



Universidad Autónoma de Querétaro
Facultad de Artes

LA PROYECCIÓN DEL SILENCIO EN EL ARTE
CÓSMICO DE RUFINO TAMAYO

Que como parte de los requisitos para
obtener el Grado de

Doctora en Artes

Presenta

Mtra. Norma Leticia Ávila Jiménez

Dirigida por:

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Querétaro, Qro., a 20 de marzo de 2023



Dirección General de Bibliotecas y Servicios Digitales
de Información



La proyección del silencio en el arte cósmico de Rufino
Tamayo

por

Norma Leticia Ávila Jiménez

se distribuye bajo una [Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0
Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Clave RI: BADCN-95881



Facultad de Artes

Doctorado en Artes

LA PROYECCIÓN DEL SILENCIO EN EL ARTE CÓSMICO DE
RUFINO TAMAYO

Tesis

Que como parte de los requisitos para obtener el Grado de

Doctora en Artes

Presenta

Mtra. Norma Leticia Ávila Jiménez

Dirigida por:

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Dra. María del Mar Marcos Carretero

Presidente

Dr. Juan Granados Valdéz

Secretario

Dra. Rita Eder Rozencwaig

Vocal

Dr. Jesús Galindo Trejo

Suplente

Dra. Laura de la Mora Martí

Suplente

Querétaro, Qro. a 20 de marzo de 2023

RESUMEN

Rufino Tamayo (1899-1991), pintor mexicano reconocido internacionalmente, estuvo influido por el avance de la carrera espacial, los descubrimientos astronómicos de las décadas 40 a 90 del siglo pasado, las misiones *Apolo* de la NASA, los eclipses de Luna y Sol, los cometas y las galaxias, lo que reflejó en varios de sus lienzos. De estos últimos cuerpos celestes vale destacar al cometa Halley, el cual observó desde la ciudad de Oaxaca, su tierra natal, cuando tenía once años, caballera cósmica que quedó grabada en su mente para proyectarla, años más tarde, a través del lienzo como una manera de catarsis ante la tragedia que para él significó la Segunda Guerra Mundial, hecho histórico que asimismo marcó su pincelada. El Universo y su descubrimiento, la posguerra y el arte de los antiguos mexicanos, detonantes aunados a las vanguardias artísticas europeas que asimiló durante sus tres estancias en Nueva York y su vida personal, marcaron su ruta pictórica. Esa conjugación de elementos dieron lugar a una faceta cósmica del artista que requiere ser investigada más a fondo y por ello se desarrolló esta tesis. Varias de las obras producto de esa faceta proyectan el silencio. Para sobrevivir a la pérdida que sufrió de seres queridos desde que era niño, su personalidad se configuró silente, hecho que plasmó en el lienzo en diversas ocasiones. Por su pasado y por situaciones difíciles que enfrentó como artista y en su vida privada, en momentos se retraía, se retiraba en búsqueda del silencio, que después fluía en piezas artísticas. De manera probablemente inconsciente, Tamayo lo proyectó como un elemento más en el lienzo, el cual es percibido, sentido por el espectador. No es algo tangible, como el tipo de pincelada utilizada o un objeto plasmado en el cuadro, pero su presencia está allí. Aunque invisible, la fuerza que emite el silencio de sus personajes es innegable. El análisis de las obras elegidas que proyectan el silencio en el arte cósmico de Tamayo, ofrece una nueva lectura para el análisis de la estética de este pintor.

Palabras clave: Rufino Tamayo, silencio, arte cósmico, NASA, posguerra, arte mesoamericano.

ABSTRACT

Rufino Tamayo (1899-1991), an internationally recognized Mexican painter, was influenced by the advance of the space race, astronomical discoveries of the 40 and 90 decades of the last century, the Apollo missions made by NASA, eclipses of the Moon and Sun, comets, and galaxies, which he reflected in several of his paintings. We highlight the Halley comet of the last celestial bodies; he observed it when he was eleven years old from Oaxaca, his homeland. This image was recorded in his mind to be projected years later through the painting as a catharsis way in the face of the tragedy that World War II meant to him, a historical fact that marked his brushstroke. The Universe and its discovery, the post-war, and the ancient Mexican art triggered joined with European avant-gardes that he acquired during his three stays in New York and his personal life, which defined his pictorial route. This conjunction of elements gave place to a cosmic facet of the artist, which requires further investigation. It is the reason for the development of this thesis. Some of the work products of this facet show silence. His personality turned silent to survive the losses of his loved ones since he was a child, a fact that he expressed in his paintings on different occasions. Because of his past and the difficult situations he faced as an artist and in his private life, he retreats into his shell for a period; he moves away in search of silence that later flows into workpieces. Maybe unconsciously, Tamayo projected the silence as one more element in the painting, which is perceived, felt by the viewer. It's not tangible as the type of brushstroke used or as an object captured in the canvas, but its presence is there. Even if it is invisible, the strength that emits the silence in his characters is undeniable. The analysis of the chosen works that project the silence in the cosmic art of Tamayo offers a new reading to analyse the aesthetic of this painter.

Keywords: Rufino Tamayo: silence, cosmic art, NASA, post-war period, Mesoamerican art.



JEFATURA DE
POSGRADO

DEDICATORIAS

A Tata, Pasa, Pá, Masa, Kiki y Cun

To Bill

A

Guizmo y Cocoa

Dobbyta y los seis

Rito, Ramón, Morla, Güirini y Güiribi

A

Mar Marcos, Juan Granados, Rita Eder, Jesús Galindo y Laura de la Mora

Lulú, Caro y Paty

María Eugenia, Rosa María y María Elena Bermúdez

José Manuel Robles Zárata

Alejandro Herdocia

Ingrid Suckaer

Ramuntcho Matta y Marilú Ortiz de Rozas

Juan Carlos Pereda

Julio Álvarez

Mireille

Adolfo Cárdenas

Karlo

AGRADECIMIENTOS

A

Coordinación del Doctorado en Artes, FA

Jefatura de Investigación y Posgrado, FA

Facultad de Artes, UAQ

Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo

Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM

ÍNDICE

RESUMEN.....	iii
ABSTRACT.....	iv
DEDICATORIAS.....	v
AGRADECIMIENTOS.....	vi
ÍNDICE.....	vii
ÍNDICE DE FIGURAS.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	xi
Planteamiento del problema.....	xi
Justificación.....	xiii
Estado del arte.....	xiii
Perspectiva teórica.....	xx
Exposición explicativa de la perspectiva teórica.....	xxi
Objetivos.....	xxii
Hipótesis.....	xxii
Metodología.....	xxiii
Exposición explicativa de la metodología.....	xxiv
Descripción breve de cada capítulo.....	xxiv
I. EL SILENCIO.....	26
II. DE LAS RAÍCES AL COSMOS.....	32
II.1 Nace un artista silente.....	32
II.2 La aprehensión de la estética mesoamericana.....	33
II.3 El encuentro con las vanguardias europeas y su regreso a México.....	44
II.4 Inicia la faceta cósmica.....	52
II.4.1 El viaje a la Luna y la carrera espacial.....	55
II.4.2 Los eclipses, el cometa Halley y las galaxias.....	73
II.5 Otros pintores interesados en el Universo.....	79
II.6 El llamado de París.....	85

III. EL SILENCIO PROYECTADO EN EL ARTE CÓSMICO DE RUFINO	
TAMAYO.....	88
III.1 Mirando al infinito.....	90
III.2 Músicas dormidas.....	100
III.3 Hombre confrontando al infinito.....	109
III.4 La gran galaxia.....	120
III.5 Galaxia II.....	135
IV.CONCLUSIONES.....	147
V.REFERENCIAS.....	153

ÍNDICE DE FIGURAS

1) Figuras de Tlatilco.....	36
2) Guerreros.....	38
3) Músico.....	39
4) Personajes.....	40
5) Retrato de muchachos.....	40
6) Cataclismo.....	41
7) Naturaleza muerta con pie.....	52
8) Los caracoles.....	53
9) Nueva York desde la terraza.....	54
10) Tierra erosionada.....	55
11) Torso de hombre.....	61
12) Perro ladrándole a la Luna.....	67
13) Los astronautas.....	70
14) Plato con la cruz de las cuatro direcciones.....	72
15) Eclipse total, 1946.....	74
16) Portada del libro <i>El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente</i>	75
17) Eclipse total, 1967.....	77
18) El grito.....	78
19) Niña tehuacana, Lucha María (Sol y Luna).....	81
20) El hombre, controlador del universo.....	82
21) Hombre ante el infinito.....	83
22) Nu bedecked.....	86
23) El pirulí.....	87
24) Mirando al infinito.....	97
25) Amantes contemplando el firmamento.....	98
26) Músicas dormidas.....	101
27) Gitana dormida.....	105

28) El astrónomo.....	107
29) Insomnio.....	108
30) Hombre confrontando al infinito.....	115
31) La gran galaxia.....	125
32) Figurillas de Occidente.....	126
33) Galaxia.....	127
34) Terror cósmico.....	132
35) Galaxia II.....	138
36) Los astrólogos de la vida.....	140
37) El universo.....	141

INTRODUCCIÓN

“¿A usted le gustaría hacer un viaje a la Luna?”, preguntó la reportera de *Excelsior* Patricia Cañedo (1989) a Rufino Tamayo (1899-1991) cuando éste tenía 90 años, a lo que respondió que sí. ¿Y por qué le hizo esa pregunta? Porque este autor ya había mostrado interés, a través de varias de sus obras y de declaraciones a la prensa, en los temas relacionados con el Universo. La carrera espacial, los fenómenos celestes y los descubrimientos astronómicos lo atrapaban.

Algunas de las obras de esta faceta cósmica que inició de manera decidida en 1946 y siguió hasta el final de sus días, proyectan el silencio.

Planteamiento del problema:

Algunos investigadores y críticos de arte han publicado textos acerca del arte cósmico del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo sin embargo, aún falta profundizar en los elementos que conforman esas pinceladas. Esta investigación trata de dar herramientas para ello y propone que en algunos de los cuadros de Tamayo de dicha faceta cósmica, el silencio está expresado.

Es importante subrayar los posibles factores que dieron lugar a la faceta cósmica en la pintura de este artista para tratar de entender lo que proyectó y su relación con el silencio. Estos detonantes fueron: 1) la estética prehispánica: las líneas y formas trazadas y esculpidas por los antiguos mesoamericanos, que asimiló cuando trabajó como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, en 1922; 2) la posguerra: en busca de su propia ruta estética Rufino Tamayo vivió por tercera ocasión en Nueva York de 1936 a 1947 (ya había residido en esa ciudad antes: de 1926 a 1928 y en 1931) por lo tanto, las noticias que de la guerra llegaban a Estados Unidos, así como la explosión de las bombas atómicas -hecho que consideró una barbarie al utilizar la tecnología y la ciencia física en contra de la humanidad-, marcaron su trazo pictórico; 3) las vanguardias europeas que asimiló durante sus estancias en Nueva York; 4) el cosmos: los fenómenos celestes que atestiguó (cometas, eclipses y estrellas fugaces); las fotografías y dibujos de los descubrimientos astronómicos y objetos celestes que se

dieron a conocer entre los 40 y 90 a través de revistas, periódicos y otros medios, así como el intercambio de ideas y lo que vio cuando visitó la Administración Nacional para la Aeronáutica y el Espacio (NASA, por sus siglas en inglés) entre 1966 y 1968 con un grupo de artistas (entre éstos, Marcel Duchamp y Roberto Matta), dejaron huella en su quehacer creativo, y 5) su vida personal.

Lo anterior dio paso a pinceladas y colores en obras que reflejan como tema principal al Universo, así como a otras que a primera vista no lo presentan pero que se descubre en un segundo análisis y labor de investigación. Como se ha apuntado, algunas de éstas manifiestan esa necesidad del autor de mostrar el silencio, el cual es percibido por el espectador. Éste último capta esa intención del autor a través de la composición plástica, que incluye la ubicación y dimensiones de los personajes y objetos en el lienzo, la paleta colorística y la “historia” que allí se narra.

Cabe subrayar que el silencio tamayesco no puede ni quiere escaparse de la cosmogonía mesoamericana, lo que dota de misticismo ancestral a ciertas piezas, misticismo que conduce a los personajes de las obras a la contemplación sublime silente. Enfrenta al hombre ante la magnificencia del cosmos, encuentro que detona veneración y espanto.

El arte de Tamayo transforma lo que sus ojos y su mente atraparon, lo salpica de remembranzas y vivencias de su presente, de latidos rápidos del corazón y de temor.

Las obras analizadas son: *Mirando al infinito* (1932), *Músicas dormidas* (1950), *Hombre confrontando al infinito* (1967), *La gran galaxia* (1978), y *Galaxia II* (1982). En el capítulo III se ahonda en el análisis de cada uno de esos lienzos, aunque es posible adelantar que en *Mirando el infinito* y en *Hombre confrontando al infinito*, la proyección del silencio tiene que ver con la postura de los personajes, que dan la espalda al espectador para sumergirse y silenciarse ante la infinitud del Universo.

En el caso de *Músicas dormidas*, el sueño bajo la bóveda celestes de las dos mujeres subraya el silencio. No hay comunicación entre ellas, tampoco suena la música.

La gran galaxia refleja un grito ahogado: el personaje decide dejar en su pecho el sonido no emitido ante un paisaje sideral que lo seduce y atemoriza. Por ello se queda en silencio ante lo desconocido, que al mismo tiempo lo reconforta y le da pie para reflexionar. *Galaxia II* proyecta el silencio placentero de su personaje. En este lienzo el pintor estructuró una galaxia curvada como si fuera un cometa, la cual atrapa la mirada absorta del posiblemente joven Tamayo. El protagonista queda mudo tal como el autor siempre quedó ante los paisajes cósmicos abismales que tuvo oportunidad de observar a ojo y con telescopio, y que lo atraían como imanes.

Se eligieron estos cuadros porque además de ser representativos de la proyección del silencio permiten ver, descubrir lo que ocurría en los espacios interiores y exteriores de este creador, como se plantea más adelante. Son lienzos que encubren o descubren aquello que marcó su ruta artística y humana, como lo fue el abandono de su padre, el fallecimiento de seres queridos, el acercamiento del cometa *Halley* a la Tierra, la tía Amalia y el puesto en la Merced, su decisión de viajar a Nueva York para asimilar las vanguardias europeas, la estética mesoamericana, su visita a la NASA, la llegada del hombre a la Luna, su temor a la deshumanización del hombre debido al avance tecnológico, su preocupación por la deshumanización del arte planteada por Ortega y Gasset, sus encuentros y desencuentros con otros pintores, y su relación con Olga (su esposa).

Justificación:

La proyección del silencio en algunas obras de la faceta cósmica de Rufino Tamayo es importante porque es el reflejo de la personalidad pétrea del autor, individualidad que conjuga lo anterior con la adquisición de información sobre el cosmos y la observación del mismo, contemplación que conduce al temor y al mismo tiempo al relajamiento mental y por lo tanto, al silencio. El indagar cómo el silencio pasó a ser un elemento más de determinadas obras puede ofrecer nuevas pistas para entender más a este autor influido por los fenómenos siderales y la carrera espacial.

Estado del arte:

Varios críticos e investigadores del arte han publicado textos acerca del arte cósmico de Rufino Tamayo, los cuales fueron consultados para esta investigación, al igual que otros que tratan el tema relativo a la influencia del arte mesoamericano en este artista. Asimismo, se revisaron libros y artículos que se refieren al tema del silencio. A continuación se hace referencia a algunos de los textos que aportan valiosa información.

Rita Eder (1997), en su artículo *El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo*, subraya cómo paulatinamente este creador artístico fue abriendo sus espacios cerrados, de interiores (físicos y mentales) que plasmó en los 20 del siglo pasado, a los trazos diagonales u oblicuos que “guarda(n) relación con estas diagonales dinámicas como alusión al universo en movimiento” (p. 242). Lo anterior lo ejemplifica con *Nueva York desde la terraza*, lienzo de 1937 que proyecta la mirada del artista revelando “el mundo de Tamayo en transición” (p. 245). Esa pintura es importante en el camino definitivo del pintor zapoteca hacia la faceta cósmica, que ya desde 1932 empezaba a delinearse en *Mirando al infinito*, planteamiento que se desarrolla en el capítulo III.

Por su parte Raquel Tibol (1988), en su ensayo *Tránsito de Tamayo hacia las fuentes*, refiriéndose a la exposición *La danza del universo*, montada en diversos países en 1986, puntualiza: “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 palpitar del universo” (p. 28).

La misma crítica de arte, en *Su plataforma estética*, artículo publicado en el catálogo de la exposición realizada en Argentina con apoyo de Fundación Proa, puntualiza sentimientos generadas en el interior de este pintor, que dieron lugar a la proyección del silencio:

Tamayo vivió ensimismado y de las fuentes más secretas de su espíritu surgieron alegorías sobre el terror, la locura, la incredulidad, el desconcierto,

la agresividad, la incomunicación, lo terráqueo y lo celeste (...) A Tamayo las angustias de la Segunda Guerra Mundial lo sobrecogieron sin dios y sin partido. Para sobrellevarlas se ensimismó y buscó refugio en lo más antiguo de sus raíces; entonces volvió a toparse con el arte prehispánico (...) Uno de sus temas predilectos desde mediados de los años cuarenta es el cosmos, las galaxias, el asombro y a veces el terror del hombre al saberse criatura voladora en los espacios finitos e infinitos. Tamayo muestra personajes inmersos en las preocupaciones y las conductas de la era atómica, de la cosmonáutica y la robotización, aunque no hay anécdotas ni comentarios a circunstancias precisas. (Tibol, 1997)

Este último texto ofrece hilos conductores que se ahondan en la investigación de esta tesis. Tibol señala que no hay comentarios de Tamayo sobre su interés en la ciencia, y sí los hay, como se subrayan en el capítulo III.

En sus orígenes ancestrales Tamayo encontró respuestas ante sus angustias, que canalizó colocando al hombre frente al cosmos, A Víctor Alba (1956) este pintor le subrayó la influencia que asimiló del arte precortesiano:

Desde luego tengo influencia del arte precortesiano. ¿Por qué no? Mi familia es de puros zapotecas (...) En la tradición artística precortesiana nada era bonito. Yo continúo esta tradición a la manera contemporánea. Este es otro aspecto de mi acento mexicano (...) Esta influencia sigue existiendo en mis telas, pero no es única (...) Todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi sentido del dibujo y de las proporciones. (pp. 80-82)

Octavio Paz, en el catálogo mencionado arriba, subraya: “El Sol, la Luna, fuerzas enemigas y complementarias, presiden este universo (el del pintor) en donde abundan las alusiones al infinito (...) No tiene miedo de asomarse a la muerte

y resurrección de los mundos estelares” (Paz, 1997). Asimismo, Juan Carlos Pereda -también autor importante porque fue y es curador de la obra de Tamayo-, acerca al tema investigado cuando asegura:

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, la pintura de Tamayo se modificó tanto en el contenido como en la forma, *Terror cósmico* reúne ambas características. En este lienzo aflora el ancestral terror al infinito cósmico. Tamayo se ha descubierto como un hombre infinitamente solo en el universo, sus formas se vuelven violentas, de líneas agresivas y sintéticas, las anatomías de sus personajes son ahora menos anatómicas, más fantásticas. Su interés por el movimiento se acentúa, y lo estudia en muchos de sus lienzos de los años cincuenta. (Pereda, 1997)

La investigadora de arte Sylvia Navarrete (2017), en el catálogo de la exposición *Rufino Tamayo, el éxtasis del color*, se acerca al tema del cosmos:

Los formatos de sus telas crecen, como para abarcar la nueva dimensión de su mirada. El mundo que evoca adquiere una escala vertiginosa, la del cosmos. Simples mortales, amantes abrazados, un hombre solo, escudriñan el firmamento, contemplan astros y cometas que los proyectan hacia el infinito. (p. 40)

Más adelante señala los puentes tendidos por el artista hacia la abstracción, estilo pictórico al que se acercó pero nunca desarrollo:

Si bien los asuntos de actualidad: la amenaza nuclear y la conquista del espacio con los primeros pasos de Armstrong, Aldrin (...) en la luna en 1969, traen al lienzo siluetas de robots y de cosmonautas que no siempre hacen la unanimidad de la crítica, por carentes de sensualidad y sobrados de mecánica. (p. 51)

Vale destacar a la crítica y periodista Emily Genauer (1973), quien con el libro *Rufino Tamayo* obtuvo el premio Pulitzer. Fue la primera en hacer alusión a la visita de este artista zapoteca a la Administración Nacional para la Aeronáutica y el Espacio, hecho que varios historiadores y críticos de arte han pasado por alto:

Es incidentalmente un hecho interesante que Tamayo fuera uno del grupo especial de seis artistas de reputación internacional que fue invitado para hacer un viaje especial a la NASA no para registrar sus observaciones en pinturas y dibujos, sino para conocer a científicos y discutir con ellos la relación entre la ciencia y el arte desde un nivel teórico. (p. 27)

Como se demuestra más adelante, esa visita dio lugar a nuevas pinceladas, elementos, paisajes y personajes. En el texto la periodista también enfatiza palabras del propio creador acerca de cómo afectó su arte el que se haya utilizado la ciencia física en contra de la humanidad, hecho que además lo marcó en su vida personal: “Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial y de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki, comencé a reflexionar sobre las implicaciones de la nueva era espacial y realicé las primeras pinturas con constelaciones proyectándose a través del espacio” (p. 58).

Un discurso dictado por Tamayo en el que subraya su interés por el Universo y la carrera espacial, es el que pronunció cuando se inauguró su mural *El cosmos como tema pictórico* y que fue publicado originalmente en la revista *Visión* en 1971, y después recopilado, entre otros textos, por Raquel Tibol (1987):

Hace algunos años en mis cuadros aparecían algunas imágenes premonitorias de los vuelos espaciales que pronto serían una realidad. Pintaba ráfagas de luz entrecortadas como las secciones luminosas de las etapas de los proyectiles espaciales (...) Primero es el hombre pintor, después puede entregarse a la tarea de descubrir el universo. Mi interés por

el espacio sideral no es de ahora; ya en Nueva York hacía arte “espacial”. (p. 99)

Carmen Ramos (2017) por su parte, en su libro *Tamayo: The New York Years*, enfatiza que este autor, Jackson Pollock y Adolph Gottlieb compartían intereses comunes, entre éstos el haber asimilado la estética indígena para proyectarla en el lienzo, además de sufrir la ansiedad provocada por la Segunda Guerra Mundial. Esa ansiedad, señala, Tamayo la volcó al representar el lado inhumano a través de fieras y evocando a los objetos celestes. Apunta que tanto Pollock como Tamayo, pudieron haber absorbido algunos trazos de la serie *Constelaciones* de Joan Miró que en 1945 se exhibía en la Galería de Pierre Matisse, a la cual el oaxaqueño en esa época todavía estaba afiliado (p. 61).

Entre otros textos, asimismo se consultaron aquellos que hacen referencia a algunos artistas nacionales y extranjeros que también pintaron a los astros en la misma época en que Tamayo los plasmó. Rita Eder (s/f) hace referencia a la exposición *Los tesoros escondidos de la casa azul*, llevada a cabo en 2007, que incluyó la apertura al público de los archivos de Frida y Diego Rivera. En éste subraya que entre el material bibliográfico y otros documentos encontrados en ese archivo, hay apuntes

que mostraba(n) el interés de Frida por dibujar galaxias y soles que contienen ojos en forma de estrellas. Aunque el planteamiento es simbólico, Frida se inspiró en algunos libros de astronomía encontrados en su biblioteca para dar forma a cielos y galaxias; así sus lunas y soles, motivos frecuentes en su pintura, parecerían fundamentarse en fotografías tomadas por potentes telescopios.

Sobre el silencio que, como se plantea en la hipótesis está proyectado en el arte cósmico de Tamayo, Ana María Torres (2011) hace alusión a *Músicas dormidas*, obra que sin lugar a dudas encierra ese concepto, incluida en la

exposición presentada en la Galérie Beaux Arts en 1950. Cita a Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno francés, quien en el catálogo escribió: “Así, la pintura de Tamayo es silenciosa, como una persona desconocida, misteriosa (...), esconde aquello que sabe y que recuerda”.

Asimismo, esta autora refuerza lo que se puntualiza en esta tesis acerca de que fue a partir de 1946 cuando inicia la etapa cósmica de Rufino Tamayo, planteamiento ya subrayado en la tesis de maestría *La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)* (Ávila, 2002), y por Eder (1997). Torres (2011) apunta que en 1946

Tamayo hace a un lado las imágenes rígidas y las formas estáticas de años anteriores y presenta una concepción más dinámica del espacio pictórico. En él, las formas sugieren lo inalcanzable: el hombre se encuentra solo frente a los misterios del universo. (p. 179)

El hombre aterrado se aferra a lo que le dio origen, melancólico se entrega al abismo estelar en silencio para encontrar alguna fuerza que le devuelva la cordura aniquilada por la Guerra Mundial.

El tema del silencio se propone en esta investigación desde lo planteado, entre otros autores, por David Le Bretón, Luis Villoro, Susan Sontag y Mar Marcos Carretero (2018), quien en su libro *Silencio y visualidad. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo (1999-2010)*, enfatiza: “La visualidad, muchas veces es un reflejo del artista, un humano quien tal vez no ‘coloca’ el silencio de manera consciente, pero ahí está, surge el silencio como algo que nos acompaña” (p. 14).

Asimismo, sobre este tema son importantes los artículos de Paul Westheim (Tibol, 1987) y de Juan García Ponce (Tibol, 1987) que se refieren a esa conjunción soledad-silencios del artista oaxaqueño. Westheim hace hincapié en que “el hombre que aparece en la pintura de Tamayo, es casi siempre el hombre solitario. Si alguna vez tiene un acompañante, éste es su sombra” (p. 113). El silencio acompaña al

individuo que se aísla por complacencia o necesidad. Tamayo buscó ese refugio durante su vida por diferentes causas y lo transfiguró en formas sobre el lienzo. Juan García Ponce se refiere a la pintura como silencio, “elemento” plástico que surge desde adentro del artista para reflejar su murmullo inaudible (pp. 117-118). El murmullo silencioso de Tamayo se desprende como si fuera aire exhalado por los pulmones, resultante de la observación meditativa del cosmos por sus personajes.

