes pintores que promueven una corriente pictórica alejada de la pintura política. En algunos artículos del catálogo, Tamayo es presentado como iniciador de las rupturas. Manrique utiliza el término "contracorriente" para referirse a los grupos de artistas que coexistieron con el muralismo, pero que la postura dominante de esta tendencia en el medio artístico mexicano de los años veinte y treinta, los mantuvo al margen, en la "semiobscuridad". Para el autor, Tamayo es representante de la "contracorriente": "su rebeldía, la perspicacia y la tenacidad en su propósito, la amplitud de su talento le hicieron saltarse las circunstancias culturales del momento y llevar adelante, contra viento y marea la bandera de su pintura [...] su cercanía a los Contemporáneos es prueba de su necesidad de buscar otros ámbitos más abiertos y de su rechazo a la 'escuela'".[38] Por su parte, Rita Eder utiliza las palabras de Octavio Paz para presentar a los pintores con aspiraciones distintas a los muralistas. Para Eder, las afirmaciones de Paz corresponden al contexto de crítica internacional y nacional que existía en contra del muralismo y la Escuela Mexicana, no obstante, los rebeldes continúan "por la columna vertebral de lo mexicano" y quien mejor representa la búsqueda de otra pintura mexicana será Tamayo, quien asume una actitud opositora a la pintura política e ideológica.[39]

Manrique refuerza la idea de un Tamayo que se saltó las circunstancias culturales del momento e inició una nueva pintura mexicana. Desde mi punto de vista, Tamayo estaba en contra del realismo social, pero no rompe con él, pues nunca fue un estilo del cual se apropiara, en todo caso critica, como lo dice Eder, a la pintura

38 Jorge Alberto Manrique, "Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano", en *Ruptura*... *op. cit.*, p. 32.

39 Rita Eder, "La joven escuela de pintura mexicana: eclecticismo y modernidad", en *Ruptura*... *op. cit.*, p. 46.

política y además a la actitud dominante de los "tres grandes". Lo mismo sucede con el nacionalismo que como ya hemos visto es un interés que persiste a lo largo de su desarrollo pictórico. Considero que en realidad lo que Tamayo quería, era mostrar la multiplicidad de lenguajes pictóricos que existían en la pintura moderna mexicana y no reducirla a un solo estilo: "nuestro arte rebasa los límites de una escuela, sea la que fuere, y tiene mil manifestaciones diversas".[40]

En estudios recientes, Teresa del Conde, Luis-Martín Lozano y Jorge Alberto Manrique han hecho una revisión del concepto "ruptura". Teresa del Conde explica que el término se utilizó para identificar a los pintores con los vanguardismos "y si así lo tomamos no existe ruptura de ninguna especie: lo que habría por lo que a México respecta es, por el contrario, continuidad respecto a los códigos de las vanguardias, ya se trate de arte abstracto, de expresionismo, postcubismo, etcétera".[41] Lozano a su vez, expresa que lejos de validar una ruptura frente al periodo del arte moderno de la primera mitad del siglo, las obras permiten visualizar un proceso de transición entre figuración y abstracción, dando sentido de continuidad, a la vez que de cuestionamiento y nuevas propuestas.[42] Manrique considera que la "ruptura" no excluye la tradición anterior.[43]

En un artículo titulado "Las palabras del otro", Teresa del Conde hace un intento por rescatar la imagen de un Tamayo vinculado con el indigenismo y con el contexto artístico posrevolucionario. Para del Conde, todos eran nacionalistas bajo diferentes matices ideológicos; asimismo, la autora menciona las relaciones amistosas que Tamayo tuvo con los muralistas, que no considera como un bloque monolítico: "la diferencia básica entre Tamayo y los Tres Grandes es tanta como las diferencias que marcaron a cada uno de éstos entre sí".[44]

Para trascender los lugares comunes es preciso tomar en cuenta la crítica del teórico Clement Greenberg quien expulsa a Tamayo de la vanguardia, ya que sus pinturas habían caído en una trampa académica: "la emoción no es solamente expresada, sino *ilustrada*".[45] El error del oaxaqueño era, según el crítico, que no había dado el salto hacia la abstracción. De acuerdo con Rita Eder, su

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

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

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

43 Jorge Alberto Manrique, "Artistas en tránsito. México 1980-1995", en *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CNCA, 2000, pp. 59-83.

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

45 Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of the Jane Street Group and Rufino Tamayo", en *The collected essays and criticism*, vol. 2, University of Chicago Press, 1986, pp. 132-134.

estilo tiene un sesgo "conservador", cuyas razones deben encontrarse en su obsesión por integrar aspectos vanguardistas a la necesidad de hacer una pintura desde una nueva mirada de lo mexicano, opuesta a la propuesta de los Tres Grandes.[46]

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 ideología que aparece a lo largo de su desarrollo artístico, además de los significados estéticos, adquiere dimensiones políticas y filosóficas. Es el hilo conductor que no se rompe.

46 Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización: piezas para armar una historiografía del nacionalismo cultural mexicano", en Rita Eder (coord), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CNCA-Lotería Nacional-FCE, 2001.