En su libro *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, Ingrid Suckaer (2000) asegura: “Muchas de las imágenes creadas por Tamayo se fusionan en un silencio tan prolongado que incluso, a ratos, se percibe [aunque no lo fue] como un pintor zen que tiene grabado en su conciencia cada uno de los gestos que plasmará en el lienzo” (p. 242).

Probablemente este pintor esté más cerca del silencio místico profano como lo plantea David Le Bretón (2009) en su libro *El silencio. Aproximaciones*. Es aquel que buscan quienes requieren un silencio mental -sin recurrir a la religión- para volver a ordenar, regenerar y reconstruir después de un caos vivencial (p. 179).

Hay más artículos y libros que tratan sobre el arte de Tamayo y el silencio, pero los aquí citados son la base.

Perspectiva teórica:

En esta investigación se conjuga la ciencia, el arte y el concepto silencio. Respecto a la ciencia, la astronomía y la física son las disciplinas a las que se hace referencia en esta investigación, más a la primera, porque eran del interés del maestro Tamayo, como ya se subrayó. Obviamente el arte, esencialmente el creado por el aludido, conforma otro lado del triángulo ciencia-arte-silencio. Éste último concepto Tamayo lo interiorizó, lo aprehendió y por lo tanto, lo vierte en el lienzo.

Esta tríada proporciona elementos a analizar en los personajes que Tamayo recreó: plasmó al hombre solo, ensimismado, frente a la Luna o el Sol, o frente a esas estrellas que con el tiempo se transformaron en constelaciones y éstas, en galaxias. En esas piezas el silencio se percibe, pero no está como algo visible, sino

a manera de metáfora o proyectado a través de la ubicación de los personajes, de la perspectiva, del color y la forma.

Para analizar el arte cósmico de Tamayo, se consultaron artículos y libros - entre éstos algunos de Raquel Tibol, Octavio Paz y Rita Eder- que tocan el tema de esta investigación, o que dan cuenta de su biografía, como el texto de Ingrid Suckaer.

En el caso de la ciencia, se revisaron artículos publicados en la revista *National Geographic* -que entre los 60 y 70 del siglo pasado publicó varios artículos referentes al cosmos-, a la cual Tamayo estaba suscrito, así como otros incluidos en revistas y libros encontrados en la biblioteca de ese artista, que están en el Centro de Documentación del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo.

En el caso del concepto silencio, se consultaron textos y libros, entre estos el de Mar Marcos, David Le Bretón, Juan García Ponce, Luis Villoro y Susan Sontag.

Exposición explicativa de la perspectiva teórica:

La llegada del hombre a la Luna, suceso del cual fue testigo Tamayo a través del televisor, así como la observación de fenómenos celestes y del vasto cosmos a través de telescopios, aunado a las lecturas que sobre el tema realizó el pintor oaxaqueño, marcaron su ruta estética. En ésta última asimismo confluyeron las formas y colores del arte mesoamericano, del arte popular y de las vanguardias europeas.

Respecto al silencio, los protagonistas de las obras de Tamayo elegidas para esta investigación, sin lugar a dudas son silentes, meditativos. Para Mar Marcos (2018) la proyección del silencio en una obra de arte “se trataría de una suerte de metáfora pictórica, donde el sentido no se encuentra en lo dicho, sino en lo que no se dice (...) el silencio se encuentra en relación con su opuesto, el sonido, pero no en sí mismo, sino en la serie de relaciones metafóricas que puede sugerirle al espectador” (p. 54). El silencio proyectado hunde al público entre la sublimidad, percibe lo que no “escucha” y va más allá de la imaginación.

Objetivos:

-OBJETIVO GENERAL: Evaluar la proyección del silencio en algunas obras del arte cósmico de Tamayo.

-OBJETIVO ESPECÍFICO 1: Justificar que la factura de esas piezas artísticas estuvo influida por:

- 1) La estética prehispánica que el artista asimiló cuando trabajó como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía.
- 2) La posguerra resultante de la Segunda Guerra Mundial. Durante su segunda estancia en Nueva York, estaba informado de lo que sucedía al respecto.
- 3) La asimilación de las vanguardias europeas.
- 4) El cosmos, que incluye su interés por los descubrimientos astronómicos, los fenómenos celestes que atestiguó, y la carrera espacial.
- 5) Su vida personal.

-OBJETIVO ESPECÍFICO 2: Proponer una nueva lectura en torno a lienzos de Rufino Tamayo que proyectan los conceptos estéticos propuestos en esta investigación.

Hipótesis:

Algunas obras de la faceta cósmica de Rufino Tamayo proyectan el concepto silencio como resultado de una necesidad -probablemente inconsciente- del pintor por transfigurar experiencias trascendentales de su vida en imágenes. La personalidad de un Tamayo silencioso se fue gestando como resultado de: 1) su trayectoria de vida, que incluyó el abandono y la pérdida de familiares cuando era niño, hechos que lo llevaron a sentir la soledad, como lo señaló a críticos de arte; las batallas libradas para lograr ser reconocido internacionalmente, que incluyó problemas con algunos pintores -por lo que a veces se aislaba o alejaba- y los personales; 2) la Segunda Guerra Mundial, hecatombe destructora de la humanidad que lo abatió, y 3) su interés por los misterios del cosmos, que más bien lo cautivó, y lo dejó sin habla. De allí que entre otras causas colocara al hombre solitario frente al cosmos, buscando respuestas y silenciando la mente, aunque a veces también

aterrado ante un Universo apenas comprensible. Siendo artista, estructuró su espacio (el lienzo) con la proyección, por un lado, del silencio detonado por la soledad y el abatimiento, y por el otro, del silencio que busca respuestas y descansar la mente.

Metodología:

En el libro *Metodología de la investigación*, Hernández Sampieri et. al. (2014) plantean el diseño fenomenológico (p. 493) como un modelo de metodología cualitativa que se ha seguido en esta tesis -con algunas adaptaciones-, respecto a la recopilación de información trascendente y la registrada en las entrevistas a los expertos elegidos (investigadores, críticos y curadores) y a familiares. Los autores del citado libro señalan que basados en ese diseño, se obtienen las perspectivas o puntos de vista de los involucrados, pero en lugar de hacer un modelo a partir de ello, “se explora, describe y comprende lo que los individuos tienen en común de acuerdo con sus experiencias con un determinado fenómeno” (p. 493), que en este caso es el silencio proyectado en el arte cósmico de Rufino Tamayo.

Asimismo, sugieren varios puntos a seguir en el modelo metodológico aludido. Los que se tomaron en cuenta para el desarrollo de esta investigación son:
-El análisis de las citas y declaraciones en búsqueda de significados, además de asimilar lo informado por los expertos.

-El análisis de las vivencias de los entrevistados alrededor de la figura investigada, en este caso, Rufino Tamayo,

-La confianza en la intuición y la imaginación de la autora de la tesis (p. 494).

Para profundizar, y luego evaluar que la hipótesis es correcta, además se realizó lectura de cartas, libros, revistas y periódicos. Esto es esencial para detectar y evaluar los conceptos clave y profundizar en las interpretaciones. Asimismo, se observaron documentales.

También se analizaron detenidamente las pinturas elegidas tomando en cuenta lo que detonó su faceta cósmica, y el silencio implícito en éstas.

Exposición explicativa de la metodología:

Siguiendo el diseño fenomenológico arriba señalado, para esta investigación se eligieron cinco lienzos. Su análisis incluye: la iconografía, esto es, se describe a los personajes y objetos así como su ubicación en la obra, la atmósfera -que incluye el color- y la perspectiva; las situaciones histórico-sociales que rodeaban la vida de Rufino Tamayo algunos años antes, o en el mismo año en que estructuró determinado lienzo, lo que acontecía en el ámbito científico -principalmente en las áreas de física y astronomía, que tanto le interesaban-, su vida personal, que involucra hechos que también influyeron sus trazos, y la proyección del silencio en las obras seleccionadas.

Este análisis de los lienzos forma parte de la discusión del tema.

Descripción breve de cada capítulo:

I. El silencio: En este capítulo se plantean diversas posturas de autores que han trabajado el tema del silencio para luego relacionarlas con el análisis de las obras de Tamayo.

II. De las raíces al cosmos: En éste se exponen, de manera breve, su niñez, el origen de su silencio cotidiano, los inicios de Tamayo como artista, y el germen de su faceta cómica

III. La proyección del silencio en el arte cósmico de Rufino Tamayo: Aquí se analizan las obras relativas al Universo elegidas, con el objetivo de subrayar cómo el silencio está implícito en cada una.

IV. Conclusiones: En este capítulo se señala cómo el desarrollo de esta tesis conduce a comprobar lo que se plantea en la hipótesis y además se hace hincapié en que la investigación resultante propone una nueva lectura de la obra cósmica de Rufino Tamayo. Asimismo se señala que otros estudiosos y críticos de arte podrían proponer conclusiones diversas sobre ese tópico.

V. Referencias: En este apartado se incluye la información sobre el material consultado: libros impresos y electrónicos, artículos impresos y electrónicos, entrevistas y notas periodísticas, audios y videos.

I. EL SILENCIO:

Para desarrollar esta investigación se tomó en cuenta lo señalado por Mauricio Beuchot (1997) en el *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. En éste puntualiza que sobre la hermenéutica -disciplina que se ocupa de lo relativo a la interpretación de textos- se cierne el peligro de “los que dicen que todas las interpretaciones son válidas, esto es, los que propugnan por un relativismo extremo”, y es lo que se denomina como equivocismo, mientras que el segundo extremo es el que acepta sólo una interpretación única o univocista (p. 34). Por lo tanto, propone la hermenéutica analógica y al respecto señala: “Lo primero que dará una hermenéutica analógica será una acendrada conciencia de que no se puede alcanzar una interpretación unívoca (...) Pero no por ello nos hemos de lanzar, desesperadamente, a una interpretación equivocista, totalmente ambigua, vaga, subjetiva, relativista”. Propone una interpretación intermedia, aunque más inclinada a la equivocidad porque en la analogía, aunque conjunta la identidad y la diferencia, predomina ésta última (p. 52).

En su texto *Los procesos de la interpretación*, Beuchot (2015) subraya las funciones de la hermenéutica analógica y entre éstas, enfatiza:

La hermenéutica analógica superará el reduccionismo de la sola interpretación válida, pero también el emergentismo desbocado (...) Se tendrá un conjunto amplio de interpretaciones pero definido y con posibilidad de jerarquía, es decir, un conjunto ordenado en el que se perciban los grados de aproximación a la verdad textual, de modo que las que se alejen de ella, lleguen a incurrir en la falsedad. (pp. 25-26)

Aunque este filósofo se refiere a la interpretación de un escrito, la hermenéutica analógica puede aplicarse a la interpretación de un lienzo. Otra de las funciones que subraya tiene que ver con el predominio de la diferencia en las interpretaciones:

Cuando apuntamos que en la analogía predomina la diferencia sobre la semejanza, queremos decir que (...) es posible jugar con diferentes interpretaciones, a veces osadas, sin perder el carácter de *phronesis* o prudencia que nos permite hincar el ancla y regresar a la orilla, de modo que no nos lleve la corriente o el remolino. (p. 28)

Juan Granados (2019) en *Hacia una estética prudencial* cita a Beuchot al hablar de la *phronesis* o prudencia, que es proporción, que corresponde a la analogía, por lo tanto:

Una hermenéutica analógica basada en la proporción o armonía, es la que mejor puede realizar ese modelo prudencial, de equilibrio y mediación oscilatorio entre lo particular y lo universal (...) Así se conectan lo particular y lo universal, el texto y su contexto si se ve la prudencia en su relación al acto interpretativo (...) Hay cosas sobre las que no se puede tener seguridad o certeza absoluta, así que una aproximada o verosímil es suficiente. Ésta se consigue por medio de la prudencia que recurre a deliberar, ponderar o sopesar las razones, argumentos de una hipótesis o un juicio sobre otros. (p. 94)

En el caso de esta investigación, se propone que el silencio está presente en algunos lienzos del arte cósmico de Tamayo, lo que significa una aportación a la interpretación de su arte. Como se señala al inicio de este capítulo, se consideraron las funciones de la hermenéutica analógica y la estética prudencial.

Antes de plantear cómo Tamayo representa el silencio, se subraya la alusión que el doctor Juan Granados (2019) hace de Juan Damasceno, teólogo nacido en 675. En sus *Discursos contra los que calumnian las imágenes santas*, define el ícono (eikonas) como copia de un original con cierta diferencia y lo ejemplifica con una pintura: “Puede representar la forma de un hombre pero no su vida ni sus capacidades anímicas”. Al respecto Granados indica que ese tipo de representación

“hace patente lo oculto (...) viendo a un ser humano pintado, no podemos no ver, de alguna manera, lo otro que no se ve. Es como si el ícono que está en lugar de eso a lo que asemeja, se retirara para dar lugar a lo que no se ve” (p. 70). Esto quiere decir que en los lienzos del creador zapoteca el silencio no está plasmado como algo tangible. Está proyectado a través de la pincelada sublime salpicada sutilmente con trazos prehispánicos, por la geometría y por la disposición espacial de los objetos. Es posible entonces, por ejemplo, observar en el cuadro a un hombre de espaldas ante el cosmos y aunque el silencio no es un objeto que esté -por decirlo de algún modo- a un lado de ese hombre, el silencio queda expresado por la colocación de los personajes y objetos, el color, la perspectiva y por la poesía implícita en la misma.

Granados plantea, de acuerdo a Jean Baudrillard, que “lo que queda por ver es lo que no puede ser visto” (p. 71). Aunque en esta parte se refiere al reto posmoderno que anuncia la muerte de la imagen, sus palabras acerca de ver lo que no es visto, se adecuan a algunas obras del autor zapoteca.

Mar Marcos (2018), propone que el silencio sea tomado en cuenta como un elemento de estudio en las artes visuales -porque ofrece valiosa información- y se pregunta cómo se manifiesta. En su investigación la doctora Marcos Carretero buscó “conocer cómo se relaciona la presencia del silencio en la visualidad artística con los componentes de análisis estéticos de la obra, con lo cual se han develado distintas formas de presentación o presencia” (p. 13). Esta propuesta coincide con lo expuesto por Sontag (2016), quien enfatiza la importancia de considerar al silencio como un elemento más de la pieza artística: “Si una obra existe de veras, su silencio sólo es uno de los elementos que la componen” (p. 8).

Sontag agrega al silencio el valor de atrapar la atención del espectador: “El arte tradicional invita a mirar. El arte silencioso engendra la necesidad de fijar la vista. El arte silencioso permite (por lo menos en principio) no liberarse de la atención, porque nunca, en principio, la reclama” (p. 15).

Alain Corbain (2019), en su texto *La historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*, asegura que “muchos han experimentado el silencio como palabra no proferida” y se remite al poeta Víctor Hugo (1882-1885), quien va más allá y en *Las contemplaciones* apunta: “¿Supones que la tumba, en musgo y noche envuelta, tan solo sea silencio? (...) No, todo es una voz y todo es un perfume; todo, en el infinito, dice una cosa a alguien” (p. 81). Retomando a Víctor Hugo, cabe decir que el silencio en la creación tamayesca dice más que si profiriera palabra, lo que se propone en el capítulo III.

Otro autor que hace hincapié en lo señalado en el párrafo anterior, es Luis Villoro (2007). En su ensayo *La significación del silencio* apunta que éste último “no suministra conocimiento alguno de cómo sean las cosas, sólo dice que las cosas son, y que este su ser es inexpresable con la palabra. De Dios, de la muerte, del sufrimiento, del amor, del hecho mismo de que algo exista no puede dar cuenta con palabras, sólo puede mostrar su incomprendible presencia” (p. 75). Esto entra en el ámbito de la poesía no necesariamente escrita. “El silencio -subraya Villoro- significa que ninguna palabra, ni siquiera ‘silencio’, es capaz de designar lo absolutamente otro, el puro y simple portento. Más en qué consista esto no lo dice el silencio; sólo muestra ‘algo’ como pura presencia, incapaz de ser representada por la palabra” (pp. 72-73), o por algo tangible, en el caso de la pintura. El silencio se intuye por la composición de la totalidad de la obra.

Sontag (2007) refuerza lo señalado por Granados, Marcos, Víctor Hugo y Villoro: “Aunque sólo sea porque la obra de arte existe en un mundo pertrechado con otros múltiples elementos, el artista que crea el silencio o el vacío debe producir algo dialéctico. Un vacío colmado, una vacuidad enriquecedora, un silencio resonante o elocuente” (p. 22).

En la entrevista que Peter Brunette y David Wills (1994) le realizaron a Jacques Derrida el 28 de abril de 1990 en Laguna Beach, California, y que fue publicada en *Deconstruction and Visual Arts*, edición de la Universidad de Cambridge, el filósofo aseguró:

Sin duda, el trabajo espacial del arte se presenta a sí mismo como silencio (...) Siempre podemos referirnos a la experiencia que nosotros, como seres hablantes, tenemos de estas obras silentes, porque siempre podemos recibirlas, leerlas o interpretarlas como discursos en potencia. Es decir, que estas obras silenciosas (...) están llenas de discursos virtuales (...) La obra muda se convierte en un discurso aún más autoritario, se convierte en el verdadero lugar de una palabra que es la más poderosa por su silencio. (p.5)

Derrida hace hincapié en el potente mensaje que la obra de arte puede dar a través del silencio, a veces, hasta más potente que una obra ruidosa.

Acerca del silencio místico -que se manifiesta en algunas de las piezas de Rufino Tamayo, pero no en el sentido de religioso-, Le Bretón (2009), en su libro *El silencio, aproximaciones*, se refiere al ermitaño: “La confrontación con el silencio, la soledad, el vacío, es una prueba de verdad (...) Hay que retirarse lo más posible dentro de uno mismo, profundizar siempre en el desierto interior”. Asegura que la mística “se alimenta del silencio; convierte las palabras en murmullos” (p. 139). Al respecto, Villoro (1996) puntualiza que “los gnósticos designaban a Dios con la palabra *Sige*”, que significa silencio (p. 71).

En el caso del pintor oaxaqueño, cabe subrayar su interés por la ciencia, lo que probablemente lo alejó de su acercamiento a la religión católica, lo cual era manifiesto cuando era niño, sin embargo, el misticismo ancestral del arte precolombino relacionado con su cosmogonía y que Tamayo asimiló, permeó varios de sus lienzos. “La trascendencia divina -que en el caso de Tamayo podría estar reflejada en sus personajes ante el universo- es inconmensurable para que pueda comprenderse con los medios humanos” (Le Breton, 2009, p. 157).

En su texto, Le Breton dedica un subcapítulo a lo que denomina *Mística profana*, concepto que probablemente se identifique con el pensamiento del artista oaxaqueño cuando tuvo mayor acercamiento a los descubrimientos científicos. “La mística profana se desarrolla fuera de los sistemas religiosos, aunque se sitúa bajo la órbita de lo sagrado (...) El místico profano conoce también la necesidad del

silencio mental, del cese del entendimiento y la palabra para dejar que brote el silencio, que es el vivero del éxtasis” (p. 179). Y qué más éxtasis es para un artista que crear una obra de arte en el momento en que éste es atrapado por la magnificencia del cosmos, lo que además se conjuga con su necesidad de silenciarse, con una interioridad que quiere mostrar algo imposible de expresar con lo visible porque es más poesía pictórica, es más la proyección de una emoción o estado de ánimo.

En el capítulo III se analizan cinco lienzos del arte cósmico de Tamayo que proyectan el silencio, sin asumir que son los únicos que lo muestran.

II. DE LAS RAÍCES AL COSMOS:

II.1 Nace un artista silente:

Para analizar el arte cósmico de Rufino del Carmen Arellanes Tamayo (25 de agosto de 1899-24 de junio de 1991), que como ya se señaló, en esta investigación se sitúa de manera contundente a partir de 1946, es necesario retroceder al Tamayo niño que nació en Oaxaca, ciudad testigo de la gestación de un sentimiento doloroso permanente y de su primer contacto con un fenómeno celeste que recordaría jubiloso como un hecho sublime: siguiendo su órbita de aproximadamente 75 años, el cometa Halley volvió a acercarse a la Tierra en 1910. Este hecho lo marcó de por vida.

Su padre, Manuel Arellanes Saavedra, abandonó a su madre, Florentina Tamayo Navarro, cuando el pintor tenía seis años. “Ese dolor detonado por el abandono y por asimilar la pena que sufría su madre, definitivamente quedaron tatuadas en su mente, lo que definió de alguna forma sus pinceladas y otras acciones” (Ávila, 2020, p. 113), como abrirse paso en el universo artístico únicamente con el apellido de Florentina y señalar que su padre había fallecido en 1910, y no en 1967, cuando sucedió (Suckaer, 2000, p. 18).

Sebastián Tamayo, su muy querido abuelo murió en 1909 y dos años después, posiblemente de tuberculosis, su madre. Rufino tenía once años.

Después de la muerte, el silencio. Una infancia de abandono y muertes fue el cimiento que haría que Rufino Tamayo, en su vida posterior, a veces transmitiera una reserva pétrea (...) fue un hombre de pocas palabras (...) “El hecho de no tener padres desde niño fue muy doloroso; yo no sé qué habría sido de mi sin esa tía que se hizo cargo del huérfano que fui”. (Suckaer, 2000. p. 32)

La hermana de su mamá, Amalia, lo adoptó. Cuando Tamayo tenía 11 años, la familia de su tía se trasladó a la capital del país, y él con ellos. Este artista, que se decidió por estudiar pintura, rebatía la idea de que su paleta colorística había

surgido del contacto con las frutas multicolores en la Merced, donde sus tíos tenían una bodega. Durante los *Coloquios de Coyoacán*, Tamayo aseguró a Víctor Alva, que los rojos, azules, amarillos y naranjas, estaban basados “sobre algo muy distinto, algo que está en contraposición con esa cosa superficial y sólo mexicana en apariencia como son los colorines. Todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi sentido del dibujo y las proporciones” (Alva, 1956, p. 82).

II.2 La aprehensión de la estética mesoamericana:

Después de pasar por el academicismo en la Escuela Nacional de Bellas Artes -en 1915, como alumno supernumerario y de 1917 a 1920, como alumno regular-, que consideró anacrónico y limitante, fue contratado en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía, como Oficial Sexto Técnico, Primer Dibujante, adscrito a la Sección de Fomento de las Artes Industriales y Aborígenes, nombramiento que firmó el ministro de Educación, José Vasconcelos, el 3 de enero de 1922 (Von Ziegler, 1991, p. 3).

El primitivismo se forjaba en la mano del creador oaxaqueño, esa tendencia que se manifestó a fines del siglo XIX con artistas como Paul Gauguin, quien capturó y plasmó de manera *naif* la vida cotidiana de los aborígenes en Tahití, y que continuara a principios del XX con la aprehensión de los rasgos de las máscaras africanas y el arte rupestre por Picasso y otros artistas de las vanguardias europeas. Los pintores tomaron las formas y trazos del arte ancestral para fundirlos con el arte contemporáneo y dar lugar a un lenguaje nuevo, rechazando el academicismo idealizante. Torres (2011) considera que a finales del siglo XX varios especialistas consideraron que la visión de lo primitivo era europeizante, pues se resignificó desde Occidente (p. 23).

En México esa tendencia de voltear hacia lo ancestral y popular mexicano, además de llamarla primitivismo también se le denominó como indigenismo, mexicanidad o nacionalismo (Torres, 2011). Sin embargo, no todos los artistas siguieron un mismo camino para representarlo: algunos lo hicieron a través del arte

oficialista que plasmaban en los murales o lienzos, y otros, como Rufino Tamayo, capturó, se aferró a la estética prehispánica y popular para otorgarle su propio acento.

En los *Coloquios de Coyoacán* (Alva, 1956) el pintor subrayó rasgos del arte mesoamericano que lo atraparon y dictaron parte de su pincelada:

En el arte precortesiano había algo permanente de espanto. La cabeza se hacía más pequeña que el resto del cuerpo o, a veces, al revés. No copiaban del natural y por esto sus obras no son “exactas”. El arte precortesiano no busca elevarse a Dios como el gótico, sino sólo acercarse a él para gritarle y pedirle su tolerancia: de ahí lo macizo de nuestras pirámides; de ahí la monstruosidad canalizada hacia lo sublime que es la raíz del arte precortesiano (...) Mi objetivo es tomar elementos del gran pasado plástico de mi país, recurrir a las formas y colores mexicanos, y fundirlos en una unidad moderna e internacional. (pp. 80-83)

En su texto *Tamayo en Nueva York*, Rita Eder (1987) asegura cómo el haber trabajado en el Museo de Arqueología le hizo descubrir las “máscaras de piedra, la economía de medios para expresar emoción en el rostro y en el cuerpo, el desapego a las proporciones naturales y la capacidad de inventar otras” (p. 58). Eder señala que el arte de las antiguas culturas de Occidente (que incluye a las civilizaciones ancestras que habitaron los actuales estados de Michoacán, Colima, Jalisco, Nayarit y Sinaloa, así como algunas regiones de Durango, Zacatecas, Aguascalientes, Guanajuato y Guerrero) lo atrajeron: sus figuras humanas en cerámica en ocasiones deformes, como subrayó a quien escribe el doctor Jesús Galindo Trejo, investigador del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y con quien se realizó la Estancia de Investigación, le dejaron al pintor un eco estético que resonó en su obra.

Brazos delgados y piernas gordas, ojos representados por elipses muy cerradas, horizontales o diagonales, casi formando líneas en algunos casos, narices

que forman triángulos, bocas regordetas, torsos que semejan cilindros y cuerpos pintados con rayas horizontales o verticales, entre otras de las características mostradas en las figurillas antropomorfas mesoamericanas, se convirtieron en punta de lanza en la forma como trazó y estructuró las proporciones anatómicas en varios de sus personajes . Este tipo de figurillas de cerámica fueron observadas en abril 2022 por la autora de esta tesis en la exposición temporal del Museo de Antropología e Historia, *Grandeza de México*, y en la Sala Occidente del mismo Museo. Asimismo, en *Más allá de los árboles*, exposición montada en el Museo Rufino Tamayo de Arte Contemporáneo con motivo de los 40 años de su apertura¹, además de mostrar obras de este artista que muestran su evolución estética, en el primer núcleo -o sección de *Más allá de los árboles*- el equipo curatorial, conformado por Magalí Arriola, Humberto Moro, Andrés Valtierra, Andrea Valencia y Juan Carlos Pereda, incluyó algunas figurillas mesoamericanas (figura 1) entre otras expresiones del arte que influyeron al pintor. En este núcleo, y tal como señala la ficha técnica, se remite a lo realizado por Fernando Gamboa, curador de la exposición de Tamayo por sus 20 años de pintor inaugurada en el Palacio de las Bellas Artes el 23 de junio de 1948, la cual incluyó asimismo piezas del arte prehispánico.

Es muy probable que además de Occidente, la estética de otras civilizaciones mesoamericanas lo atraparon, entre éstas, la tlalilca, la zapoteca, la totonaca, la mexica y la maya. Tamayo intuyó que, con la economía de las líneas y las formas, como lo hacían los ancestros mexicanos, se podía expresar la fuerza del silencio, del dolor o de la alegría, porque

¹ Rufino Tamayo quería donar su colección de arte contemporáneo internacional para hacerla accesible a los mexicanos, por lo que impulsó la creación del Museo que lleva su nombre. Su idea era que éste albergara esa colección. Los arquitectos Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León fueron los responsables del diseño y construcción de este espacio que actualmente promueve el arte contemporáneo, además de seguir mostrando valiosas obras del pintor zapoteca. El 29 de mayo de 1981 se inauguró este recinto con el patrocinio de Grupo Alfa y de la Fundación Cultural Televisa. Actualmente es administrado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

hay en el arte prehispánico una presencia limpia de la forma (...) Hay un pudor en el campo de las emociones que las hace más profundas, están latentes, como si contuvieran el aliento, ese parece ser el misterio de su permanencia. Esta cualidad se filtra en la obra de Tamayo. (Eder, 1987, p. 58)



Figura 1. [Fotografía de Norma Ávila Jiménez]. (CDMX, abril 2022). Figuras de Tlatilco, s/f. Cultura Tlatilca. Arcilla cocida. Colección privada. Exposición *Más allá de los árboles*. Museo Rufino Tamayo Arte Contemporáneo.

A la crítica de arte Ingrid Suckaer (2013) le aseguró: “A todo lo hermoso que encontré en el museo le debo lo que he hecho de mi carrera; fue la reafirmación de mi vocación” (Suckaer, 2013). Los dibujos que realizó de las esculturas de cerámica

de caritas sonrientes, cuadradas o regordetas, de caderas y muslos anchos, de rostros mayas con cabeza deformada y alargada, de xoloitzcuintles y maíz, de pectorales, de escudos y máscaras, nutrieron su imaginación creativa:

Eso me abrió un mundo; me puse en contacto con el arte prehispánico y con las artes populares. De inmediato descubrí que ahí estaba la fuente para mi trabajo: nuestra tradición. Traté entonces de olvidar lo aprendido en la Escuela de Bellas Artes, incluso me endurecí la mano para empezar de nuevo. Comencé a deformar las cosas, pensando siempre en el arte prehispánico. Sus proporciones no eran las clásicas que me enseñaban en la escuela (...) En el arte prehispánico hay una libertad absoluta en lo que se refiere a las proporciones. Me fijé también en los colores que usaban nuestros antepasados. (Romero Keith, 1985, p. 25)

Tamayo hacía dibujos que serían la base para que los artesanos copiaran los diseños originales del arte prehispánico y popular.

Octavio Paz (1987) asegura que la relación de Tamayo con el arte precolombino

no se manifiestan en la zona inconsciente de las creencias sino en el nivel consciente de la estética (...) En el arte no hay herencias: hay descubrimientos, conquistas, afinidades, raptos: recreaciones que son realmente creaciones. Tamayo no es una excepción. La estética moderna le abrió los ojos y le hizo ver la modernidad de la escultura prehispánica. (pp.361-365)

Este artista transformó la estética resultante de la cosmogonía mesoamericana -en la que destacan los cuatro rumbos del universo, los dioses de cuatro formas y cuatro colores, blanco, negro, rojo y azul, en la cultura mexicana, y blanco, negro, rojo y amarillo, en la maya (Galindo, 1994, pp. 35-38), la muerte y la

resurrección, la dualidad, el Sol y la Luna, fundiéndola con las citadas vanguardias y su propia pincelada para mostrar “una plástica contraria a la visión grecorromana y renacentista, fundada en la imitación de la divina proporción del cuerpo humano”. La concepción del espacio cambia, porque “en el arte precolombino y en el moderno la figura humana se somete a la geometría de un espacio no humano. En el primer caso, el cosmos como un reflejo del hombre; en el segundo, el hombre como un signo entre los signos del cosmos” (Paz, 1987, p. 366).



Figura 2. [Fotografía de Norma Ávila Jiménez] (Ciudad de México, abril 2022) Guerreros. Sala Occidente. Museo Nacional de Antropología e Historia

Tamayo digirió las expresiones de los antiguos mexicanos porque sus esculturas y figurillas emanan irradiación psíquica que atrae y repele, seduce y horroriza, asombra (Paz, 1987, p. 41) y despierta lo sublime.

En la visita ya mencionada a la Sala Occidente del Museo de Antropología e Historia, la autora de esta tesis encontró similitudes entre ciertos cascos que cubren

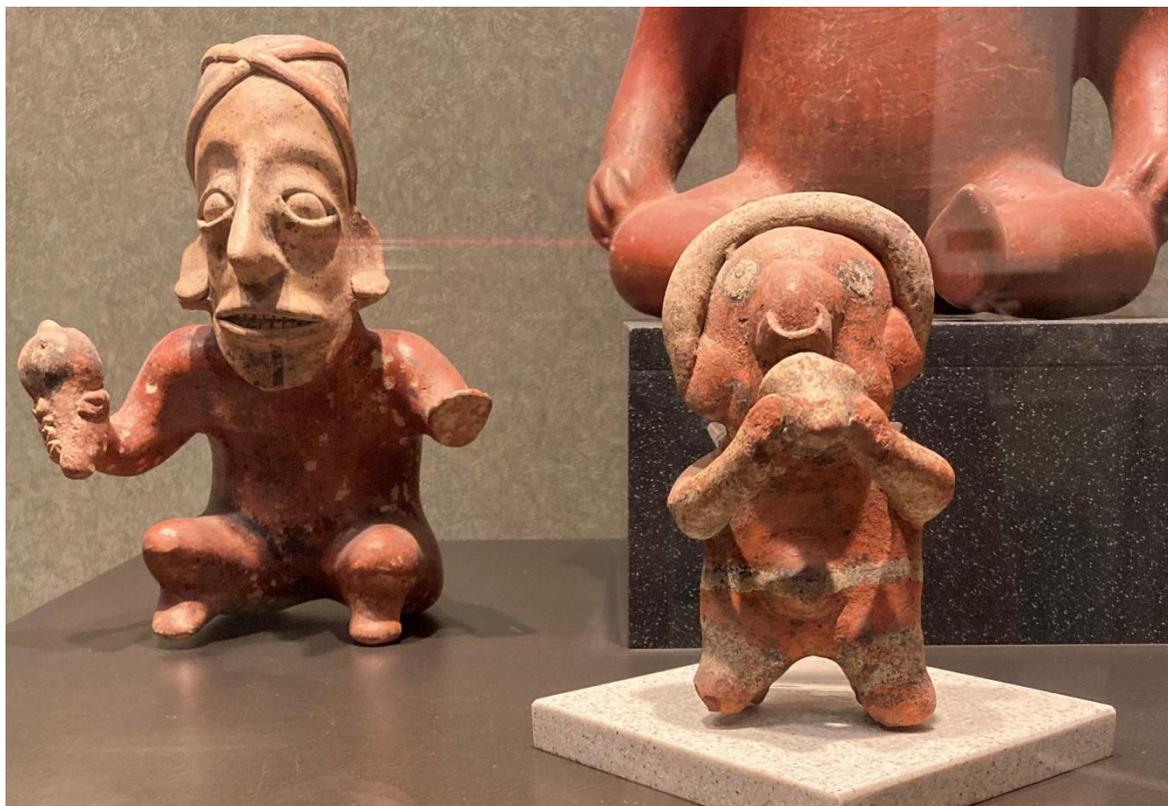


Figura 3. [Fotografía de Norma Ávila Jiménez} (Ciudad de México, abril 2022). A la derecha abajo, un músico. Sala Occidente. Museo Nacional de Antropología e Historia.

la cabeza de algunas figurillas de cerámica que representan a guerreros (figura 2), o de ciertos tocados festivos que adornan la cabeza de algunos músicos (figura 3), con la manera como Tamayo representó las cabezas de varios de sus personajes. En la fotografía que muestra a dos guerreros sobre un pedestal (figura 2), el casco que porta el de la izquierda, así como el tocado del músico con el caracol (figura 3), recuerdan la forma como el pintor plasmó la cabeza de sus dos *Personajes* (figura 4) y las de sus protagonistas en *Retrato de muchachos* (figura 5), entre otras.



Figura 4. Rufino Tamayo. *Personajes*. 1961. Óleo sobre tela. 95x130 cm. Colección Mimi Indaco.

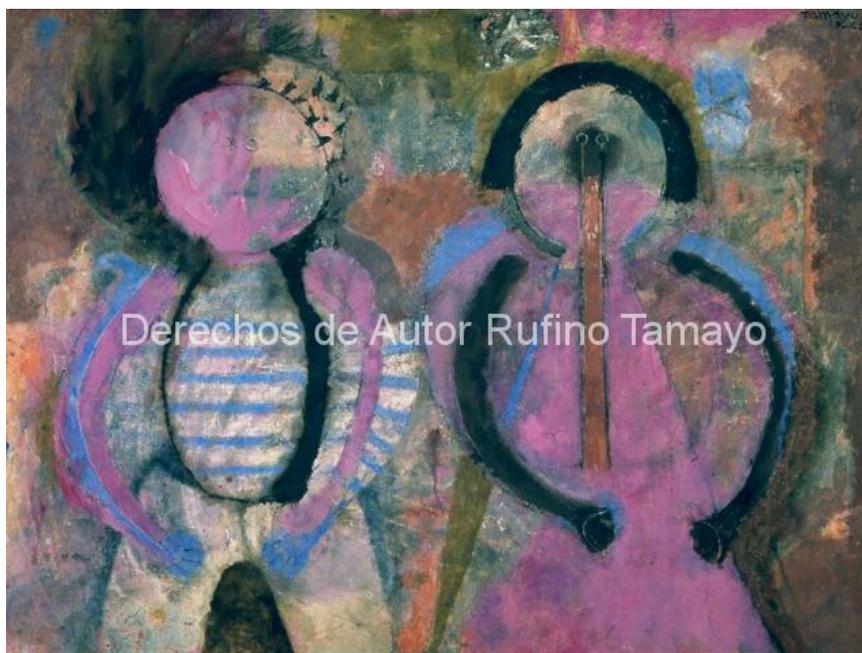


Figura 5. Rufino Tamayo. *Retrato de muchachos*. 1966. Óleo sobre tela. 95x135 cm. Colección Biblioteca Luis Ángel Arango

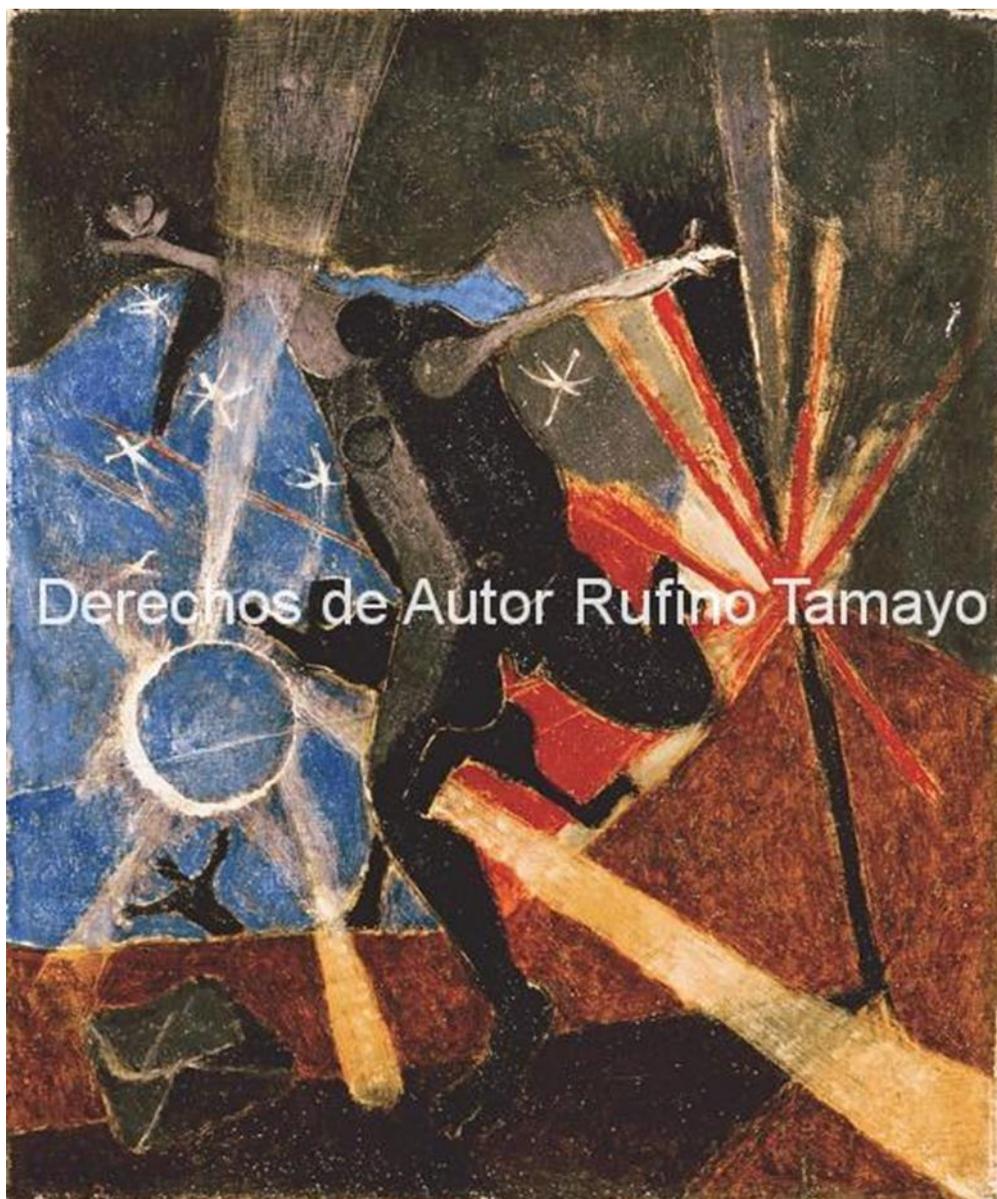


Figura 6. Rufino Tamayo. *Cataclismo*. 1946. Óleo sobre tela. Colección particular.

Además, en ésta última los brazos delgados alargados del personaje de la derecha remite a las extremidades representadas en algunas figurillas, como las que se observan al fondo de la fotografía de las figuras de Tlatilco (figura 1). Tamayo no copió tal cual: intuyó, descubrió y absorbió elementos para metamorfosearlos con su propia creatividad.

Un ejemplo de cómo probablemente transfiguró las edades o Soles que configuran la cosmogonía mesoamericana, quizá esté proyectado en su lienzo *Cataclismo* (figura 6). Como en todas las antiguas religiones, en dicha cosmogonía el hombre había llegado a donde estaba después de varias gestaciones y destrucciones.

A partir de varias versiones del mito cosmogónico, puede uno resumir esta secuencia evolutiva del universo: han existido cuatro edades o Soles, los cuáles han sido destruidos por diversos elementos, alternándose dos deidades en velar para que en el mundo prevalezca un orden en el que el hombre viva en armonía con sus dioses (...) En el génesis mexicana, en la primera edad, el Sol (Tezcatlipoca) devoró a los hombres convertido en tigre; en la segunda, fuertes vientos (Quetzalcóatl) los arrasaron; en la tercera, el Sol (Tlaloc) ardió y una lluvia de fuego los abrasó, y en la cuarta, Tezcatlipoca ocasionó una lluvia que inundó todo (...) El cielo cayó a la Tierra, todo pereció, el Sol y los montes desaparecieron, fue una destrucción total. (Galindo, 1994, pp. 35-36).

El quinto Sol es la edad actual, y nació cuando los dioses decidieron levantar la bóveda celeste y ordenar el mundo.

Los libros mayas *Chilam Balam de Chumayel* y *Popol Vuh* también dan cuenta de la creación y destrucción del hombre. En el *Chilam Balam*, los primeros hombres -que eran gigantes- fueron creados

antes de formarse el mundo actual y para esto fue necesaria una hecatombe al enfrentarse los 13 dioses del cielo contra los 9 del inframundo. En el transcurso de esa lucha cósmica llovió fuego, ceniza, piedras (...) fueron aniquilados los habitantes de esa época. Después (...) los dioses se avocaron a reordenar el mundo. (Galindo, 1994, p. 38)

El *Popol Vuh* dice que los primeros hombres fueron de barro, luego de madera, hasta llegar al de masa de maíz que pobló la Tierra (Anónimo, 1993).

Queda enfatizado que una constante en la cosmogonía prehispánica fue la creación y la destrucción de los primeros seres en el mundo. Esas hecatombes que probablemente estaban en el inconsciente del artista referido, pudieron haber salido a flote en 1945, un año antes de crear *Cataclismo*, cuando estallaron las bombas atómicas. En esa época este pintor residía por tercera vez en Nueva York y ese acontecimiento lo cimbró. Se repetía la destrucción de la humanidad, pero en este último caso, no eran los dioses con la finalidad de crear un mundo mejor, sino quien se hacía añicos era el mismo hombre y además, utilizando la tecnología que debía dirigirse a conocer al Universo, a la Tierra, al hombre. Tamayo entonces se refugió en el arte.

El antropólogo e investigador de arte Julio Amador Bech (2011) , en su texto *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo* , asegura que el tratamiento del tema cósmico por este pintor, tiene dos facetas: la contemplativa -como es el caso de *Mirando al infinito* y *Hombre confrontando al infinito* -, y la apocalíptica: “Dentro de la primera vertiente se encuentra un conjunto amplio de cuadros y murales que forman una unidad visual y temática (...) en el caso de las obras apocalípticas, la actitud de los personajes es de pánico y la naturaleza muestra al hombre los signos evidentes de una gran catástrofe” (p. 106). Un ejemplo claro de esa segunda faceta, según Bech, es *Cataclismo*.

Como se señaló arriba, a Víctor Alba (1956) Tamayo le subrayó que en el arte precortesiano “había algo permanente de espanto. La cabeza se hacía más pequeña en el resto del cuerpo o, a veces al revés. No copiaban del natural y por eso sus obras no son exactas” (p. 78). La proyección de ese sublime espanto apocalíptico es evidente en la huida de esos personajes de cabezas chiquitas ante el fin del período cosmogónico.

En la época en que pintó *Cataclismo*, el Halley se convirtió en un personaje importante en algunos de sus lienzos, al igual que los eclipses de Sol y Luna, y las estrellas que en los lienzos comenzaban ya a formar constelaciones. Estos personajes cósmicos están presentes en la citada obra, al igual que un Sol eclipsado abajo a la izquierda.

Cabe señalar que durante esa tercera estancia en Nueva York, sucedieron dos eclipses parciales de Sol en 1945: el 9 de julio (Mattersdorf, 1945, p. 3) y el 23 de noviembre. Probablemente los observó, ya que estaba interesado en la astronomía (Ávila, 2010, p. 31). Visto desde Nueva York, el citado eclipse parcial del 9 de julio de 1945, en el momento de máxima ocultación del Sol por la Luna, era posible ver a ambos cuerpos celestes a 25 grados del horizonte (para calcular lo que son 8 grados en la bóveda celeste, hay que estirar el brazo, cerrar el puño y girarlo a que quede vertical y colocarlo a la altura del horizonte. Lo que abarca el puño en el cielo, son 8 grados, aproximadamente, a partir del horizonte) (Ávila, 2010 p. 31). El beso cósmico se llevaba a cabo aparentemente cerca del suelo, tal como lo pinta Tamayo en *Cataclismo*.

Esta obra posiblemente resultó de su experiencia dolorosa ante el cataclismo atómico, fundida con la cosmogonía ancestral.

II.3 El encuentro con las vanguardias europeas y su regreso a México:

Cuatro años después de haber trabajado como dibujante e impartido clases en diversas escuelas, mientras el movimiento muralista comenzaba a tomar auge, el 10 de abril de 1926 inauguró su primera exposición individual en la Armería *Convaolusier*. Tres meses después de la exhibición de sus obras, junto con su amigo, el compositor Carlos Chávez, sin mucho dinero viajó a Nueva York “con la convicción de abrirse camino en el extranjero. Miguel Covarrubias, artista mexicano residente en Nueva York desde hacía un rato, los presenta con el selecto grupo de artistas, intelectuales y prominentes personajes del mundo del arte” (Suckaer, 2000, p. 83).

La gran manzana le permitió mostrar su trabajo: en octubre de ese año, “como un preludio de la atención que en el futuro la prensa estadounidense prestará a su obra”, a sólo cinco días de inaugurada la exposición, *The Chicago Evening Post* publicó un artículo de la crítica Margaret Breuning en el cual expresó:

En el trabajo del indio mexicano Rufino Tamayo, que está ahora a la vista en las Galerías Weyhe, se realiza el verdadero punto de vista primitivo, tan codiciado en la actualidad. Este joven mexicano ha tenido muy poca educación formal, pero ha pasado mucho tiempo en el museo de la ciudad de México, en donde absorbió la inspiración del arte indígena mexicano. (Suckaer, 2000, p. 94).

En esta primera visita a la ciudad cosmopolita, asimiló la multiperspectiva cezanniana y los planos cubistas de Braque y Picasso; el fauvismo de Henri Matisse, el surrealismo de Joan Miró, y el metafísico de Giorgio de Chirico, entre otros lenguajes de las vanguardias europeas, los cuales traspoló a las telas fusionados con su “primitivismo (...) presente ya en la cruda intuición que caracterizó sus primeros cuadros de figuras simples y pocos objetos (...) El encuentro con la metrópoli fue un espacio para medir hasta dónde incorporar los múltiples estímulos que llovían sobre él” (Eder, 1987, p. 57). Porque desde un inicio, este pintor siguió su propio camino, que lo llevó hasta a confrontarse con los pintores muralistas.

A principios de 1928, sin dinero y con molestias estomacales, junto con Carlos Chávez regresó a México. En esa época, el muralismo ya estaba en pleno apogeo por formar parte del plan del Ministro de Educación, José Vasconcelos, para “humanizar la Revolución, es decir, darle un contenido alfabetizador y clásico, alejarla de su violencia popular, eliminar el primitivismo (su carga campesina), darle la forma significativa que permite su transformación en instituciones” (Monsiváis, 1986, p. 2). Según Vasconcelos, la pintura mural, plasmada en edificios públicos, a la vista de la sociedad sin necesidad de entrar a un museo, era un elemento más

para cobijar el espíritu triunfalista de un estado nuevo. Sin embargo, este movimiento estético representado entre otros, por Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Fermín Revueltas y Fernando Leal, fue más lejos y a través de éste comenzaron a plasmar sus ideales políticos, muchas veces hasta en contra de quienes los contrataban (Monsiváis, 1986, p. 2).

Antes de abordar lo que sucedía entre Tamayo y los representantes del muralismo, vale destacar una influencia que asimismo formó parte de la creación de su propio lenguaje: su convivencia con la pintora María Izquierdo. En 1929 comenzó a impartir varias materias en la Escuela Nacional de Bellas Artes donde esta joven tomaba clases. Con el tiempo Izquierdo pasó a ser su pareja sentimental: con ella compartió el placer de pintar durante cuatro años.

En su tesis doctoral *Indigenism and Gender in the Art and Critical Reception of María Izquierdo*, Geis (s/f) indica que varios historiadores de arte evidencian la influencia de Tamayo en Izquierdo en cuanto a sus acuarelas y gouaches, entre estos Fernando Gamboa, quien afirmó que el oaxaqueño le enseñó a utilizar el papel bond para las acuarelas (p. 17), aunque la influencia fue de ida y vuelta. Al examinar los trabajos de ambos de principios de los 30 del siglo pasado, es evidente que la pintora y Tamayo, aún con técnicas diferentes (la primera, suelta, y el segundo, con mano ruda y endurecida) generaban obras similares. “Es imposible e innecesario determinar algún grado decisivo de creatividad dominante de uno de estos artistas sobre el otro durante su convivencia juntos” (p. 17), asegura. Ambos estructuraron cuadros con la misma temática: desnudos femeninos “como una alegoría de fuerzas destructivas” (Geis, s/f, p. 20), gente en el campo, y escenas en las que está presente el arte popular mexicano.

Deffebach (2018) subraya el hecho de que Tamayo pintaba retratos y desnudos de Izquierdo “pero no hay evidencia de que ella lo pintara a él”. Para ofrecer una respuesta ante este hecho, Deffebach cita a la historiadora de arte Adriana Zavala quien sugiere que ese hecho permite ver la dinámica de poder que predominaba entre parejas de artistas en aquel tiempo. “Hay otras diferencias en sus obras, pero compartieron una paleta oscura, trabajaron en estilos parecidos y

con frecuencia eligieron temas semejantes, incluyendo naturalezas muertas, imágenes de niños y retratos. Algunos de sus cuadros de este periodo son notablemente similares” (Deffebach, 2018).

Ambos artistas se vincularon con el grupo de los Contemporáneos, integrado por talentosos escritores nacionales, entre éstos, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Salvador Novo, José Gorostiza y Jorge Cuesta.

Ubicaban la literatura mexicana y la identidad cultural dentro de la cultura occidental, se oponían a un nacionalismo excesivamente determinado y le daban prioridad a la libertad creativa sobre la ideología política (...) En lugar de promover una mexicanidad basada en una valorización nacionalista del patrimonio indígena, trataban de expresar la identidad mexicana a través de un diálogo con la cultura occidental. (Deffebach, 2018)

Aunque María Izquierdo se identificó con algunos planteamientos de Los Contemporáneos, su ruta artística y las declaraciones a la prensa -cuando ya se había separado de Rufino Tamayo- denotabanque la búsqueda de sus temas estaban en las raíces, en lo indígena, sin necesidad de voltear a ver a las vanguardias europeas. A diferencia de Izquierdo, sin dejar de lado al pasado indígena y al arte popular -que consideraba continuación del arte prehispánico-, Tamayo sí absorbió estilos vanguardistas que modificó al propio y hasta llegó a acercarse al abstracto. Esto no demerita el hecho de que los cuatro años que compartieron espacio y arte, marcaran la paleta y el lienzo de Tamayo y por lo tanto su ruta creativa. En 1933 el artista zapoteca rompió definitivamente su relación con la pintora y en enero de 1934 contrajo matrimonio con Olga Flores Rivas.

Regresando al tema del movimiento pictórico impulsado por el gobierno cuando Tamayo regresó a México después de su primera estancia en Nueva York, vale destacar que para éste esa no era la senda a seguir. Estaba convencido de que el arte y la política eran tareas de tiempo completo y por lo tanto no podían

mezclarse, además de que no comulgaba con su búsqueda plástica. Esa decisión le acarreó enemigos de por vida, como David Alfaro Siqueiros. Rufino Tamayo aseguró que hacía pintura mexicana porque era mexicano, y no requería de llevar al lienzo lo indígena tal cual, porque se convertía en folclor.

Tibol (1987) apuntó que en 1944 Tamayo declaró al reportero Clemente Cámara Ochoa de *El Universal* que “se ha llegado a creer que pintura mexicana es cuestión simplemente pintoresca, de colores chillantes, de groseras y poco expresivas figuras de indios, de jacales y de nopaleras”. Este pintor, subraya la crítica de arte, estaba convencido de la necesidad de crear un arte mexicano “de alcance universal” (p. 9). Aunque estas palabras las dijo 16 años después de haber regresado de su primera estancia en Nueva York, cuando el movimiento muralista ya tenía fuerza como movimiento, la línea seguida por los representantes de la citada corriente artística no había sido modificada.

Por ello en el texto *Afirmaciones* publicado por Alba (1956) en los *Coloquios de Coyoacán*, Tamayo señala qué lo diferencia de otros pintores mexicanos: “Que entiendo qué es hacer pintura universal en vez de pintura puramente localista. Es universal por el dinamismo característico de nuestra época, por la búsqueda de algo que es hoy (...) la preocupación de la humanidad: el tiempo, el movimiento” (p. 56). Para él, la representación del arte mexicano significaba despegar desde las raíces pero no copiando, sino asimilando los estilos y formas de hacer del arte mesoamericano para transformarlo a través de su lenguaje pictórico -al que integró otros lenguajes del momento-, en una estética universal y contemporánea. Y en ésta incluía al radar, al átomo, a la velocidad supersónico, al universo: del hombre ancestral se llegaba al hombre universal confrontado con el cosmos, en silencio, solo, buscando respuestas a sus angustias. En ese mismo texto el artista aludido reafirmó su postura: “Los genios para consumo de turistas presentan un México retórico, alegre, lleno de colorines, romántico. Yo veo un México más real: un país trágico, porque la tragedia pesa sobre nosotros desde la época de la opresión” (p. 67).

Varias veces se confrontó a través de publicaciones y hasta personalmente con Siqueiros, sin dejar de lado que también tuvo problemas con Rivera y Orozco. Con Rivera hizo las paces antes de que éste falleciera.

Criticaba las “sentencia” pronunciada por Siqueiros:

Con las limitaciones implicadas en eso de que “no hay más ruta que la nuestra”, que automáticamente coarta la libertad de encontrar aunque fuera tan sólo la posibilidad de rutas nuevas, se estableció una academia. (...) No se olvide que el postulado fue: “la pintura mexicana debe ser realista y de contenido político”. Punto. (...) Si uno se dedica a recorrer los kilómetros de pintura mural que se han hecho con la consigna que estamos analizando, se verá que en toda ella el realismo puesto en juego es simplemente descriptivo, trata de imitar lo más exactamente posible la apariencia de las cosas. (p. 62)

Criticaba que ese realismo no se refiriera al poético, que se vale de la metáfora, o al mágico, que plantea los misterios de las cosas, o al psicológico, que muestra el carácter del personaje, realismos que sí desatan las emociones.

Madrigal (2012) subraya elementos que preocuparon al pintor zapoteca para representar su arte universal, obra reconocida y aclamada a nivel mundial, lo que desató más encono en sus detractores:

¿En qué consistía artísticamente esa universalidad?: los problemas plásticos como el manejo del color, el diseño, el movimiento y el espacio fueron las principales preocupaciones estéticas que Tamayo consideró en su pintura. La temática del cuadro no fue su preocupación principal, debido a que privilegió el estudio de la esencia de las raíces indígenas en vez de la representación folclórica. Tamayo señaló el color y la forma como los elementos plásticos que conciliaban su moderna universalidad y su tradición local. (p.178)

Por su postura ideológica, este creador comulgó con los ideales del grupo de los Contemporáneos desde el punto de vista de romper con el academicismo y el arte basado en un realismo para turistas -como lo enfatizaba Tamayo-. Aunque, de acuerdo a Madrigal (2012), “su innovación no fue una ruptura vanguardista, porque sólo se resolvió después de haberse nutrido de la tradición, renaciendo dentro de ella” (p.189).

Asimismo, los artistas de la denominada Ruptura aplaudían su firme decisión de buscar su propia ruta. Aunque Tamayo no fue precisamente un amigo del artista José Luis Cuevas, éste último lo aplaude en su texto *La cortina del nopal* (1988). En éste subrayó que el muralismo “ya había caído en un academismo monolítico y aburrido” y destacó al pintor oaxaqueño Rufino Tamayo “como ejemplo para mi actitud rebelde, aunque él no fuera polemista, aunque no se expresara verbalmente y prefiriera vivir un autoexilio silencioso en Nueva York o en París. Pero el hecho de ser un opositor, a través de su obra, de la Escuela Mexicana de Pintura, me llevaba a admirarlo y a tornarlo como bandera” (1988, p.1).

Enfatizó que, fastidiados del realismo mexicanista, varios artistas

optaron por el abstraccionismo. Me parece muy acertado llamar a esta generación a la que pertenezco la de la “Ruptura” (...) Hay otro México para mí, al que respeto y admiro como incondicional. Es el México de Orozco, de Alfonso Reyes, de Silvestre Revueltas, de Antonio Caso, de Carlos Chávez, de Tamayo, de Octavio Paz, de Carlos Pellicer, de Carlos Fuentes, de Nacho López. Es un México serio, estudioso, proyectado hacia afuera con prestigio pero generalmente atacado y vilipendiado dentro de su propio país. (1988, pp. 2 y 9).

Cabe aclarar que Cuevas no se refiere a Tamayo como artista abstracto; otros tomaron ese camino entre estos, Lilia Carrillo, Manuel Felguérez y Vicente Rojo. El oaxaqueño se acercó, desde fines de los 50 y hasta los 80, cuando en algunos de sus lienzos simplificó la forma de sus personajes y objetos. Ese

acercamiento al abstracto hizo que algunos de sus detractores subrayaran que su arte era deshumanizado, basados en el libro que en 1925 publicó el filósofo español José Ortega y Gasset.

El artista oaxaqueño lo leyó y asimiló:

Uno de los libros que más me ha impresionado es *La deshumanización del arte* de Ortega y Gasset. Me dejó una inquietud permanente. Yo que veía a mi alrededor tanto arte deshumanizado -desde el abstracto hasta el “mexicano para turistas”-, me acordaba del libro de Ortega y, aunque parezca exagerado, me sentía estimulado a desmentirlo con mi obra. (Alba, 1956, p. 80)

Ortega y Gasset (1992) se refería al abstracto como inhumano por no contener “cosas humanas” y porque se dirige “activamente en esa operación de deshumanizar. El placer estético, para el artista nuevo, emana de ese triunfo sobre lo humano (...) Lo personal, por ser lo más humano de lo humano, es lo que más evita el arte joven (...) No tienen un arte; sólo es un intento hacia él” (pp. 18-19).

Sobre el arte abstracto Tamayo sentía que era una forma de expresión limitada que había llegado a un callejón sin salida, porque “rehusar pintar al hombre es una manera de hacer como si los problemas no existieran (...) Pero el hombre es el centro de todo, hoy más que nunca” (Jouffroy, 1958). Por ello Tamayo estaba interesado en proyectar al hombre universal a través de una estética neofigurativa.

Regresando a lo señalado por Cuevas respecto al prestigio internacional alcanzado por Rufino Tamayo, éste último lo consiguió apoyado en su tenacidad de seguir adelante aun cuando avanzara contracorriente. Por ello regresó de nuevo a Nueva York en 1931, siendo “fiel a sus convicciones. Creyó en sí mismo y trazó su camino de manera contundente, aún en contra de lo que dictara el arte oficial nacional, aún pasando momentos muy difíciles desde el punto de vista económico”, subrayó el crítico de arte Jorge Juanes durante la presentación del libro *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, de Ingrid Suckaer, en noviembre de 2000.

Y a contracorriente la obra de Tamayo ya en los 30 de la centuria pasada mostraba a la crítica su fuerza expresiva. Durante su segunda estancia en Nueva York, éste fue exhibida, aplaudida. Aún así, económicamente no le fue bien y regresó a México.

Eso no lo derrotó y en 1936 volvió a probar suerte, ya acompañado de su esposa, Olga Flores. Se quedó hasta 1947 y es la etapa en que el cosmos y el avance de la física y la astronomía en su obra comenzaron a ser proyectados.

II.4 Inicia la faceta cósmica:

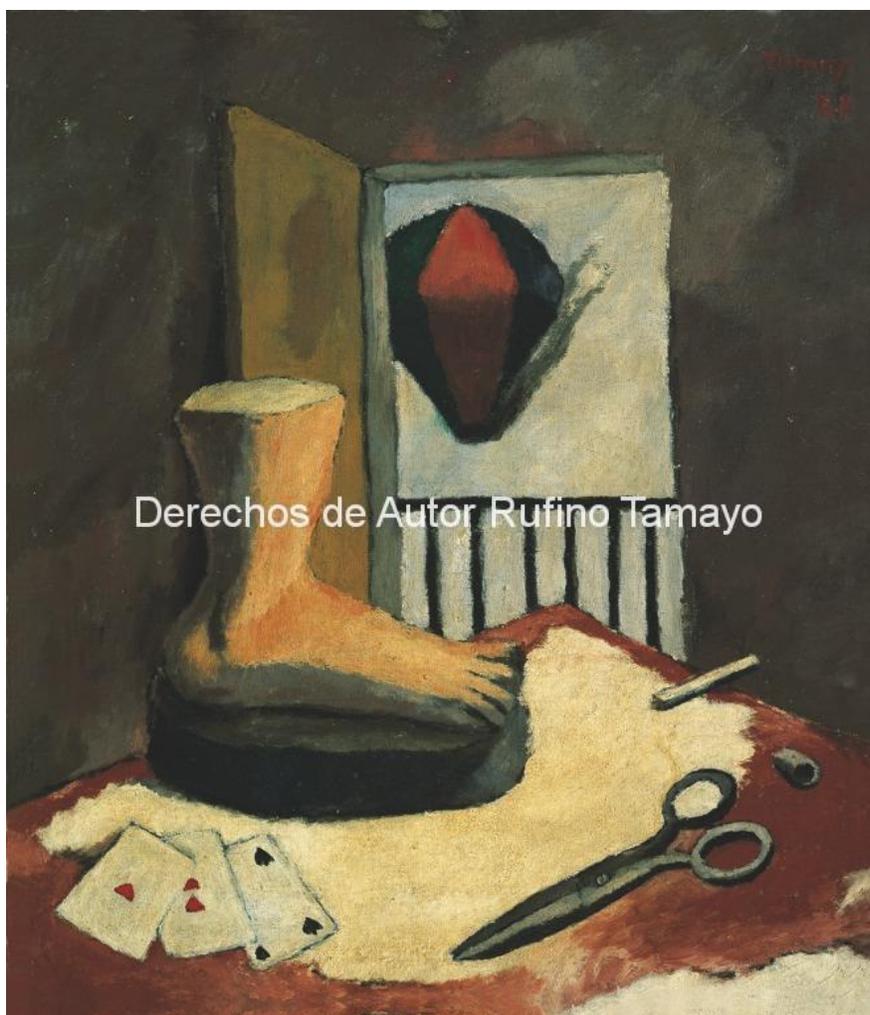


Figura 7. Rufino Tamayo. *Naturaleza muerta con pie*. 1928. Óleo sobre tela. 58.1x51 cm. Colección privada.

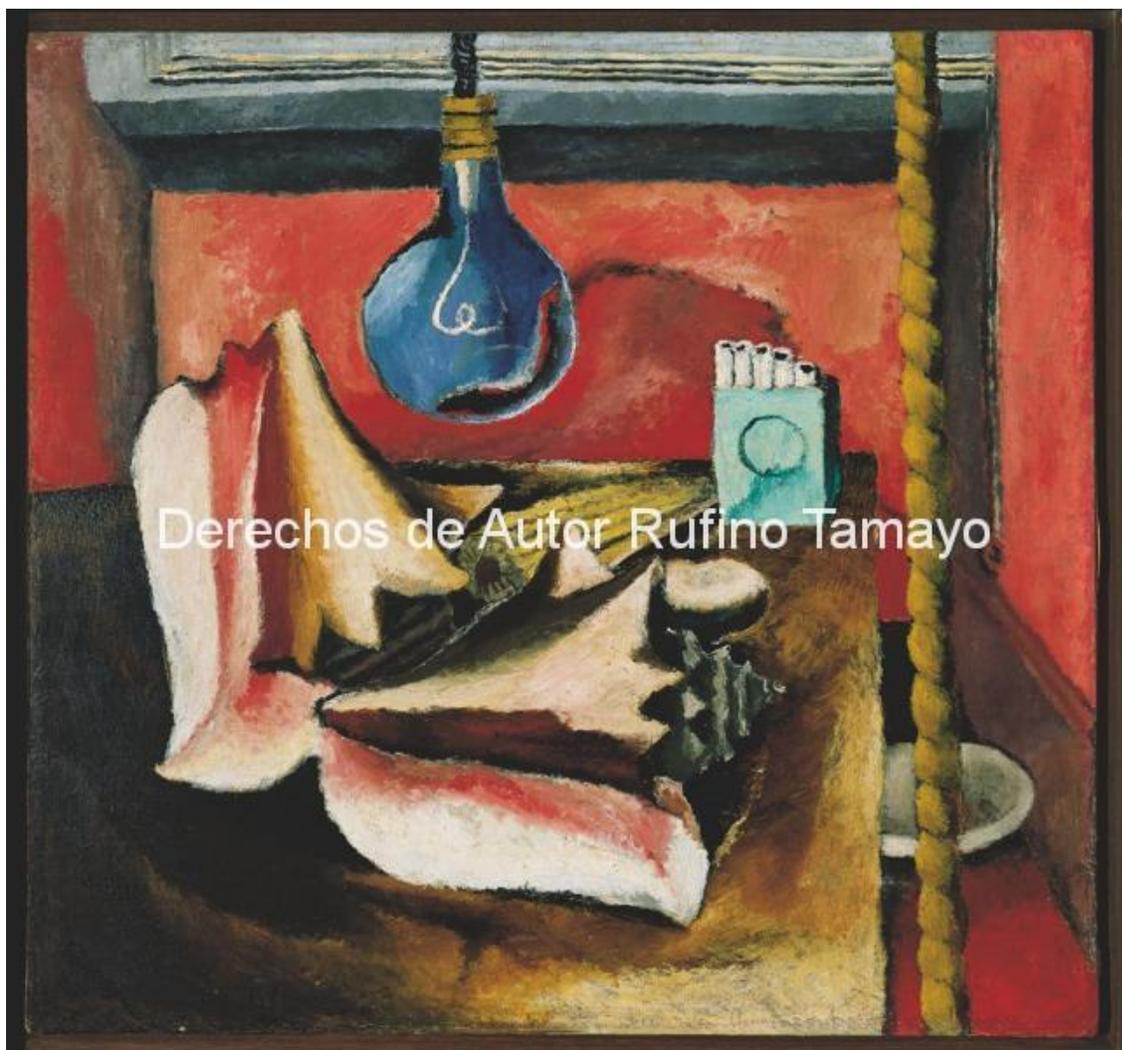


Figura 8. Rufino Tamayo. *Los caracoles*. 1929. Óleo sobre tela. 59x63 cm. Colección privada.

En *la Introducción*, en la parte del *Estado del arte*, se cita a Rita Eder (1997), quien en su texto, plantea que es a partir de la obra *Nueva York desde la terraza* (figura 9) cuando este artista comienza a abrir sus espacios estéticos inyectándolos de movimiento, tal como sucede en el universo. Antes de esa pieza artística, gran parte de sus cuadros presentan espacios cerrados, y en algunos se “lee” la influencia cezzaniana. Dos ejemplos de lienzos de esta época son *Naturaleza muerta con pie* (figura 7) y *Los caracoles* (figura 8).

Eder apunta que *Nueva York desde la terraza* revela “el mundo de Tamayo en transición” (p. 242). Esta pieza enfatiza dinamismo y además, el personaje principal admira la ciudad a través de un catalejo. Ese objeto identifica el deseo de Tamayo por observar más, por ampliar su perspectiva artística e intelectual. Eder subraya que la obra muestra una apertura física y mental del autor. Esa pieza es precursora del Tamayo que a partir de 1946 entra de lleno su etapa cósmica, aunque

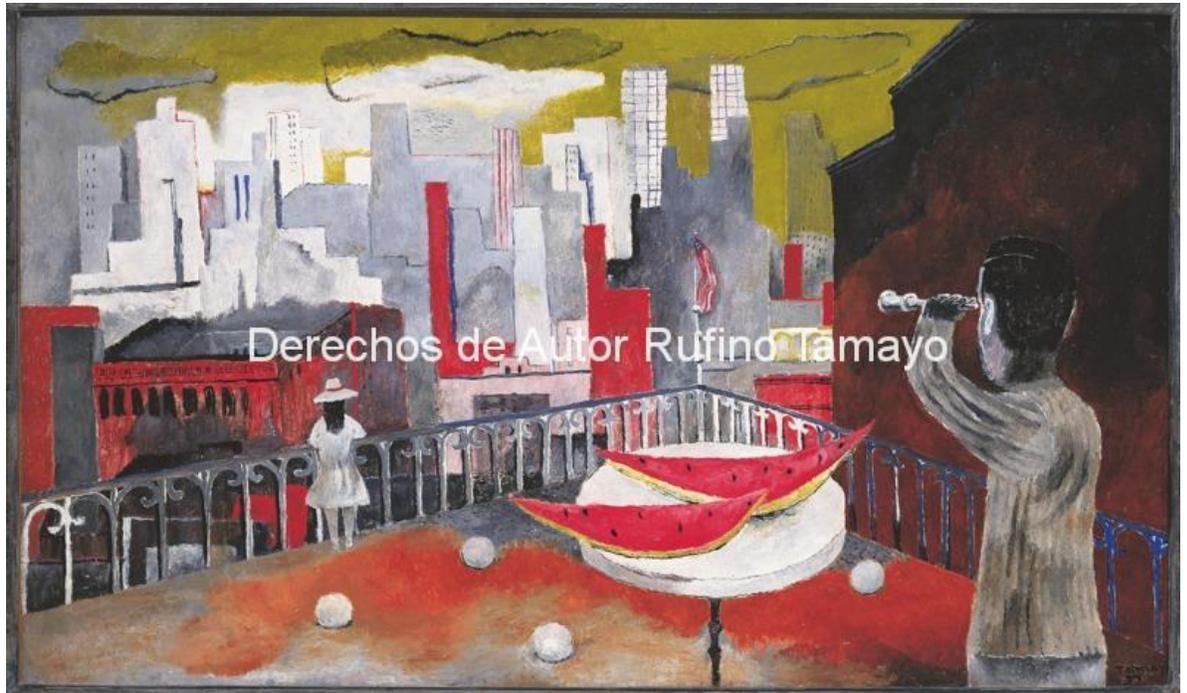


Figura 9. Rufino Tamayo. *Nueva York desde la terraza*. 1937. Óleo sobre tela. 51.6x87.2 cm. Colección privada.

ya en 1932 pintó el lienzo *Mirando al infinito* (figura 24) que permite observar su interés por refugiarse entre los objetos cósmicos en búsqueda de respuesta y más cuestionamientos.

Mil novecientos cuarenta y seis significa el inicio de la transformación de las estrellas a constelaciones y años después, a galaxias; de que el Halley aparezca como catarsis emocional para imbuirse en el silencio, y los eclipses pasen a ser personajes importantes. Años más adelante los hombres se transfigurarán en vehículos espaciales y la llegada del hombre a la Luna quedará expresada hasta en

piezas que aparentemente no tienen que ver con el Universo. El programa *Apolo* quedó grabado en su mente como la figura de una moneda queda grabada si se le presiona sobre una barra de plastilina.

II.4.1 El viaje a la Luna y la carrera espacial:

En 1981 a la reportera de *Excelsior* que firmaba como *Bambi* (1981), Tamayo le señaló su interés por la carrera espacial:

“-¿A usted le intriga el mundo del presente y del futuro relacionado con los viajes espaciales?

-Siempre me ha gustado. Todo lo que realiza la NASA me empezó a interesar”



Figura 10. Rufino Tamayo. *Tierra erosionada*. 1972. Óleo sobre tela. 95x130 cm. Col. Armando Garza Sada. Monterrey.

Por ello el pintor zapoteca estuvo muy atento a lo que sucedió cuando ocurrió el alunizaje del *Apolo 11* el 20 de julio de 1969. La hazaña fue transmitida por televisión a nivel internacional y los ojos de millones de habitantes del mundo estuvieron atentos al descenso desde el módulo lunar *Águila* de Neil Armstrong y Edwin Aldrin en el Mar de la Tranquilidad. Entre una superficie irregular debido a la lluvia de asteroides que hace millones de años bombardeó al satélite, los entusiastas televidentes, entre ellos Rufino Tamayo, observaron los pasos y brincos, ejecutados por los astronautas casi sin fuerza de gravedad que los jalara hacia abajo. Las imágenes del módulo lunar, los trajes espaciales, la grisácea superficie y las acciones de Armstrong y Aldrin, permanecieron en la mente de este autor para ser plasmadas en varias de sus obras, entre éstas *Tierra erosionada* (figura 10).

Tamayo estaba suscrito al periódico *Excelsior*, por lo que el 21 de julio de 1969 tuvo oportunidad de nutrirse de la vasta información que sobre este importante acontecimiento se publicó en casi las tres cuartas partes del medio aludido. Al siguiente día la noticia ocupó la primera plana, la editorial y otras páginas interiores -hasta varios de los anuncios publicitarios se referían al alunizaje, como los del carro Volkswagen, estacionado en la superficie selenita-, y siguió siendo tema importante hasta el 31 de julio, cuando los astronautas ya estaban en cuarentena (Ávila, 2010, p. 53).

La revista *National Geographic* -la cual Tamayo también recibía en su domicilio-, en diciembre de ese año dedicó gran parte de la edición a los primeros exploradores, "incluyó un cartel grande del mapa del satélite por ambas caras y un disco titulado *Sounds of the Space Age. From Sputnik to Lunar Landing*, narrado por Col Frank Bolman" (Ávila, 2010, p. 53).

Las fotografías y textos que leyó, aunado a las imágenes televisadas el día del alunizaje, y lo que observó y escuchó durante su visita a la NASA, en donde se hizo amigo de uno de los ingenieros que construyó el módulo lunar *Águila*, silenciosamente iban moldeando los trazos y colores que luego serían vertidos en el lienzo aludido. Es importante subrayar que ese ingeniero amigo del pintor, cuando dejó de trabajar en la NASA, se fue a vivir a Oaxaca -tierra natal del pintor-

según declaraciones realizadas durante las entrevistas personales que la autora de esta investigación llevó a cabo en el 2000 al sobrino de Tamayo, José Manuel Robles Zárate: “Ese joven de la NASA se fue a vivir a Oaxaca y abrió un gimnasio a la vuelta de la casa de mis papás. Casa vez que mi tío iba a esa ciudad, lo pasaba a saludar” (Ávila 2010, p. 49). Desafortunadamente ya no se pudo contactar con el ingeniero porque cerró el gimnasio aproximadamente en 1992 y ya no se supo de él, de acuerdo a lo indicado por el sobrino de Tamayo, contactado nuevamente en 2018.

De acuerdo a lo señalado por Ramuntcho Matta -hijo del pintor Roberto Matta- en entrevista personal realizada el 18 de diciembre de 2021, el Centro Espacial Kennedy de la NASA ubicado en Florida fue el que Tamayo visitó con los otros artistas, porque allí trabajaba el abuelo de Ramuntcho, asimismo suegro de Roberto Matta, Charles Pope, ingeniero de lubricación de esa Agencia en la década de los 60 del siglo pasado, y quien junto con su hija Malitte -mamá de Ramuntcho, esposa de Roberto en esa época- organizaron la visita. Emily Genauer (1973) lo subraya al señalar que Tamayo fue testigo de un lanzamiento espacial (p.27) y esos despegues se llevaban a cabo en Cabo Cañaveral, en Florida.

Ya antes la autora de esta tesis había entrevistado a Ramuntcho Matta. En este proceso de investigación, junto con el director de video Alejandro Herdocia, en marzo de 2019 se contactó por primera vez a este artista visual, productor y compositor de música para cine, que radica en París. En entrevista vía Skype explicó que su mamá “quería organizar esta interacción entre la NASA y los artistas”, probablemente porque Roberto Matta, al igual que Tamayo, estaba interesado en el descubrimiento del Universo. Al pintor oaxaqueño Matta lo conoció en Estados Unidos:

Recuerdo que mi papá convivió mucho con Tamayo en Nueva York (...) Cuando yo tenía 14 o 15 años, en los 70, fui a México con mi papá y estuve con él en una reunión, una cena en la que también estuvieron Tamayo y Buñuel, y en ésta hablaron de un proyecto sobre el cosmos interior y exterior.

Es probable que Tamayo y Roberto Matta se hayan conocido en la tercera estancia del creador zapoteca en la “gran manzana”, porque fue cuando tuvo acercamiento con artistas vanguardistas, entre éstos, Duchamp, quien a su vez se hizo muy amigo de Roberto Matta. Tamayo le explicó a Ingrid Suckaer (2000) cómo conoció a Duchamp:

En 1931, cuando fui a saludar al señor Levy a su flamante galería, de inmediato me ofreció una exposición. Aquella galería causaría muchos revuelos puesto que ahí se presentó el arte más vanguardista de entonces. Duchamp y su grupo entraban y salían de aquel lugar como si estuvieran en su casa. A partir de 1936, cuando volví a Nueva York, gentilmente Julian Levy me puso en contacto con sus amistades: así fue como conocí a muchos artistas. (p.131)

Como ya se ha señalado, Emily Genauer (1973) dedica parte de su libro *Tamayo* a mostrar la inclinación del oaxaqueño por la ciencia:

Es un hecho incidentalmente interesante que Tamayo fuera uno del grupo especial de seis artistas de reputación internacional que fue invitado para hacer un viaje especial a la NASA, no para registrar sus observaciones en pinturas o dibujos, sino para conocer a científicos y discutir con ellos la relación entre la ciencia y el arte en un nivel teórico. Marcel Duchamp, es curioso, estuvo entre ellos. (p.27)

Aunque Genauer señala que fue “incidentalmente interesante que Tamayo fuera uno del grupo especial (...)”, no es un hecho incidental. Desde 1946 mostró su interés por el universo, como se ha enfatizado.

Robles Zárate recuerda que su tío le recomendaba visitar esa Administración Espacial: “Ve y fíjate en los asientos de la cápsula, ¡son sillas!, no son asientos especiales o cómodos” (Ávila, 2010, p. 49).

En su libro Suckaer (2000) incluye esta cita de Tamayo:

El doctor me sugirió que dejara de fumar porque el cigarro es demasiado tóxico para la sangre. Claro que le hice caso al médico y nunca volví a fumar. Además, en una ocasión, en Estados Unidos, me invitaron a observar un experimento científico para ver los efectos nocivos del alquitrán y la nicotina; era algo sorprendente porque los ratones se morían casi de forma súbita después de que les inyectaban pequeñas dosis de nicotina y alquitrán. (p. 386)

Aunque Suckaer no señala que ese experimento Tamayo lo observó en la NASA, tiene grabado el audio en donde el artista lo subraya y se lo confirmó a la autora de esta tesis en entrevista personal en el 2000.

Su sobrina María Eugenia Bermúdez asimismo en entrevista personal, subrayó que su tío platicaba entusiasmado acerca del primer hombre en la Luna, hazaña que “había sido una maravilla (...) Se preguntaba si en ella había agua” (Ávila, 2010, p. 54).

A Patricia Cañedo (1989), periodista de *Excelsior*, le enfatizó su interés por el “bombardeado” satélite, y hasta por querer pisar su rugosa superficie. Cañedo le preguntó si estaba enterado de la investigación que en ese entonces se llevaba a cabo en Titán, el satélite gigante de Saturno en donde posiblemente hubiera algún tipo de vida elemental, según algunos investigadores. A ello Tamayo respondió:

-Sí, claro, y me parece maravilloso y al mismo tiempo terrorífico (...) La Tierra es una cosa tan pequeña, que seguramente debe haber vida en otros planetas que son mayores (...)

-¿A usted le gustaría hacer un viaje a la Luna?

-Claro que sí.

Otra muestra del interés de este pintor por los avances en el conocimiento del Universo y las hazañas espaciales, se dejó ver en la exposición *Tamayo reinterpretado* montada en 2007 en el Museo Tamayo Arte Contemporáneo, donde se expusieron, entre otros objetos personales del artista, un parche de los que usan los astronautas en las diversas misiones los cuales se les coloca en los trajes espaciales en uno de los brazos. Ese parche, conmemorativo del décimo aniversario de la llegada del hombre a la Luna, incluía la figura de un águila, en homenaje al módulo del mismo nombre que alunizó (Ávila, 2010, p. 49). Asimismo, se expuso una pluma también conmemorativa de tal aniversario. O Tamayo regresó a la NASA, o se lo envió alguno de sus contactos de esa institución, porque es tangible que además del ingeniero mencionado arriba, mantuvo contacto con otras personas de esa institución.

Tal es el caso del astronauta del *Apolo 11*, Michael Collins, quien le envió una foto de él dedicada al zapoteca, con motivo de su aniversario 80. Esta fotografía fue mostrada a la autora de esta investigación en el 2000 por Juan Carlos Pereda, curador de la obra de Rufino Tamayo, y actual subdirector de colecciones del Museo Tamayo Arte Contemporáneo, quien además también confirmó en entrevista personal que el artista oaxaqueño visitó dicha Administración estadounidense.

Esa fotografía fue expuesta en 2009 en la exposición *De la Tierra a la Luna* en el Museo Carrillo Gil, curada por Alberto Morales Torres, en coordinación con Alfonso Morales, Héctor Orozco, Angélica García, Gerardo Sifuentes y Miguel Ángel Fernández. En ésta otorgaron agradecimientos a la autora de esta tesis (Ávila, 2002), ya que consultaron su investigación de maestría.

En entrevista personal Juan Carlos Pereda enfatizó que Tamayo “sí fue a la NASA y estaba fascinado con los trajes espaciales; con entusiasmo hablaba de los diseños, que contaban con temperatura artificial. También le llamaron la atención las cápsulas que ingerían los astronautas para alimentarse. Al maestro le interesaban la estética y la tecnología” (Ávila, 2010, p. 52).

La caminata de los astronautas entre el irregular suelo, sus voces narrando la hazaña, así como su descenso y ascenso en ese módulo, dieron origen a piezas artísticas que generó entre 1969 y 1971.

A *Bambi* (1981), le indicó que “las fotos del módulo cuando llegó a la Luna, me sugirieron una figura humana que es muy mecánica y muy humana también”. Quien escribió esta tesis observó las obras creadas en ese año (1969) para detectar cuáles podrían contener los trazos, la forma del módulo *Águila*, y encontró tres:



Figura 11. Rufino Tamayo. *Torso de hombre*. 1969. Óleo sobre tela. 100 x80 cm. Colección privada.

Torso de hombre (figura 11), personaje cuya cabeza, torso y brazos caídos a los lados, semejan la forma de esa nave; *Hombre en negro*, en la que dibujó el torso y los brazos del protagonista extrayendo de su mente ese módulo visto por millones de personas en el planeta, y *Tres figuras*, en donde sobre el personaje del centro Tamayo lo proyectó, después de haberlo digerido y transfigurarle a su propia estética (Ávila, 2010). Queda claro que el alunizaje le brindó líneas, formas, colores y contenidos.

Después de la llegada del *Apolo 11* a la Luna, la NASA continuó con las otras misiones del proyecto. Ávido de información al respecto, seguramente leyó los reportajes que *National Geographic* publicó al respecto. En entrevista personal realizada en 2018 a Juan Carlos Pereda, aseguró que leía de “cabo a rabo” esa revista. Revisando los artículos publicados a partir de 1966 hasta 1972, cuando concluyeron dichos vuelos espaciales, este medio de comunicación publicó los siguientes artículos que de algún modo influyeron su estética: *Space Rendezvous. Milestone on the way to the Moon* (Weaver, 1966), *The Moon* (Weaver, 1969), *And Now to Touch the Moon's Forbidding Face* (Weaver, 1969), *Apollo 8. A Most Fantastic Voyage* (Phillips, 1969), *Surveyor Candid Camera on the Moon* (Newell, 1969), *Apollo 14. The Climb Up Cone Crater* (Hall, 1971), y *Apollo 15 Explores the Mountains of the Moon* (Weaver, 1972). El número especial de diciembre de 1969 dedicado a la llegada a la cara del “conejo en la Luna” se tituló *First Explorers on the Moon. The incredible Story of Apollo 11 in five parts*.

También se incluye en esta lista un artículo de 1965 que debió ser interesante para el creador de *Tierra erosionada*, por el tipo de contenido, cuando ya se preparaba a los privilegiados en observar a la Luna y a la Tierra desde el Espacio: *The making of an astronaut* (Gilruth, 1965).

La carrera de la humanidad por llegar al Mar de la Tranquilidad, al de la Serenidad y más allá, le entusiasmaba; esa hazaña dejó ver que los terrícolas podían alcanzar otros puntos en el Universo, dejar su rastro que tal vez algún día pudiera ser contactado. En 1971 la NASA puso en órbita la nave no tripulada

Pionera 10 que atravesó el cinturón de asteroides y llegó hasta Júpiter. Lo interesante es que llevaba una placa de aluminio cubierta por otra de protección de oro en la que se representan a un hombre y a una mujer y el lugar de dónde salió este vehículo, por si alguna civilización extraterrestre lo intercepta, lo que le facilitaría el tratar de hacer contacto. Ese tema también le llamaba la atención, como lo deja ver en la entrevista que le hizo Cañedo (1989) a quien le señaló: “La Tierra es una cosa tan pequeña... que seguramente debe haber vida en otros planetas que son mayores”.

Todo lo relacionado con el Universo lo atrapó, y por ello un año antes de pintar *Tierra erosionada*, creó el famoso mural *Hombre frente al infinito*, que está en el hotel Camino Real de la Ciudad de México, y en donde el personaje saluda a los objetos celestes, los cuales le dieron vida.

En la entrevista recién citada, puntualizó las maravillas científicas que tuvo la oportunidad de observar en sus visitas a instituciones científicas, laboratorios y observatorios:

Tuve la oportunidad, junto con otros siete pintores, entre ellos Duchamp y Matta, de visitar varias instalaciones y presenciar varios descubrimientos científicos, gracias al gobierno de Estados Unidos. Íbamos a los centros médicos, nos dejaban estar largo tiempo con los telescopios. Presenciamos el spleed (sic) del átomo (...) También me impresionó cuando me enteré que llamaban “basura del Universo” a los satélites (...) que se deshacían por accidentes y choques en el infinito. Así que tuvimos muchos contactos con científicos y, claro, eso me hizo entrar, de hecho, en otro mundo, en el Universo, las constelaciones... en el cosmos, como usted dice, y empecé a dirigir mi trabajo en ese sentido.

-¿Y después de eso, no pensó en estudiar astronomía?

-Sí, pero me faltaba tiempo.

En la búsqueda de testimonios, textos o fotografías de la visita a NASA, la autora de esta tesis contactó, en julio de 2019 vía correo electrónico, a Colin A. Fries, responsable del archivo de la División de Historia de la NASA. Días después, Fries respondió que buscaron en sus archivos y base de datos de la Colección de Referencias Históricas de NASA y no encontraron información de esa visita. El 15 de diciembre de 2021 la doctorante envió un correo electrónico al área del Centro Espacial Kennedy denominada KSC-Public-Inquiries, preguntando si tenían información acerca de lo mismo, o si los nombres de los artistas estaban registrados en los libros de visitas. Asimismo, preguntó sobre Charles Pope, el empleado del Centro Espacial Kennedy. La respuesta enviada el 29 de diciembre de ese año fue la siguiente:

Good morning Norma. Thank you for your inquiry. That sounds like a very interesting project. Unfortunately we were unable to locate any references to the names you mentioned and cannot provide assistance on this matter. Best of luck in your endeavor! Kennedy Space Center Public Affairs.

[Buenos días Norma. Muchas gracias por tu consulta. El proyecto parece muy interesante. Lamentablemente, no pudimos encontrar ninguna referencia a los nombres que mencionaste y no podemos brindarte asistencia en este asunto. ¡Mucha suerte en tu empeño! Asuntos Públicos del Centro Espacial Kennedy.]

Ramuntcho Matta puntualizó que varias veces acompañó a su abuelo Charles Pope a esa dependencia estadounidense y se dio cuenta de que los visitantes podían entrar y salir sin ningún registro y no se tomaban tantas fotos como ahora, “no había teléfonos celulares”. La investigadora de esta tesis continuará en la búsqueda de pistas que muestren con mayor claridad que observó, escuchó y sintió Tamayo en ese sitio pionero -junto con su contraparte soviética- de la carrera espacial, ya que es fundamental para intuir, descifrar, entender varios de sus trazos pictóricos.

Es importante recordar que a Emily Genauer (1973), Tamayo le narró que tuvo la oportunidad de ver y asimilar, “la plataforma de lanzamiento en Cabo Cañaveral para registrar sus observaciones e impresiones del vuelo lunar” (p. 27). Este pintor tuvo que haber visitado esa dependencia estadounidense aproximadamente entre julio de 1966 y septiembre de 1968, antes de que falleciera Marcel Duchamp -a quien conoció probablemente por Julian Levy-, lo cual ocurrió el 2 de octubre de 1968.

En febrero de 1962 los ingenieros John C. Houbolt y Charles Matheus plantearon el diseño de los módulos lunares a los directivos del programa *Apolo* y fue aceptado, pero fue hasta 1966 cuando iniciaron los lanzamientos. Por lo tanto, Tamayo pudo haber sido testigo del lanzamiento de la misión *Apolo 2* o AS-203 (5 de julio de 1966), *Apolo 3* (25 de agosto de 1966), *Apolo 4* (9 de noviembre de 1967), *Apolo 5* (22 de enero de 1968) o *Apolo 6* (4 de abril de 1968). El tronido de ese lanzamiento arrastrando una cauda de fuego y pedazos de material impregnó su mente constructora.

Vale detenerse en el análisis de *Tierra erosionada* (figura 10), obra en la que se observa un paisaje sin personas ni otros objetos en el que dominan los tonos azules y grises. En el suelo, que ocupa un poco más de la mitad del lienzo, los cráteres son los protagonistas. Al fondo del lado derecho está un volcán escupiendo fumarola. En el cielo, un objeto celeste (¿la Tierra?, ¿otro satélite natural?) mengua o crece escoltado por lo que parecieran ser dos nebulosas o cunas estelares.

¿Y por qué se subraya que es un paisaje selenita? Antes de la llegada del hombre a la Luna este artista no había pintado este tipo de superficies con cráteres arropados por un ambiente azul blanquecino que se acerca al gris. Este último tono es el predominante en la Luna. No importa que le haya agregado un volcán (en la época en que pintó esta obra probablemente todavía no se publicaba información de la ancestral actividad volcánica en el satélite), es tangible que el suelo selenita apedreado por meteoritos estaba en su inconsciente para salir cuando el programa *Apolo* estaba llegando a su fin. El año en que pintó *Tierra erosionada*, 1972, la tripulación del *Apolo 17* permaneció más días en ese cuerpo celeste en

comparación con las otras misiones y cumplió con su cometido de tomar muestras y fotografías. Fue el cierre del programa de la NASA, pero las imágenes de todo aquello que involucró (astronautas, ingenieros, físicos, módulos lunares, cohetes, despegues, trajes espaciales, objetos celestes, colores, formas) ya formaban parte del imaginario de Tamayo, más los lazos de amistad que estrechó con personas de esa institución: hay que recordar al ingeniero que puso un gimnasio en Oaxaca, a Michael Collins, que le envió una fotografía, y a sus contactos que le enviaban alimento especial que consumían los astronautas en sus travesías.

Mar Marcos (2019) cita a Marchán Fiz para subrayar cómo un artista plasma una metáfora en el lienzo al transferir “a los objetos exteriores su mundo interior, instaurando una meditación simbólica entre ambos o, según otros, proyectando y penetrando emocionalmente en ellos”, y a partir de eso se crean símbolos evocativos y asociativos, agrega la autora (p. 51).

En *Tierra erosionada* hay Universo arriba y abajo, Luna arriba o la Tierra en cuarto menguante o creciente, y Luna abajo. Es claro lo que ocasiona el acercamiento a lo que sucede en el Universo: arroba, estremece y puede modificar la esencia del observador. Tamayo conoció los fenómenos cósmicos desde los once años, y desde entonces no se separó del abismo estelar. La proeza del arribo a esa tierra erosionada selenita, quedó compenetrada en Tamayo y la pieza artística aquí analizada refleja fielmente lo que el astronauta Edwin Aldrin -segundo terrícola en pisar el suelo cenizo- dijo al descender del módulo lunar Águila: “¡Desolación magnífica!” (Jennings, 2019).

Al analizar la pieza *Tierra erosionada*, al doctor Galindo Trejo le llamó la atención las dos nubes ubicadas en la parte superior del cuadro. Lo remiten a la imagen de las Nubes de Magallanes, dos galaxias irregulares visibles a “ojo” sólo en el Hemisferio Sur. No se tienen pruebas, ni hay declaraciones del oaxaqueño que señalen la influencia de la imagen de estas galaxias enanas en su arte. Lo único que se sí es posible subrayar, es que dos años antes de crear ese lienzo, Tamayo junto con Olga y su amiga Rafaela Ussia, visitaron varios países de Sudamérica, entre éstos, Brasil, Argentina y Chile. Cabe destacar que “hicieron un viaje corto a

la parte más austral del país (Chile) para conocer la región de Magallanes ya que Tamayo tenía la ilusión de recorrer el estrecho de Magallanes” (Suckaer, 2000, p. 334). Es muy probable que los Tamayo y su amiga hayan observado las nubes de Magallanes, ya que estuvieron muy al Sur del continente americano y seguramente no les estorbaron las luces que actualmente iluminan las ciudades y que apagan la del cielo. Al ser un amante del Universo, el pintor pudo haber guardado entre sus cajones mentales la imagen de esos dos conglomerados de estrellas para después vaciarlos en el lienzo.

Volviendo al planteamiento de cómo la llegada a la Luna influyó la pincelada del artista aludido, cabe destacar que en 1988 pintó *Perro ladrándole a la Luna* (figura 12) y al igual que en *Tierra erosionada*, el suelo sobre el que brinca el can presume cráteres. El protagonista muestra innegables rasgos de las figuras de barro mesoamericanas que representan a los perritos xoloitzcuintles, a aquellos canes regordetes de cerámica que adquirió para el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo. Años antes había pintado varios cuadros con ellos como personajes principales y el suelo no lo representó con cráteres, por ejemplo, en su famosa obra *Animales* de 1941, *Perro ladrándole a la Luna* de 1942, *Perro de Luna* de 1973 -obra en la que el can se representa más alargado-, o la litografía *Perro aullando*, de 1960 -obra que salta a la vista por mostrar un animal diferente a los demás plasmados por este pintor-. En estas piezas la bombardeada piel selenita no está representada en el suelo.



Figura 12. Rufino Tamayo. *Perro ladrándole a la luna.* 1988. Mixografía. 56X77 cm.

Un año antes de pintar al can brincando sobre la superficie irregular, una Comisión Nacional coordinada por Raquel Tibol le organizó un gran homenaje por sus 70 años de creador. Tal vez el revisar su camino estético detonado por este homenaje que incluyó una exposición con 600 de sus obras y documentos, le hizo voltear de nuevo al Universo que tanto lo cautivó y por lo tanto, al esfuerzo realizado por el hombre para poder tocar ese objeto cuya fuerza de gravedad provoca fenómenos como las mareas, cuerpo cósmico con un “conejo” en la cara no oculta y relacionado con la fecundidad en la cosmogonía mesoamericana.

Su interés por el cosmos lo llevó a seguir la carrera espacial, que inició en 1957 con la puesta en órbita del satélite *Sputnik* por la antes Unión Soviética. Ya para la década de los 70, tanto estadounidenses como soviéticos habían lanzado varias naves encaminadas a explorar el Sol, la Luna, Mercurio, Venus y Marte. Tamayo estaba cautivado con las noticias al respecto pero al mismo tiempo le

despertaban cierta preocupación, como lo deja ver en las siguientes declaraciones que dio durante una conferencia de prensa:

Ahora son la ciencia y la tecnología las que marcan los caminos a seguir; el arte está tratando de nivelarse con esto que es el motivo actual y los artistas, para integrarse a los acontecimientos científicos, utilizan todos los medios (...) Antes de los descubrimientos científicos era la pintura la que marcaba nuevas rutas, pero surgió el movimiento científico tan formidable y ésta se quedó a la zaga (...) Me parece que el hombre ha creado aparatos y que éstos están absorbiendo a su creador. Se está unificando tanto como si fuera parte de él. (*El Día*, 1971)

Excelsior (1971) por su parte publicó:

Vivimos una forma distinta de humanismo al que no estamos acostumbrados (...) el hombre, con su genio creador, ha inventado aparatos que parece que están acabando con su autor. El hombre se está confiando tanto que está acabando por ser manejado por sus computadoras. El ejemplo más actual es cómo son manejados desde la Tierra los astronautas que navegan en la Luna. Si el hombre no se pone por encima de lo que está inventando existe peligro de que se vuelva parte de su invento.

La preocupación de este artista porque el hombre se deshumanizará y se unificara con una máquina, dio por resultado, entre 1970 y 1971, una serie de pinturas en las cuales proyecta el ruido -la contracara del silencio- que se escucha durante un lanzamiento espacial. Los lienzos tamayescos representan simbiosis entre hombres o mujeres con los cohetes que ponen en órbita a las naves espaciales. Entre estas obras destacan *Hombre en el espacio*, *Dos mujeres en el espacio*, *Hombres en el espacio* y *Los astronautas* (figura 13), que también lleva el título de *Hombres en el espacio*, igual que el otro lienzo facturado en el mismo año.

Lo que se observa en *Los astronautas* es un hombre-cohete espacial a la izquierda, una mujer-cohete espacial a la derecha, y en el centro un cohete más pequeño dentro del cual se distingue una figura alargada. El hombre y la mujer cohetes tienen desplegadas lo que podrían ser una especie de alas de avión, que al mismo tiempo semejan brazos abiertos. En la parte trasera del “cuerpo” se puede ver la expulsión de los gases requerida para la propulsión de los cohetes. La figura que está al lado derecho y abajo de la mujer-cohete, recuerda los trazos que se publican en revistas de astronomía o ciencia cuando va a ocurrir un eclipse total de Sol, que señalan por dónde pasará la sombra durante el fenómeno. Esta última imagen pudo haber estado influida por lo que este autor leía.



Figura 13. Rufino Tamayo. *Los astronautas*. 1971. Óleo sobre tela. 135x195 cm. The Bernard and Edith Lewin Collection of Mexican Art at the Los Angeles County Museum of Art.

El doctor Jesús Galindo Trejo, durante una asesoría realizada en abril de 2022 por zoom, subrayó a la autora de esta tesis que la forma como Tamayo pintó

a los dos personajes principales en *Los astronautas* lo remite a las siete direcciones reconocidas en la cosmogonía mesoamericana: las cuatro direcciones cardinales, el centro, el cielo y el inframundo. Los personajes, simbiosis de hombre o mujer con cohete espacial, forman una cruz: los brazos de los autómatas están abiertos y las piernas, que parecen de acero, están juntas, alineadas al torso y la cabeza. En lo que viene siendo el torso, el artista aludido marcó un centro (el arriba/abajo mesoamericano) que Tamayo distingue con el color rojo. El cielo azul es la otra dirección, y lo que viene siendo la Tierra, mostrada debajo de los pies de los personajes autómatas, podría representar al inframundo ancestral. Tamayo seguramente estaba enterado de esas direcciones prehispánicas y las pudo haber integrado a *Los astronautas*. ¿O esas cuatro direcciones podrían acaso fundirse con algún recuerdo lejano de las imágenes que el pintor niño observó cuando fue monaguillo o integrante del coro de la iglesia?

El doctor Jesús Galindo mostró a quien escribió este texto la fotografía que él tomó de un plato zapoteca (figura 14) que estaba expuesto en el Museo de Santo Domingo, en Oaxaca, en la cual es posible observar, en el fondo, la representación de las cuatro direcciones. Es una muestra más de su importancia en las antiguas culturas mesoamericanas, elemento que pudo haber asimilado el artista investigado.

Regresando al tema de la fusión tecnología-ser humano que Tamayo plasmó en *Los astronautas*, entre otros lienzos, cabe subrayar que otros artistas contemporáneos también han representado esta simbiosis entre la robótica, la informática, las neurociencias y la biotecnología, con el cuerpo humano, o ellos mismos se han fundido con ella. El artista Stelarc plantea en varios de sus performances al hombre posthumano, cuerpo al que debe aspirar para poder responder adecuadamente ante los próximos viajes interestelares porque en estos momentos el organismo es obsoleto (Dery, 1998). Se llegó a presentar ante el público con ojos tipo láser, con un brazo robótico que incluye una tercera mano cuyos dedos pueden doblarse a la manera tradicional o a la inversa (hacia atrás), y con un sistema de monitoreo constante.

Por su parte, Moon Ribas interpreta coreografías basada en los movimientos telúricos que percibe a través de los implantes que tiene en sus pies, conectados a sismógrafos *on line*. Esta artista catalana brinca, cae al suelo o sacude su cuerpo de acuerdo a lo que le “dictan” las ondas sísmicas provenientes de la profundidad de la Tierra. Su amigo, el también artista y activista, Neil Harbisson, ha permitido que le implanten una antena en la cabeza para poder distinguir los colores, ya que nació con acromatopsia, o incapacidad para ello. En 2005 Reino Unido le permitió



Figura 14. [Fotografía de Jesús Galindo Trejo] (Oaxaca, 2018) Plato con la cruz de las cuatro direcciones. Museo de Santo Domingo, INAH.

que en su fotografía del pasaporte estuviera incluida su antena, lo que ha dado pie a ser considerado como el primer cibernético en el mundo. Además de percibir los colores, ese artefacto le permite ver el infrarrojo y el ultravioleta, recibir imágenes, videos, música y llamadas telefónicas. Entre sus piezas artísticas está *Retratos*

sonoros, que son imágenes de personas creados a partir de la escucha de los microtonos despedidos por el color de la piel de cada individuo.

El desarrollo tecnológico y su uso siempre despertará el interés de los artistas. Tamayo no fue la excepción: quedó fascinado-aterrorizado por su avance y alcance, por su fuerza para arrancar secretos al cosmos y a los átomos. De allí que quedara cautivado durante sus visitas a los centros científicos.

II.4.2 Los eclipses, el cometa Halley y las galaxias:

Los eclipses también llamaron la atención del zapoteco. Como se subrayó arriba, probablemente fue testigo de dos eclipses parciales ocurridos durante su tercera estancia en Nueva York, el 9 de julio y el 3 de noviembre de 1945. Llama la atención que meses después pintó *Eclipse total* (figura 15), obra en la que destaca la economía de los trazos para mostrar el estado místico-ritual de los personajes: un hombre, que recibe al fenómeno celeste en estado meditativo, con los ojos cerrados, y una mujer cuya cabeza y brazos levantados en demostración de alegría por la ocultación solar, parecieran haber sido absorbido por el autor oaxaqueño de una vasija de la cultura de Occidente, para luego ser vaciado en *Eclipse total*. Quien escribe esta tesis, en el proceso de investigación observó la fotografía de una vasija incluida como parte del diseño de la portada del libro *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales. Actas del IV Coloquio de Occidentalistas* (figura 16), editado por Ávila et. al. (1998) y publicado por el Departamento de Estudios del Hombre de la Universidad de Guadalajara y la Dirección de la Información Científica y de la Comunicación del Instituto Francés de Investigación Científica para el Desarrollo en Cooperación (ORSTOM).

En la parte inferior de tal recipiente, que pudo haber sido parte de alguna ofrenda de las denominadas tumbas de tiro, se observa una cabeza que comparte características con la plasmada por Tamayo en *Eclipse total*: el personaje femenino tamayesco y el de la vasija purépecha son mostrados con cabellos cortos parados rodeando la cabeza, el rostro casi esbozado y las dos figuras tienen los brazos deformes arriba festejando o saludando. No quiere decir que exactamente de esta

vasija Tamayo copió el modelo, pero es un ejemplo de cómo ciertos rasgos esenciales de la estética prehispánica los hizo suyos.

Volviendo al interés que éste tuvo por los eclipses, además de los dos parciales que pudo haber observado en 1945 desde Nueva York, en México tuvo la



Figura 15 . Rufino Tamayo. Eclipse total. 1946. Óleo sobre tela. 101.6x76.2 cm. Fogg Art Museum, Harvard University, Cambridge, Massachusetts.

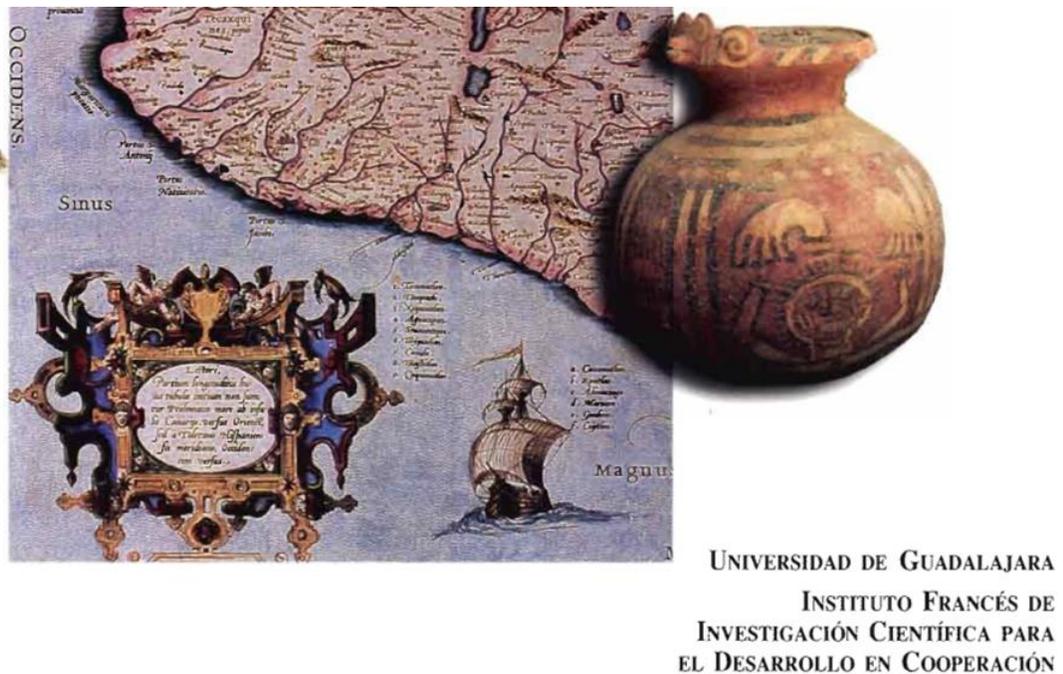


Figura 16. Portada del libro *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente*. 1998.

oportunidad de disfrutar dos totales de Luna, desde su casa de Cuernavaca en los 60 del siglo pasado, así como el total de Sol ocurrido en Oaxaca en 1970, entre otros.

En el libro *El arte cósmico de Tamayo* (Ávila, 2010) se ahonda en esos eclipses. Los observados por el pintor desde su casa de Cuernavaca ocurrieron el viernes 24 de abril de 1967 y el 12 de abril de 1968. El primero probablemente detono que repintara el lienzo *Eclipse total* de 1959 para transfigurarlo a *Eclipse total*, de 1967 (figura 17). Llama la atención que al beso entre la Luna y el Sol, en el lienzo está colocado muy cerca del horizonte, lo cual coincide con lo sucedido durante la totalidad del eclipse lunar, ocurrida a las 6 horas 5 minutos de la mañana, cuando esa alineación de cuerpos celestes se mostraba a sólo dos grados por encima del horizonte (p. 61).

Lo que también sobresale de este cuadro repintado, es que incluye una especie de protuberancias solares, esas llamaradas solares que forman bucles que

llegan a alcanzar hasta los 800 mil kilómetros de longitud. Están plasmadas arriba a la izquierda (noroeste) y abajo hacia la derecha (sureste). Es posible observarlas durante la ocurrencia de eclipses solares a “ojo” en el momento de la totalidad, o sin la ocurrencia de un eclipse con la ayuda de telescopios solares, así como en las fotografías tomadas por telescopios que luego son reproducidas en revistas de ciencia. Esto permite deducir que el artista aludido pudo haber observado las protuberancias solares a “ojo”, a través de un instrumento óptico, o en fotografías, o de las tres formas, y aún cuando tal vez repintó al *Eclipse total* de 1959 para transformarlo en el *Eclipse total* de Luna que observó en 1967 desde su casa de Cuernavaca, dejó las protuberancias porque es innegable que quien las observa, queda fascinado por la espectacularidad de su forma, dimensiones y energía.

El eclipse total de Sol de 1970 lo disfrutó desde su Estado natal. Miahuatlán, región donde los turistas y científicos se aglomeraron para observarlo, provocó en sus alrededores mucho tráfico. Por lo tanto, a Tamayo y a algunos integrantes de su familia les fue imposible llegar. Decidieron observarlo en un sitio cercano a la zona arqueológica de Lambytieco (de acuerdo a la descripción que el sobrino de Tamayo, José Manuel Robles Zárate compartió en entrevista personal y consultada con el doctor Jesús Galindo). “Me acuerdo muy bien que mi tío nos decía: ‘Fíjense, cuando oscurezca se van a callar los pajaritos’. Lo que más le interesaba era que escucháramos y que sintiéramos el cambio de temperatura” (Ávila, 2010, p. 117).

Vale enfatizar que desde tiempos ancestros los sacerdote-astrónomos sabían con antelación cuándo ocurrirían los eclipses porque conocían los movimientos del Sol y la Luna. Actualmente, con ayuda de la tecnología los modernos observadores celestes proyectan cuáles zonas de la Tierra serán las afortunadas en cubrirse de sombra, o sólo por parte de ésta. En los dibujos o animaciones resultantes de esas proyecciones, siempre se observan conos de oscuridad que parten del cuerpo celeste eclipsado y que indican por dónde pasará. Como ya se mencionó, Tamayo, interesado en esos temas, probablemente vio esos dibujos, que se publican en los medios, porque en varias de sus pinturas referentes

al cosmos se muestran este tipo de conos -aunque no necesariamente oscuros-, como en *El grito* (figura 18), o en *Terror cósmico*.

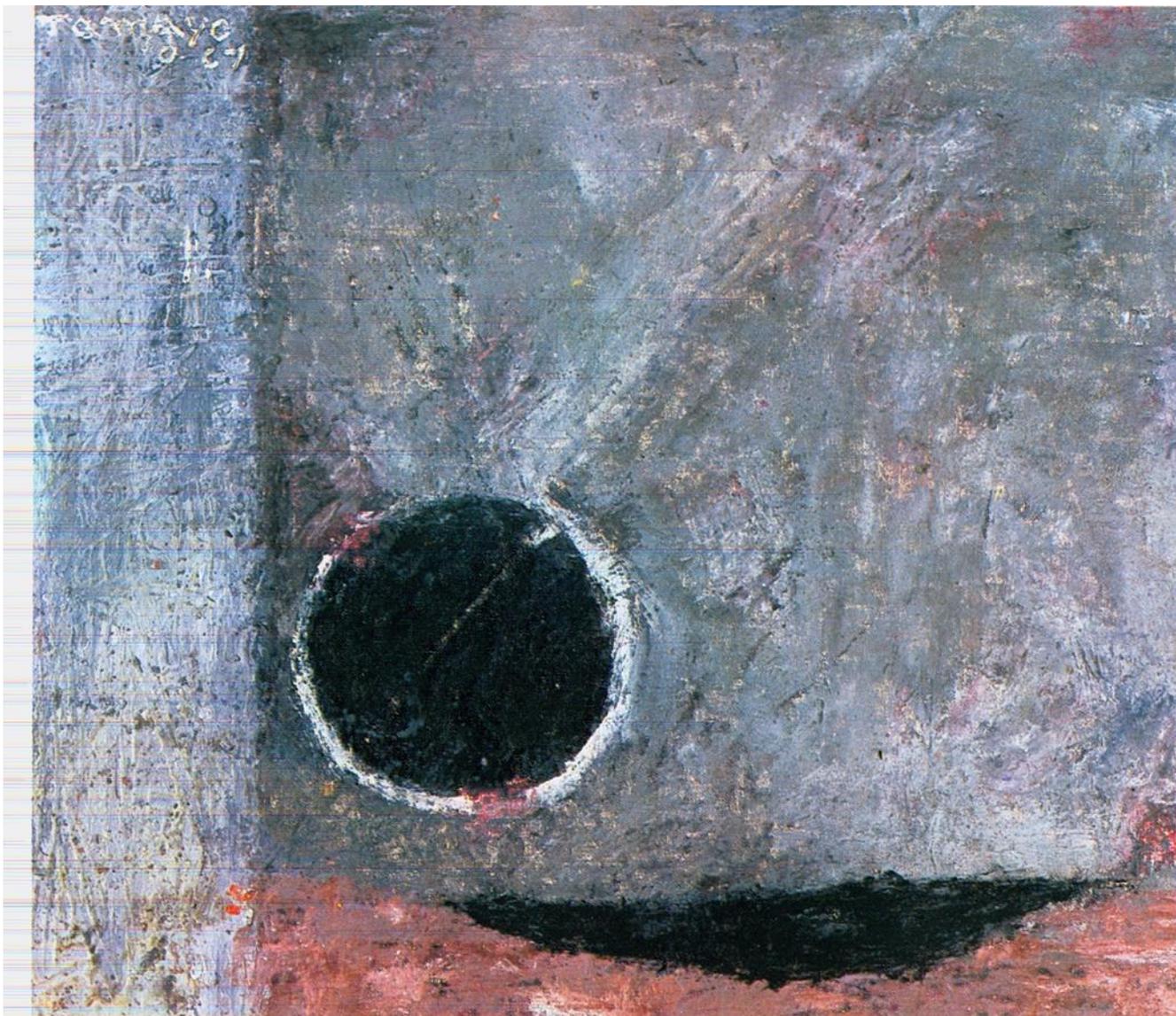


Figura 17. Rufino Tamayo. Eclipse total. 1967. Óleo sobre tela. 33x55 cm. Colección Rodney Madeiros. San Francisco.

En *El grito*, un lienzo de posguerra, de catarsis ante la fatalidad, Tamayo se transforma en el personaje que lanza un alarido en señal de su dolor por el uso de la tecnología en contra de la humanidad. Sobre su cabeza, dos conos de luz salen desde el centro de la obra como un llamado de atención para exigir mirar hacia la



Figura 18. Rufino Tamayo. *El grito*. 1947. Óleo sobre tela. 101.6 X 76.2 cm. Gallerie Nazionale d'Arte Moderna. Roma

bóveda celeste, origen de la vida, de la conciencia que necesita humanizarse.

Pasando al tema del cometa Halley, esa cauda plateada de gas y polvo que lo hechizó cuando era niño, Tamayo comenzó a plasmarlo en varias de sus obras a partir de 1946, como si en ese pedazo de hielo evaporado buscara un lugar seguro donde refugiarse ante las atrocidades que comete el ser humano -como la bomba

atómica y la guerra-, o para guardarse en un silencio místico-profano cósmico. Esta proyectado en *Mujeres alcanzando la Luna* (1946), en el mural *El hombre* (1953), en *Terror cósmico* (1954) y en el vitral *El universo* (1982), entre otras obras. De algunas de ellas se hace referencia más adelante.

En el caso de las galaxias, conglomerados de miles de millones de soles que asimismo lo atraparon, comenzó a proyectarlas probablemente a fines de los 50 del siglo pasado con la mixografía *Galaxia* (1958) y con el óleo pintado en el mismo año y con el mismo nombre. Se hace referencia más amplia en el capítulo III, cuando se analizan las piezas *La gran galaxia* y *Galaxia II*.

II.5 Otros pintores interesados en el Universo:

Cabe señalar que Tamayo no fue el único que tocó el tema del espacio en México entre 1930 y 1980. Aquí, algunos ejemplos. En la investigación realizada por Rita Eder en 2007 en el Museo Frida Kahlo ubicado en Coyoacán, cuando los dirigentes de este espacio decidieron hacer públicos los archivos de esta pintora y de Diego Rivera en el marco de la exposición *Los tesoros escondidos de la Casa Azul*, la especialista encontró información que permite ver el entusiasmo de esta artista por los cuerpos celestes. En su texto *Tres, cuatro apuntes sobre Frida Kahlo*, Eder (s/f) asegura que Fida transformaba su corporalidad doliente en un elemento icónico rodeado de plantas y astros que “se funde con la tierra y el universo para reinventarse”. Esto se manifiesta en las obras *Flor de vida* (1943) y en *El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* (1949).

En el archivo mencionado la doctora Eder encontró documentos y apuntes que permiten ver el entusiasmo de Kahlo por dibujar galaxias y soles, trazos inspirados en algunos libros de astronomía allí incluidos. Asimismo, otro de los tesoros de Frida, es una tarjeta postal del Museo de Historia Natural de Nueva York con una imagen del Sol con manchas, áreas que se ven oscuras sobre la superficie de nuestra estrella y que llegan a alcanzar temperaturas de hasta 3 mil 500 grados centígrados, aproximadamente. Esta imagen inspiró a Frida en obras como *Niña Tehuacana, Lucha María (Sol y Luna)* (figura 19) (Eder, s/f).

La diferencia del Sol plasmado en la última obra referida y los astros representados en *Árbol de la esperanza mantente firme* (1946) o en *El abrazo de amor del universo, mi tierra (México), Diego, yo y el señor Xólotl* (1949), es que en el de *Niña Tehuacana* además se observan protuberancias solares y en las otras dos piezas no, únicamente las manchas solares, lo que permite deducir su interés por los fenómenos astrofísicos y su gusto por observarlos. En 2007, en el Museo de Palacio de Bellas Artes se expuso *Frida Kahlo 1907-2007. Homenaje nacional*. En esa gran muestra, la autora de esta tesis tuvo la oportunidad de observar una acuarela pequeña que también mostraba un sol rojizo con manchas y protuberancias solares.

Antes, en 1934, Diego Rivera representó el Sol y otros cuerpos celestes en el mural transportable *El hombre, controlador del universo* (figura 20), que un año antes había pintado en el Centro Rockefeller de Nueva York comisionado por Nelson Rockefeller y que fue destruido por el magnate por no estar de acuerdo con algunas imágenes allí plasmadas. En este mural ubicado en el Palacio de Bellas Artes, se observa a un hombre en el centro controlando el micro y el macrocosmos, integrados ambos por átomos, representado a través de la metáfora de una poderosa palanca. A ambos lados están dos grandes lentes, los cuales se utilizaban para los microscopios y los telescopios.

En 1950 Rufino Tamayo pintó *Hombre ante el infinito* (figura 20), en el que el protagonista pareciera controlar el Universo, como sucede en el mural de Rivera. Además del estilo propio de cada uno de estos artistas vertido en esas creaciones, el contenido muestra, en el mural de Rivera, a un hombre rodeado de actores históricos, de representantes de la burguesía, de soldados en guerra, de obreros, de estudiantes, del campo en tiempo de la cosecha del maíz, entre otras escenas.



Figura 19. Frida Kahlo. Niña Tehuacana, Lucha María (Sol y Luna).1942.

El personaje central está decidido a seguir un camino, mientras que el de Tamayo está solo, silente, ante ese misterio que es el cosmos, señalando el camino a seguir

para el hombre humanizado. Éste ha pasado angustia, melancolía y busca respuestas como un hombre universal ante la profundidad cósmica



Figura 20. Diego Rivera. *El hombre controlador del universo.* 1934. Fresco sobre bastidor metálico. 4.80x11.45 m. Palacio de Bellas Artes.

David Alfaro Siqueiros representó al hombre alcanzando el espacio exterior a través de la tecnología, en la parte interior del mural *La marcha de la humanidad*, obra que junto con los 12 paneles exteriores conforman el Poliforum Siqueiros, inaugurado en 1971.

Otro ejemplo es la obra *Universo* (1986), de Gunther Gerzso, en la cual el cosmos verde-azuloso semeja un conglomerado arquitectónico abstracto que encierra secretos, como el Universo mismo. Hay “muros”, como sucede en la realidad: hasta la fecha los potentes telescopios no han podido “ver”, alcanzar el momento inicial, ocurrido hace 13 mil 800 millones de años, aproximadamente.

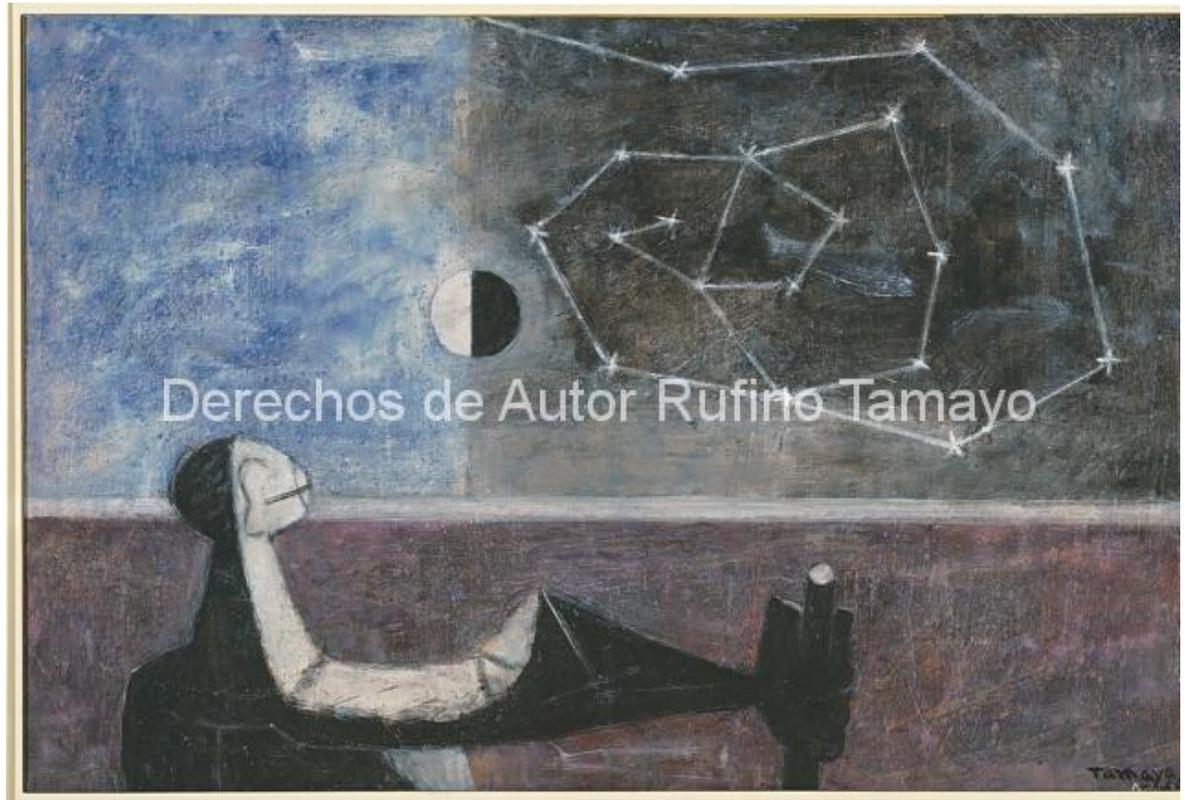


Figura 21. Rufino Tamayo. *Hombre ante el infinito*. 1950. Óleo sobre tela. 94x129.3 cm. Colección Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas.

Asimismo, en determinado momento el cosmos llamó la atención de algunos artistas de otras latitudes, como es el caso de Joan Miró, con su serie *Constelaciones* (1939-1941), la cual, según Carmen Ramos (2017) pudo haber influido a Tamayo. Previamente, en 1924 Pablo Picasso dibujó a tinta una serie de *Constelaciones*, y luego en 1930 realizó una pieza más elaborada en blanco y negro. Ambos artistas marcaron el pincel de Rufino Tamayo.

El pintor chileno surrealista Roberto Matta, uno de los artistas que junto con Tamayo visitaron la NASA, mostró interés por el tema estelar. Su hijo, Ramuntcho Matta, realizó la película *Intimatta* y en una escena, Ramuntcho pide a su papá que diga una sola palabra. La que Roberto enfatiza sin dudar, es “Universo”.

En el libro *Mattascopio, Roberto Matta y el Universo*, se reunieron varias de las obras cósmicas del chileno, entre éstas, *Space travel* (1938), *The earth is a man*

(1942), el dibujo *Le dernier circle* (1943) y *Burn baby burn* (1965-67). La periodista Marilú Ortiz de Rozas y Ramuncho Matta, encargados de esta publicación de 2013, además de las obras del pintor incluyeron textos de radioastrónomos que trabajan en el Atacama Large Millimeter/submillimeter Array (ALMA), observatorio que capta las microondas de radio emitidas por los cuerpos celestes. Esos textos integran las percepciones y comentarios de estos rastreadores del espacio respecto a lo que observaron en las pinturas, si veían alguna relación entre el mundo creativo de Roberto Matta y el Universo real.

Lo anterior son sólo algunos ejemplos de artistas que han tratado el tema del universo y sus objetos celestes en sus obras, sin embargo, Tamayo es el autor nacional que en el siglo XX decididamente mostró más interés en la ciencia astronómica y la carrera espacial, musas generadoras de perspectivas, formas, colores y contenidos.

De regreso en la capital de México después de sus tres estancias en Nueva York, ya como un artista reconocido a nivel nacional e internacional, el 23 de junio de 1948 se inauguró en el Palacio de Bellas Artes la exposición-homenaje dedicada a los 20 años de Tamayo como artista, exposición ya mencionada arriba. Sobre ésta, Suckaer (2000) refiere:

Después de años de afrenta, con aquella muestra retrospectiva de su obra, en México Rufino Tamayo alcanzaba el reconocimiento oficial que lo ubicaba en un plano de igualdad al lado de artistas como José María Velasco, José Guadalupe Posada y José Clemente Orozco, quienes ya habían sido homenajeados con grandes exposiciones retrospectivas. (pp. 194-195)

El oaxaqueño se iba encaminando hacia el arte humanizado, hacia el hombre universal que confronta al cosmos. Entre otras obras, en la exposición-homenaje se incluyeron *Animales* (1941), *Perro ladrando a la una* (1942), *Mujeres alcanzando la luna* (1946) -ésta, de las primeras piezas decididamente cósmicas-, y *Autorretrato* (1946, luego repintado en 1967).

11.6: El llamado de París:

Para continuar desentrañando los motivos interiores y exteriores de su pincelada, hay que hacer hincapié en que junto con Olga, en 1949 se trasladó a París. Entre 1949 y 1959 los Tamayo se integraron al mundo artístico y social en esa ciudad, actividad interrumpida por constantes viajes a Estados Unidos y a otros países del mundo donde el artista era invitado o requerido para inaugurar exposiciones. En esta época, Rufino asimiló otra influencia: la del artista Jean Dubuffet, quien acuñó el concepto *Art Brut* o Arte en Bruto para denominar al arte desarrollado por individuos que no se dedican a esa disciplina de manera profesional, entre éstos, los niños, los reos y quienes sufren padecimientos mentales. Dubuffet creó un arte cuya base fueron los trazos elementales, y esa cualidad capturó la atención del artista mexicano, porque las pinceladas del francés, al igual que las formas de la estética mesoamericana son simples, económicas, contenidas en sí, lo que les otorga su fuerza en la expresión. Un ejemplo claro es su lienzo *Nu bedecked* (figura 22).

A manera de reconocimiento, Tamayo le hizo un retrato a Dubuffet en 1972 en el que integró “moléculas”, por llamarlas de alguna manera, de la escultura del autor europeo, *Grupo de cuatro árboles*, ubicada en Nueva York. En varias piezas de Tamayo se percibe la asimilación de lo hecho por el francés, por ejemplo, en las obras *El pirulí* (figura 23) y *Retrato de muchachos* (figura 5), entre otras. Transfigura los trazos dubuffianos a su lenguaje, al que además adhiere rasgos de expresiones de vanguardias europeas y de su propia intuición. Algunas obras de Dubuffet se acercan al primitivismo y también por eso atrapan a Tamayo, porque el arte ancestro encierra un lenguaje estético aplicable a lo contemporáneo.

El arte prehispánico y el popular, las vanguardias y la posguerra, las imágenes y los trazos artísticos observados durante sus viajes y su vida personal, nutrieron su lenguaje artístico que en determinado momento desembocó en su arte cósmico, que se detona de manera decidida en 1946 (Ávila, 2010), en muchas ocasiones cargado de un silencio absoluto.



Figura 22. Jean Dubuffet. *Nu bedecked*. 1943

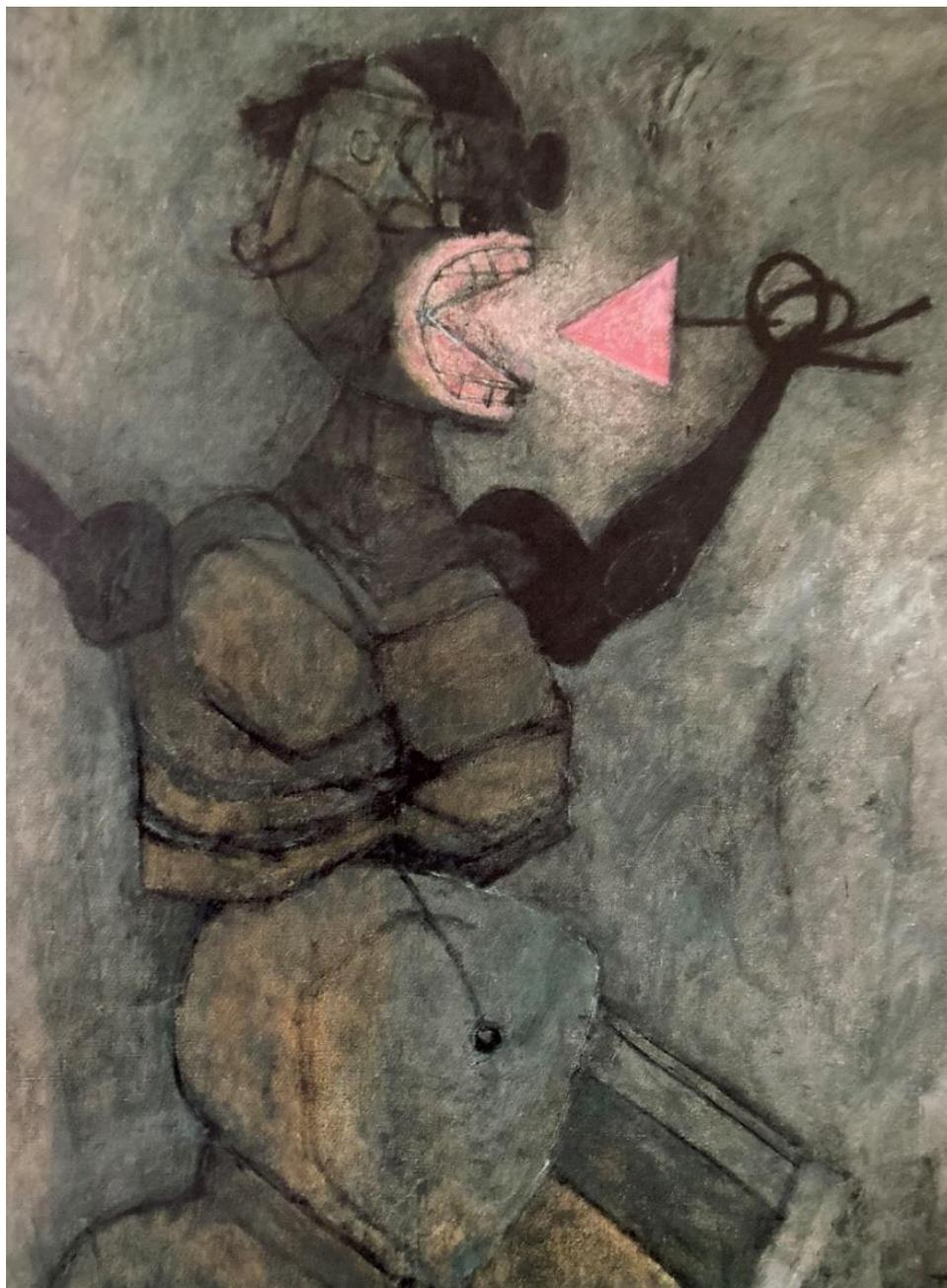


Figura 23. Rufino Tamayo. *El pirulí*. 1949. Óleo sobre tela.

III. LA PROYECCIÓN DEL SILENCIO EN EL ARTE CÓSMICO DE RUFINO TAMAYO:

Como se ha puntualizado, Rufino Tamayo proyectó el silencio como un elemento más en el espacio pictórico (el lienzo) consciente o inconscientemente, únicamente siguiendo lo señalado por su intuición creadora como consecuencia de las experiencias vividas en el terreno personal y profesional. Hay que enfatizar que ese elemento en el lienzo aporta información sobre el autor y su obra, como lo señala Mar Marcos (2018, p. 13).

Probablemente el origen del Tamayo silente surgió a partir de su soledad infantil, personalidad que fue reafirmando con el paso de los años, al aprehender otras vivencias ya siendo adulto. González (2008), hace hincapié en cómo las experiencias “tatuadas”, marcadas para siempre en alguna zona del cerebro, influyen, en el caso de los artistas, en su quehacer estético. Subraya que los procesos comprometidos con la creación, de acuerdo al psicólogo Lev Vigotsky, destacan “la cualidad no consciente de algunos procesos psíquicos implicados de forma simultánea con procesos afectivos, imaginativos y resultantes de la fantasía, con lo cual se legitima una dimensión subjetiva de los procesos psíquicos irreducible a lo cognitivo y lo intelectual (p. 147)”. Agrega que:

El estudio del arte implica reconocer el carácter generador, productivo de la psique humana, atributo esencial de su definición subjetiva. La gran diferencia entre la psique humana y la animal, es la capacidad del hombre de producir nuevas realidades, de anticipar construcciones que no existen en la realidad y que son la base de su acción. (p.145)

González propone con otras palabras, cómo las experiencias vividas junto con las emociones y estados de ánimo generados, influyen en la pincelada, formas, colores y distribución de personajes y objetos que el artista ha decidido expresar sobre el lienzo.

Le Breton (2009), cita a Freud para hacer hincapié en cómo lo vivido en la infancia marca para siempre:

Freud se pregunta: ¿De dónde proviene la inquietante extrañeza que emana del silencio? ¿de la soledad? ¿de la oscuridad? ... Poco sabemos, salvo que ahí están verdaderamente los elementos a los que se vincula la angustia infantil la que nunca desaparece por completo en la mayoría de los hombres. (p. 116)

Respecto al concepto silencio, en el mismo texto Le Breton indica que la significación que se le otorga a éste, queda definida por su relación con el acontecer del hombre: “El silencio nunca es una realidad en sí misma, sino una relación: siempre se manifiesta en la esfera del ser humano, como elemento de su relación con el mundo. El silencio no es sólo una cierta modalidad del sonido; es, antes que nada una cierta modalidad del significado” (p. 111). Para Tamayo el silencio significó ausencia, nostalgia, quietud, paz, comunión y confrontación con el Universo, terror, vacío, desasosiego y armonía.

Aunque en algunos momentos de su vida Tamayo recurrió al silencio para ausentarse, en su obra el silencio no es una figura de ausencia, sino que se percibe, se siente. Se acerca a lo planteado por Arroyave (2013) cuando se refiere a la filosofía oriental del silencio:

Es por el vacío que un vaso contiene, que un laúd suena, que una rueda gira, que un animal respira (...) Así entendido, el vacío no tiene una connotación negativa y no significa la ausencia como falta de algo. Más que una figura de la ausencia, el silencio tiene el estatuto de presencia real (...) Hace falta estar en silencio para apreciar los sonidos del silencio. (pp. 144 y153).

Aunque al final Arroyave hace alusión a la música, cabe aplicarlo al silencio en la obra de Tamayo: hace falta estar en silencio frente a sus lienzos para percibir

la dinámica que juega el silencio. Villoro (1996) coincide con lo planteado, aunque se refiere al universo de las letras: "Así muestra el silencio que por más que las significaciones verbales se enriquezcan, siempre en el mundo habrá algo de que el hombre no puede dar cuenta con su vano discurso: la presencia misma del mundo en torno". (p.77). Aplicado a la pintura, es posible admitir que hay experiencias de la vida que sólo podrán decirse a través de plasmar el elemento silencio en el lienzo.

Como se señaló en la *Introducción*, el análisis de cada uno de los cinco lienzos elegidos se incluye el análisis de la iconografía y por lo tanto, del silencio implícito en la misma, así como las experiencias vividas por el pintor que pudieron ser semillas de cada una de las obras.

III.1 *Mirando al infinito* (1932):

En el gouache (tipo de pintura con base de agua con mayor concentración de pigmento que el utilizado en la acuarela, lo cual la vuelve más opaca) *Mirando al infinito* (figura 24) están dos personajes de espaldas: un adulto y un niño, los cuales podrían representar al Tamayo adulto y al Tamayo niño, o a un hombre y a una mujer, figuras que podrían representar al pintor y a quien fuera su pareja sentimental de 1929 a 1932: María Izquierdo. Frente a estos personajes, una gran roca iluminada se hace presente y atrás de ésta, se observa a un montículo que ocupa un tercio del lienzo. Frente a las dos figuras, al fondo, está una luna amarillenta o un Sol acercándose al horizonte, y a la izquierda arriba, casi completamente cubierto por el nublado cielo, está representado otro cuerpo sideral que apenas se distingue, del mismo tamaño del ubicado frente a los personajes pero ligeramente más arriba. Al lado derecho del personaje joven o personaje mujer, una vía del tren y un cableado telegráfico siguen su trazo recto, marcando una larga perspectiva hacia el horizonte. En el suelo hay otras rocas blancas, además de la que sobresale frente a las figuras humanas. La paleta colorística está basada en los grises, el blanco, el negro, el café y el amarillo. La geometría del lienzo muestra una perspectiva distante que señala el inicio del cielo.

Llama la atención que esta obra la pintó un año después de haber regresado de Nueva York, donde la economía lo presionó. Como ya se mencionó, cuando regresó por segunda vez a esa ciudad, en 1931, la gran depresión de 1929 había dejado en la quiebra a miles de personas en Estados Unidos: “Me fue peor que la primera vez. Hubo días en que no tenía nada qué comer”, aseguró el pintor, aun cuando su obra fue exhibida obteniendo crítica favorable (Suckaer et. al., 1987, p. 140). La mala alimentación le provocó debilitamiento físico y con préstamos pudo regresar a México. Esta incertidumbre en su futuro, los malestares físicos y mentales, que incluían los problemas con María Izquierdo, y el muro invisible que levantó alrededor para mantener el silencio, hicieron catarsis en *Mirando al infinito*.

Aun cuando a partir del primero de enero de ese año obtuvo el puesto de profesor de dibujo y trabajos manuales para escuelas primarias, dependiente del Departamento de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes (Suckaer, 2000, p. 135), entre otras actividades que le ayudaron a solventar gastos, las reminiscencias del abandono infantil, los estragos corporales y emocionales generados en la ciudad cosmopolita, los problemas que ya tenía con la pintora Izquierdo, y la duda ante lo que se venía, dispararon su creatividad.

Como ya se mencionó, se observan dos posibles lecturas en *Mirando al infinito*. En la primera, el Tamayo adulto y el Tamayo niño ven hacia el fondo, al cuerpo celeste y al horizonte, donde se pierde la vía del tren. Los trazos del pintor remarcan la figura frágil del niño: su espalda es más angosta, no se ve tan sólida como el del adulto. Sin embargo, sí proyecta estar en silencio, no se comunica con el adulto. La espalda más ancha, en posición recta en el caso de éste último y los brazos colocados a los lados, firmes, proyectan decisión, aun cuando el personaje, al igual, está en silencio, en introspección.

Destaca la postura de espaldas de los personajes y la proporción que ocupan en el espacio del lienzo, que hace ver al Tamayo niño como una figura más sensible. Ambos, que es el mismo, dan la espalda al pasado, al dolor, al fracaso y se refugian en el silencio para recuperarse y volver a respirar. Los tonos elegidos por el pintor otorgan esa atmósfera de reflexión ante un futuro que parece incierto, turbio -de allí

el color gris, relacionado con lo nublado- futuro que el personaje decide cómo afrontar. En esta pieza artística, los grises, negros, y blancos fueron utilizados para proyectar ese ambiente propicio para refugiarse en el yo interior, para no salir de uno mismo porque está nublado.

Ya antes hizo algo similar el autor romántico Caspar D. Friedrich (1774-1840) en su lienzo *Mañana de Pascua* (1833), en donde se aprecian tres mujeres de espaldas caminando por una senda terrosa en un ambiente nublado, frío, apenas recibiendo tímidos rayos del Sol. En ese domingo de Pascua -celebración cristiana dedicada a la resurrección de Jesús-, las señoras dan la espalda a su soledad y caminan entre una atmósfera silente, entre árboles con ramas secas y nubes bajas que no dejan ver claramente su futuro. Van en busca de una espiritualidad que las reconforte.

María del Rosario Acosta (2006), enfatiza que Friedrich, como otros artistas románticos de la época, ante el advenimiento de la era moderna regida por el uso de la razón, buscó en la experiencia estética el silencio y la contemplación, conceptos que “se convierten en los elementos necesarios para acercarse, en medio de la distancia infinita, a esa verdad que se anhela” (p. 7). Por su parte Corbain (2019) afirma que “los personajes de Friedrich comunican su asombro en una inmovilidad muda (...). Ciertas páginas del diario de Caspar David Friedrich hablan de la necesidad que experimenta el pintor de escuchar su voz interior, antes de hacer salir a la luz, en su obra, lo que ha visto en el silencio y la oscuridad” (91).

Otra obra de Caspar D. Friedrich en donde el silencio se manifiesta, está en *Mujer en la ventana* (1822), composición en la cual la protagonista está de espaldas, frente a la ventana de una habitación. Sobre esta obra, Mar Marcos (2018) puntualiza:

La presencia de la ventana se relaciona con la vivencia de la infinitud (...) fondo y figura se funden (...) lo humano con la cosa; todo vive en su ser, sin convivir con lo otro. Aunque comparten un espacio, cada cosa se reduce a sí misma (...) en ella se concentran todos los silencios o las ausencias (...) todo

se concentra en ella y ella se proyecta y proyecta al espectador hacia arriba, hacia el cielo. (p. 51)

En este cuadro la mujer, la ventana y el fondo en conjunto proyectan el silencio y la comunión de la primera con el cielo, con la infinitud, como Tamayo lo recreó en varios de sus lienzos, aunque con otro lenguaje estético. Caspar Friedrich no influyó al oaxaqueño en estilo o en el contenido de la obra, porque en el caso del primero, este autor plasmaba metafóricamente la pérdida del contacto con la naturaleza y lo religioso por el avance del progreso, mientras que Tamayo siempre estuvo interesado en el desarrollo de la ciencia y la tecnología, aun cuando llegó a cuestionar los riesgos que se corrían si no se controlaba ésta última. Sólo los une la postura corporal de espaldas de sus protagonistas silentes y el deseo de refugiarse en el silencio para escuchar su voz interior. En Tamayo, su silencio es producto de su doloroso pasado y los problemas que enfrentaba en el momento de crear *Mirando al infinito*. En ésta, el cosmos se transforma en la tabla de salvación.

Su personaje dual rechaza lo que está atrás, no lo ve, no lo quiere ver, para colocar la mirada hacia adelante, hacia la bóveda celeste. La inconmensurabilidad celeste siempre lleva a enmudecer. El punto de conexión entre los dos personajes -el uno-, es el silencio, porque ambos están frente a un cuerpo cósmico capaz de detonar un silencio místico.

Aun cuando algunas nubosidades se pasean frente a la Luna o Sol poniéndose, no lo opacan. El color amarillo sobresale, se impone sobre los grises. Con ello el pintor subraya la importancia que le da el personaje dual al cuerpo celeste. Lo observa en silencio para saber qué rumbo seguir. Frente a él Tamayo se transforma en un místico profano -cabe recordar a Le Bretón (2009), quien se refiere a ese concepto-, esto es, en un místico alejado de las religiones pero cercano a lo sagrado. La Luna llena o el Sol subliman al personaje dual y lo conminan a suspender el habla.

Pareciera que los dos -que es el mismo- están frente a su destino: el adulto se sumerge entre el océano anímico ante un horizonte todavía sin respuesta. Por ello está a su lado el acólito, el que después de la tremenda soledad no tenía trazada la vía a seguir: la sensación es la misma. La gran roca blanca iluminada, pareciera ser el freno interior impuesto, el que es necesario rebasar, brincar, quitar, porque al otro lado está el objeto celeste, el que aunque inalcanzable de manera tangible, lo reconforta y le ilumina su trazo de vida. (Ávila, 2020, p. 115).

En el caso de que los personajes fueran Tamayo y María Izquierdo, la lectura de la figura que representa al pintor, es la misma. La que cambia, es la de la pintora, figura frágil, delgada, que parece arropada por un rebozo blanco y su cabello está recogido en una especie de chongo. Al igual que Tamayo está de espaldas, en silencio, en introspección. Su postura corporal señala que también observa al cuerpo celeste en búsqueda de respuestas.

Esta obra tal vez puede ser considerada como la primera que proyecta al Universo representado por la Luna o el Sol y la bóveda celeste. Aunque ofrece un horizonte menos amplio que *Nueva York desde la terraza* (1937), obra que, de acuerdo a Rita Eder (1997) resulta de la búsqueda del pintor por abrir sus espacios cerrados físicos y mentales que plasmó en los 20s, para llegar a los trazos diagonales u oblicuos que “guarda(n) relación con estas diagonales dinámicas como alusión al universo en movimiento” (p. 242), *Mirando al infinito* ya proyecta la inquietud del artista por encontrar respuestas en el espacio sideral, el cual asimiló y absorbió desde el acercamiento del cometa Halley a la Tierra en 1910. Tal vez el cuerpo celeste grisáceo, nublado de la izquierda es el pasado y el presente turbulento que quiere dejar atrás para alcanzar a la Luna amarillenta o al Sol -su destino artístico y personal- que está enfrente, aunque distante todavía.

Respecto al silencio proyectado en la obra, como ya se ha mencionado, es muy posible que la punta de lanza del silencio de Tamayo se generó a partir del dolor por el abandono paternal que sufrió desde pequeño así como la soledad que

lo marcó por los continuos decesos de seres queridos, hechos que lo abrumaron. Sólo así pudo sobrevivir. La petrificada fortaleza que construyó a su alrededor, en muchas ocasiones estimuló su estética sublime. Porque el arte se alimenta de las experiencias sufridas o gozadas por los autores. Al respecto, González (2008) asegura:

No es posible comprender el arte como manifestación humana sin reconocer una instancia de producción subjetiva que no está mediada ni por el lenguaje, ni por ninguna forma de racionalidad, a pesar de que pueda organizarse en formas racionales de expresión. Los sentidos subjetivos permiten la emergencia de figuras simbólicas de naturaleza diferente, que solo son visibles a través de la fuerte emocionalidad asociada a ellas procedente de las configuraciones subjetivas del autor. Es esta la verdadera materia prima psicológica del arte. (p 154)

Las múltiples horas que la crítica de arte Ingrid Suckaer (2000) dedicó a entrevistar a Tamayo para escribir el libro *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, le dieron la oportunidad de “palpar” la soledad silenciosa que envolvía al pintor:

En el futuro, lo determinante de sus actos lleva a sospechar cómo, siendo tan pequeño, él había comprendido que, en el fondo, estaba solo (...) Al intentar reconstruir su infancia, pude evaluar hasta qué punto a él aún le dolían aquellos años en los que, pese a que gozó del cariño y del amparo de su familia materna, aseguraba que había experimentado la soledad (...) Es obvio que el pasado le causaba desazón y desencanto. (p. 25)

Por ello modificó hasta su pasado. “Tómese en cuenta que la mente de los artistas, por su propia índole creativa, remodela a la vida misma” por lo que dio por muerto a su padre en un acto liberador para emprender su senda en la adolescencia (p. 25).

Villoro (1996) subraya las posibilidades del silencio

como señal de determinadas vivencias psíquicas: la reserva que distingue a un alma grave o recogida; el silencio manso que oculta una actitud humilde (...) El silencio es índice de una actitud espiritual o de un estado de ánimo y puede ofrecer una ventana abierta para el estudio de la intimidad ajena. (p.49)

En la citada pintura es posible “ver” al niño o a una mujer artista hurgando en el Universo, un remanso ante su soledad, y al adulto o pareja, que mira a la bóveda celeste en busca de respuestas.

Alberto Blanco (2012) asimismo puntualiza el voto silente del pintor, el que va a proyectar en varias de sus obras como una necesidad vital:

Son muchas las personas que tuvieron la oportunidad de tratar a Tamayo que han hablado de su natural don de gente, 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, aquí (...) la entrevista que Robert Valerio hizo en 1998 (a) (...) Sergio Hernández, artista plástico oaxaqueño: “A Tamayo lo vi dos veces, nunca platiqué con él; me hubiera encantado. La segunda vez, cuando Cristina Gálvez me llevó a visitarlo en su casa (...) me senté y traté de animar a Tamayo: ‘Mire, conozco a Toledo... Toledo le manda saludos’. No abrió la boca. Silencio”.

El silencio dio lugar a obras desarrolladas a partir de su instinto poético y místico (no religioso, sino más bien aquel que se forja desde lo sublime que significa el encuentro con el Universo), pero también desde su postura implacable al decidir la geometría a trazar, y con “cierta predisposición de su espíritu, no sin antecedentes en el arte precortesiano, (...), lo que llamaría pintura reflexiva” (Paz, 1987, p. 343).



Figura 24. Rufino Tamayo. *Mirando al infinito*, 1932. Gouache sobre papel. 32.4x47.9 cm.

Volviendo al segundo planteamiento de la autora de esta tesis acerca de que podría ser Izquierdo el personaje al lado de Tamayo, destaca que aun cuando están uno al lado del otro, no se tocan y pareciera que el torso de la pintora está ligeramente más adelante que el del oaxaqueño. Vale comparar ese distanciamiento, aunque sea leve, con el acercamiento existente entre los personajes -el zapoteco y su esposa Olga- de *Amantes contemplando el firmamento* (figura 25), de 1949. Tamayo está abrazando a Olga, no hay distancia entre ellos. Esa comparación abre una ventana para suponer que Tamayo señaló esa distancia en *Mirando al infinito* para marcar que la reflexión en ese momento era necesaria para ambos. Por ello el oaxaqueño los plasma en silencio, no hay comunicación con el espectador ni entre ellos. Cada uno está dialogando con su yo.

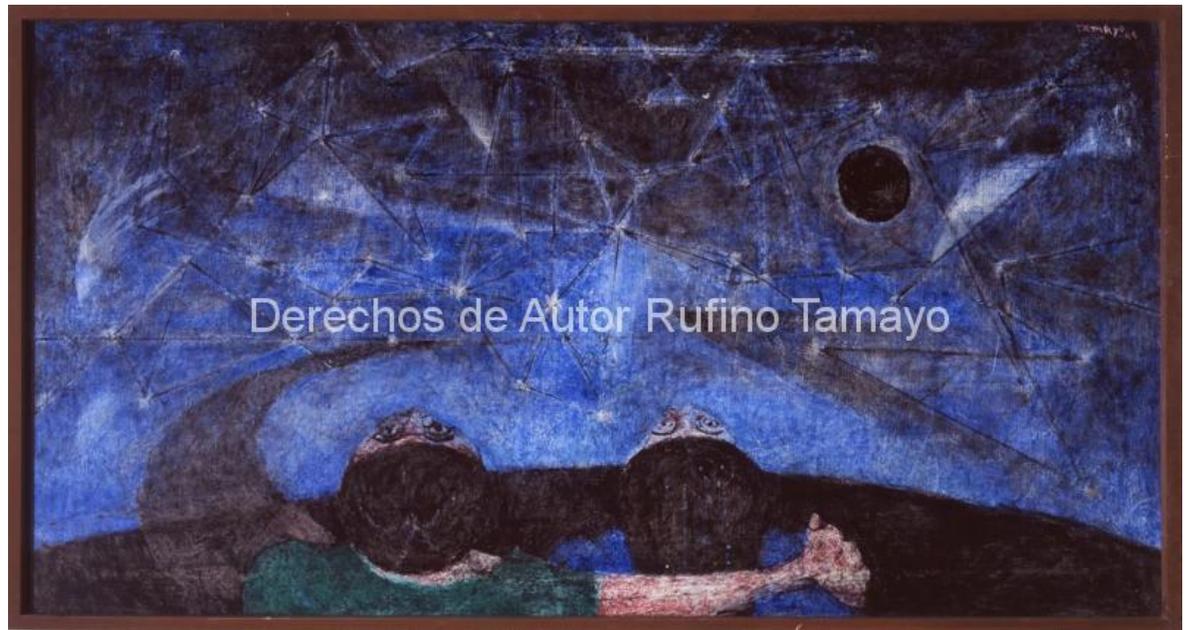


Figura 25. Rufino Tamayo. *Amantes contemplando el firmamento*. 1949. Óleo sobre tela. 110x76 cm. Colección privada.

En *Mirando al infinito* la postura de los personajes, principalmente la de Tamayo -firme pero no forzada-, señala el autodiálogo que mantienen, mientras que en *Amantes contemplando el firmamento* Rufino y Olga están con la mirada hacia arriba, disfrutando relajados del placer de observar al cosmos.

Los personajes y elementos que conforman *Mirando al infinito* y su distribución en el espacio, los colores utilizados y la forma como fueron aplicados, aunado a la profunda perspectiva (marcada por la vía del tren) estimula la percepción de estar ante una obra silente. Frente a ésta, buena parte del público percibe los elementos iconográficos expuestos y la forma en que están acomodados, por lo que sienten la introspección silenciosa allí representada. Los recuerdos transfigurados de Tamayo obligan al espectador a poner atención: el silencio allí presente otorga fuerza al espacio, le da profundidad y, como subraya Villoro (1996), para los más informados la obra les ofrece una ventana abierta hacia el interior de este pintor.

Pritchett (s/f) en su artículo *Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''*. se refiere a las obras de ese compositor que incluyen los silencios y

asegura que en *Music of changes* “el silencio revelaba continuidades musicales que Cage nunca habría podido prever” (p. 174). Tampoco Tamayo pudo haber previsto el impacto que algunos de sus lienzos que proyectan el silencio han tenido en el público, como el “escuchar”, en el caso de *Mirando el infinito*, su diálogo reflexivo con el Universo.

En la citada pieza artística, la Luna (si es que es el caso) es un símbolo, además de representar a nuestro satélite. Vale la pena recordar que Tamayo se nutrió de la estética y cosmogonía mesoamericana, civilización que representó al satélite en varios códices, tanto como objeto celeste tal cual, como a través de deidades (Galindo, 1994, p. 41), además de significar un símbolo de la fertilidad:

Si el Sol es masculino, la Luna es femenina y como tal se relaciona con la fertilidad y con la mayoría de las diosas. La Luna brilla por la noche, por lo cual se vincula a la tierra y el inframundo, el lugar donde germinan las plantas. Los 29 días que emplea para completar un ciclo son semejantes a los ciclos menstruales de la mujer, y luego de nueve periodos -el número de los señores de la noche-, el ser humano termina su desarrollo en el vientre materno. Por esta razón la Luna era la diosa de las parteras. Asimismo, nueve periodos lunares es lo que dura el ciclo del maíz, desde que se prepara la tierra para sembrar la semilla hasta que se recoge la cosecha (...) (la Luna representa a una) hembra telúrica, propiciadora de la fertilidad. (Morante López, 2000)

Meztli -como era llamada por los antiguos mexicanos-, viene entonces a ser un símbolo del vientre materno del que va a surgir el Tamayo renovado e innovado después de transitar entre la oscuridad física y espiritual.

La Luna está presente en varias de sus obras simbolizando temor, magnificencia o, como en este caso, un objeto celeste que hipnotiza al Tamayo dual para dejar atrás el ruido físico y mental. De allí, como un punto

de partida, los personajes deberán avanzar, como la tecnología, representada, posiblemente por el cableado telegráfico que está a un lado de la vía-destino tamayesco. Y para avanzar, hay que tropezar, chocar, caer y quitar lo que estorba. (Ávila, 2020, p. 116)

La Luna, además de ser un detonante del silencio cuando se le observa, simboliza el tránsito del Tamayo joven y adulto a través de la noche para después renacer. O el Tamayo adulto que reflexiona para saber por dónde transitar en el camino del arte y del amor.

III.2 *Músicas dormidas* (1950):

En *Músicas dormidas* (figura 26) se observan dos mujeres desnudas color negro acostadas sobre la tierra -superficie que marca una perspectiva pronunciada hacia el fondo- estructuradas a partir de trazos simplificados. La profundidad de las oquedades o protuberancias corporales, está definida únicamente por líneas blancas que contrastan con el color negro del cuerpo de las durmientes. En esa época Tamayo simplificó los trazos, acción que lo fue conduciendo, en la década de los 60s, a casi abrir la puerta al abstracto en algunas de sus piezas. Asimismo destaca que las proporciones corporales de los personajes no corresponden a las reales, y sí a la línea estética de Tamayo, fusión resultante de su propio lenguaje como artista con el arte del Occidente y del Tlatilco mesoamericano, en el que la desproporción presente en las figurillas antropomorfas era una constante. El autor en este caso alargó el cuello, el torso y los pies de las mujeres, el tamaño de la cabeza es pequeña en comparación con el del cuerpo, y las piernas y glúteos son grandes. Imitar de la realidad nunca fue su objetivo.

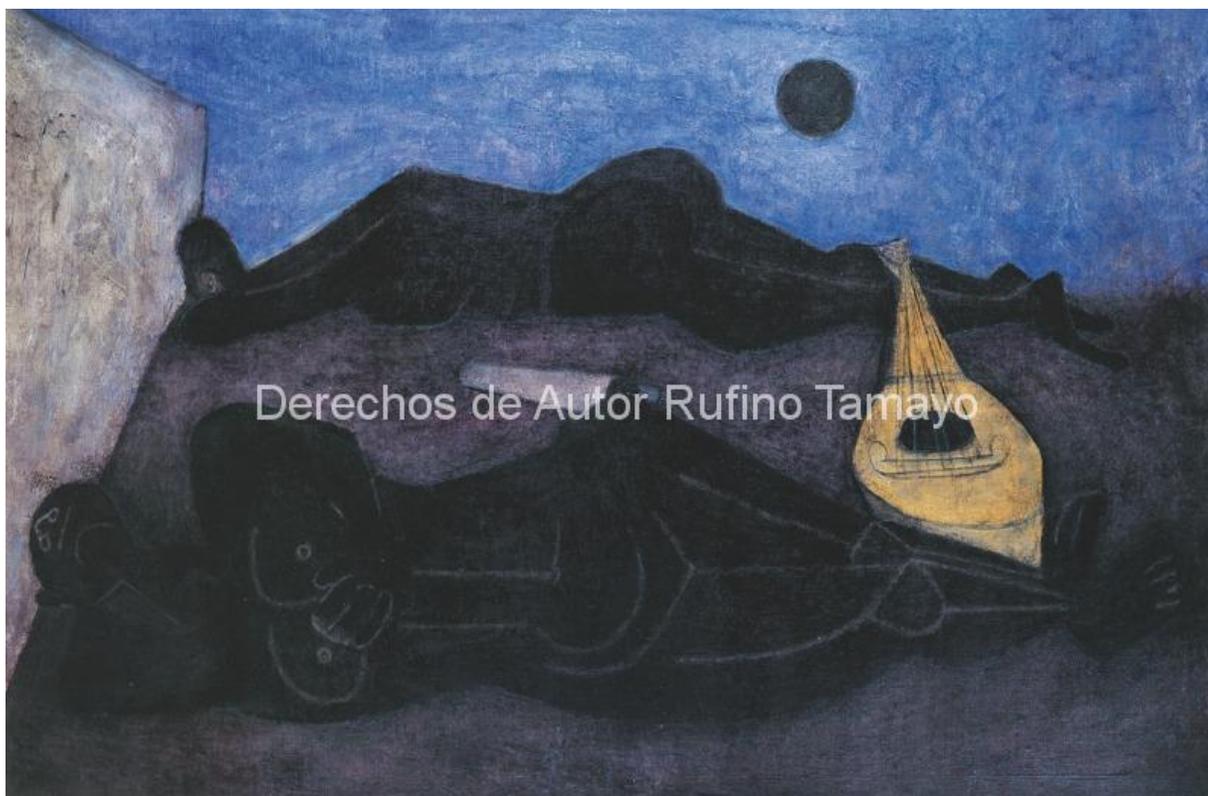


Figura 26: Rufino Tamayo. *Músicas dormidas*, 1950. Óleo sobre tela. 130x195 cm. Colección Museo de Arte Moderno, INBAL-Conaculta.

Las dos mujeres tocan con su cabeza una barda blanca que al igual que la superficie terrena, se proyecta en perspectiva hacia el fondo. La fémina que está en primer plano, está acostada sobre su lado derecho: su cabeza está ligeramente hacia atrás, recargada en su brazo derecho doblado, mientras su brazo izquierdo reposa sobre su pecho. Sus piernas estiradas están ligeramente separadas. La otra mujer, en segundo plano, descansa boca abajo con los dos brazos doblados que se unen a la altura de la frente. Las dos forman líneas paralelas. Llama la atención que una mandolina marca una supuesta separación, la distancia existente entre las dos. Este instrumento está colocado perpendicularmente; la clave o clavijero y parte del cuello de la mandolina, tocan las pantorrillas de la mujer que está en segundo plano, mientras que el cuerpo de ese instrumento toca una de las pantorrillas de la situada en primer plano. Aunque marca la distancia, también subraya la unión entre las dos:

representa a la música, que “toca” a las dos. Igualmente, un flautín blanco con sólo un agujero, se puede observar entre ambas, a la altura de sus cinturas.

Cabe recordar que Rufino Tamayo era amante de la música y que gustaba de tocar la guitarra y hasta de componer canciones que interpretaba cuando se reunía con sus amigos. Asimismo, vale hacer mención acerca de su esposa Olga, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música para ser concertista de piano, carrera que ya no siguió cuando se casó con el pintor y se dedicó a la administración del trabajo del oaxaqueño. Esto permite ver la afinidad de Tamayo hacia el arte del papel pautado y la batuta, el cual probablemente esté representado en *Músicas dormidas* para proyectar ese momento de paz y bienestar económico que el artista vivía cuando llegó a París. Ese bienestar lo llevaba al silencio placentero, al vacío hasta del sonido, ya que como se puede apreciar, los instrumentos y las intérpretes no emiten sonido alguno.

Sobre un cielo azul, una Luna carbonizada o de obsidiana es testigo de la placidez con la que estas mujeres han dejado de lado la vigilia. Aunado a su estado onírico que provoca que entre las dos no haya comunicación en ese momento, se suma su postura: la cercana al espectador, tirada sobre su costado derecho, está dando la espalda a la segunda, y ésta última, está boca abajo, con la cara tapada. Aunque estas féminas no están juntas para afrontar la noche, tampoco se proyecta una distancia inquietante o agresiva entre ellas. Simplemente están separadas para soñar acompañadas de sus instrumentos, envueltas en su propia soledad de cierta manera placentera, para dar lugar al vacío del estado consciente y el silencio se manifieste en ese espacio cobijado por la Luna llena.

Asimismo hay que señalar que el torso y los glúteos de la mujer que está en segundo plano, semejan montañas silentes, tal como si la tierra misma la hubiera creado, lo que le otorga, entonces, un peso casi ritual. De alguna forma la cosmogonía ancestral se manifiesta en *Músicas dormidas*, pieza creada a partir del negro, blanco, azul y amarillo, utilizados de manera contrastante.

Octavio Paz (1987) aseguraba que Tamayo aprendió de Braque lo que significa crear una composición contenida (p. 326), y *Músicas dormidas* lo muestra.

Los cuerpos robustos, macizos de las figuras femeninas, contiene emociones que sólo se desatan, se deshilvanan al soñar.

Vale la pena mencionar que años antes, en 1867, el pintor postimpresionista francés Henri Rousseau, también conocido como el aduanero, plasmó *Gitana dormida* (figura 27) pieza que en 1939 fue adquirida por Simón Guggenheim, quien la donó al Museo de Arte Moderno de Nueva York. Es muy probable que Tamayo la haya visto. Pablo Picasso, entre otros vanguardistas, consideraba las obras de Rousseau como auténticas, por estar libre de los prejuicios academicistas (hay que subrayar que el francés fue autodidacta) A su obra se le catalogó como *naïf*.

En *Gitana dormida* se observa a una gitana acostada sobre una especie de cobija, y a su lado está una mandolina. La Luna llena la alumbró, mientras un león la olisquea sin que el sueño de la mujer sea perturbado. No se puede asegurar si Tamayo tomó algunas ideas a partir de esa obra, que muestra algunas similitudes con *Músicas dormidas*, y aunque al igual que la obra tamayesca la de Rousseau proyecta al silencio, la del autor postimpresionista está más cerca del surrealismo al presentar al león detrás de ella (lo que pudiera formar parte del sueño del personaje) y un jarrón descontextualizado dentro el contenido del lienzo. Por otro lado, en *Músicas dormidas* las macizas figuras, los instrumentos, la tierra, el muro y la Luna oscurecida, remiten a la fuerza de la ancestral cosmogonía prehispánica, al sueño contenido que sólo emite voces desde el inconsciente (aunque este lienzo se refiere al sueño, no sigue la línea surrealista), y a un vacío silente necesario para continuar evolucionando al despertar.

Para asimilar de mejor manera los trazos plasmados en *Músicas dormidas*, hay que mencionar que siguiendo su instinto creativo, en 1949 Rufino Tamayo decidió cambiar su residencia a París, donde permaneció, junto con Olga, por diez años. Para esa época, el Tamayo cósmico ya era tangible: *Eclipse total* (figura 15) o *Los astrólogos de la vida* (figura 35), entre otras, mostraban cómo el oaxaqueño proyectaba al hombre humanizado y universal, interesado en los secretos del Universo, donde está su origen. Se subraya que en varias de estas obras cósmicas el cometa Halley se hizo presente, resurgido desde su introspección silenciosa,

imagen desempolvada de sus archivos mentales infantiles. Al igual que la Luna, el Sol, las estrellas y otros objetos celestes, el Halley pasó a ser para Tamayo un refugio ante lo acontecido en su vida.

En la época en que los Tamayo partieron a París, el pintor ya era un artista reconocido a nivel internacional, ya había sido homenajeado con una gran exposición en 1948 por sus 20 años de labor creativa, y los problemas económicos habían desaparecido. Aunque cabe mencionar que las confrontaciones con algunos pintores que aún seguían los lineamientos de la denominada Escuela Mexicana de Pintura, no cesaban. El deseo del zapoteco por residir en Europa obedecía al mandato de su mente creativa, que intuitivamente lo condujo a un espacio donde fue modificando su pincelada, como ya se subrayó, hasta casi llegar al abstracto, al simplificar los trazos de sus personajes y objetos.

El 8 de noviembre de 1950, en la *Galerie Beaux-Arts* expuso su primer muestra individual en esa ciudad, la cual recibió crítica favorable. La pieza *Músicas dormidas* fue uno de las que más llamó la atención, aunque Pablo Picasso no habló bien de la muestra, probablemente por una especie de celos ante la visible fama de Rufino. Ya antes se habían conocido personalmente, en la exposición del Pabellón Mexicano durante la XV Bienal de Venecia, donde expuso Tamayo entre otros connacionales. Con Olga visitó a Picasso a su casa de Villauris, al sur de Francia, donde estuvieron una semana. Para Tamayo eso era significativo, ya que además de haberlo conocido como persona, le llamaba la atención el artista. Los trazos *picassianos* -aprehendidos en la exposición del artista español organizada en 1939 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York-, al igual que los de Braque, ambos cubistas, le aportaron conceptos que el oaxaqueño haría suyos, no como imitación, sino como aprendizaje en lo que se refiere a la composición.

La estancia de Tamayo en Europa fue fructífera, desde el punto de vista de la evolución de su arte -cabe recordar que la estética de Jean Dubuffet también fue asimilada por el mexicano-, y porque esa ciudad se convirtió en una especie de Cabo Kennedy desde donde el arte de Tamayo fue lanzado con éxito a diversas partes del mundo.



Figura 27. Henri Rousseau. *Gitana dormida*.1867. Óleo sobre tela. 113x201 cm.

Ana Torres (2011) indica que con motivo de la exposición en la Galerie *Beaux-Arts* de París, Jean Cassou, director del Museo de Arte Moderno escribió que las piezas de Tamayo muestran

la presencia en ellas, de un espíritu que nos es nuevo. Así, la pintura de Tamayo es silenciosa, como una persona desconocida, misteriosa, que viene de muy lejos y, bajo una sonrisa aguda como filo de obsidiana, esconde aquello que sabe y que recuerda. Rufino Tamayo es uno de los más grandes poetas del mundo. (p. 202)

En *Músicas dormidas* el vacío silencioso de las mujeres y la quietud de la bóveda celeste implican ese misterio observado por Cassou, porque las durmientes ocultan lo que en ese momento aflora de su inconsciente.

El tamaño y la colocación de los cuerpos de las dos mujeres de obsidiana -la primera, tan relajada que tiene la cabeza hacia atrás, sólo se le ve la nariz, la boca y el mentón, y la segunda, con la cabeza hundida entre sus brazos- ayudan a marcar la perspectiva hacia un horizonte marcado por la tierra oscura, -pero no negra- que contrastan con el azul de la bóveda celeste. Asimismo, el color de los personajes contrasta con el color blanco del muro, que por cierto, en la esquina superior derecha prolonga la perspectiva hacia el cielo. Pareciera marcar la dirección hacia esa cúpula celeste que tanto relajaba a Tamayo, tal como se observa que relaja a las durmientes silentes. No importa que roncaran; están en un estado interior plácido. Y ese era el estado mental que probablemente permeó a Tamayo cuando pintó esa obra.

Torres (2011) coincide con Cassou cuando afirma que la realidad que le interesa captar a Tamayo es “la esencia del fenómeno, el aspecto que se esconde tras la apariencia del objeto. A partir de esa idea, concede a los elementos pictóricos una carga de misterio, magia y silencio, con lo cual expresa la espiritualidad de la imagen representada” (p. 157).

La magia en la citada pieza está en la proyección de ese silencio tangible transmitido por las féminas dormidas, incomunicadas; por los instrumentos no ejecutados y por la Luna que esconde misterios tras esa negrura. Pero ese silencio placentero nocturno significa un punto de partida para renacer. Porque “el silencio está cargado de intenciones cuando la palabra esperada permanece muda”, escribiría Le Bretón (2009, p. 56). Justo en el vacío en el que están se plantea la posibilidad de un inicio, como lo enfatiza Mónica Virasoro (Marcos, 2019, p. 16).

Vale comparar a *Músicas dormidas* con *Terror cósmico* (figura 34) o *El astrónomo* (figura 28), ambas de 1954. Es indudable que los personajes de esos dos lienzos no transitan entre los océanos del inconsciente. Están totalmente acti-

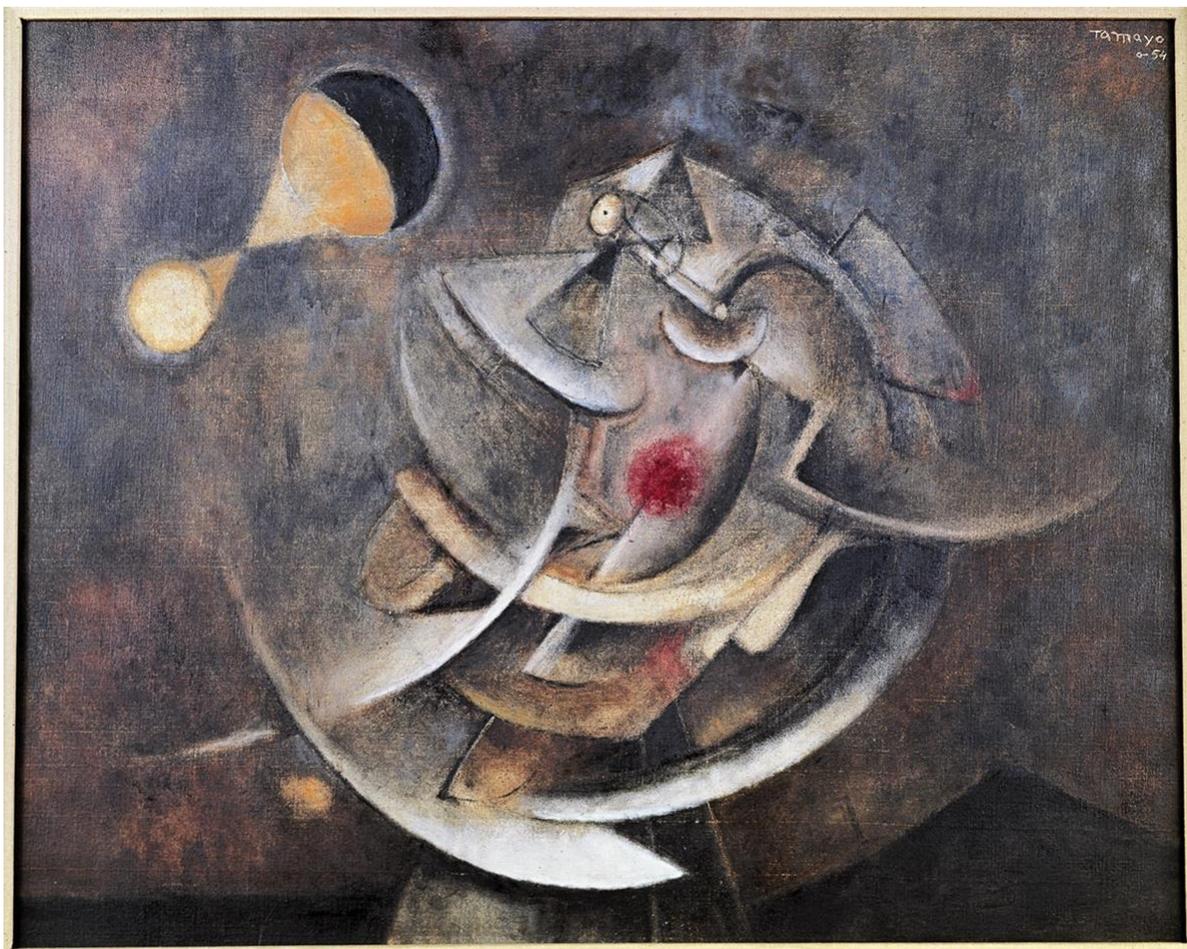


Figura 28. Rufino Tamayo. *El astrónomo*. 1954. Óleo sobre tela. 60x73 cm. Colección particular

vos, en movimiento continuo. El primero, está asombrado, inquieto, ante la presencia de un eclipse, tal como vivían el fenómeno los antiguos mexicanos, mientras que el segundo, grita, exclama -hay ruido- ante la infinitud de un inconmensurable Universo aún desconocido. En ambas piezas -en donde es palpable la asimilación por parte del autor del arte picassiano y de la vanguardia futurista-, los trazos oblicuos fragmentados proyectan la actividad constante corporal de los protagonistas. Nada que ver con *Músicas dormidas*, en donde no hay líneas oblicuas fragmentadas, sino líneas continuas que aún cuando pueden formar ángulos, fueron trazadas con suavidad, lo que permite que el público perciba la tranquilidad silente que se consigue al dormir plácidamente.

Ambas son antecedentes, en cuanto a estructura, de *Insomnio* (figura 29), de 1959. En ésta es posible detectar esas líneas oblicuas fragmentadas que Tamayo



Figura 29. Rufino Tamayo. *Insomnio*. 1958. Óleo sobre tela. 97.8x145 cm. Colección Francisco Osio Morales.

trazó en *El astrónomo* y en *Terror cósmico*. Con apoyo en éstas el autor logra mostrar las diferentes posturas de una persona que no logra conciliar el sueño durante toda o casi toda la noche. No hay silencio. No hay placer. La bóveda celeste lo cobija pero el personaje no logra comulgar con el inconsciente, lo que sí ocurre en *Músicas dormidas*.

Éste último fue de los lienzos más aplaudidos por la crítica parisina, lo que deja ver la fuerza de su contenido, que incluye, como se ha subrayado, al elemento silencio. Surgió desde la mente y las entrañas de un artista que se impuso un voto de silencio, el cual se hizo más patente con el paso de los años.

A Ingrid Suckaer (2000) Magda Moreno de Carvajal, amiga de Olga, le enfatizó que entre 1940 y 1950, Tamayo paulatinamente se fue haciendo más

abstraído y silencioso. Eso, apunta Suckaer, pudo haber estado influido por lo que otros pintores decían de él respecto a su vida personal, ya que no había podido tener hijos (pp. 251-252), aunque también lo atacaban por saber que la obra de Tamayo era muy bien recibida donde se presentara. Esos hechos se unían a la soledad que en Tamayo se había engendrado.

Cuando John Cage -otro artista que comulgó con el silencio- dictó su *Conferencia sobre algo*, en 1951, entre otros rubros se refirió a la

creatividad revigorizada que estaba experimentando entonces, sobre la libertad y la audacia resultantes de su abrazo con el silencio (...) le llevaba a ser incondicional y silenciosamente consciente de todo, era el fruto de su estudio del silencio y era también la fuente del recién encontrado poder creativo de Cage. (Pritchett, s/f, p. 174).

Aunque tanto Cage como Tamayo fueron abrazados por el silencio, la diferencia entre ambos estriba en que el primero, lo descubrió al experimentar, mientras que el segundo, lo engulló, lo asimiló como parte de él: como si fuera un espacio físico, se encerró en éste para vaciarse, sentir la soledad, el dolor, reflexionar, buscar la paz, o encontrar la armonía. Y esos estados anímicos los arrojó a través del pincel y el color, como fue el caso de *Músicas dormidas*.

III.3 *Hombre confrontando al infinito* (1967):

Hombre confrontando al infinito (figura 30) engancha inmediatamente, la imagen es poderosa. ¿Por qué se dice esto? Porque pareciera que una fuerza ancestral generada desde el inconsciente del pintor, desde sus raíces zapotecas genéticas, emergiera en el lienzo de manera contenida para confrontarse -sin altanería o enojo, sino en un diálogo con argumentos sólidos- con su origen, el Universo. Lo confronta en soledad, en silencio, entre el reclamo por lo vivido y entre la contemplación de la bóveda sideral, que lo lleva a un estado casi meditativo.

El personaje del lienzo, ubicado en primer plano, está representado a partir de figuras geométricas básicas: el triángulo, el círculo y el rectángulo. Parece haber sido labrado sobre una antigua piedra obsidiana. Está de espaldas al espectador frente a una pirámide oscura o montaña ensimismado, mirando a un Sol rojo, un Sol naciente o que está viajando hacia el inframundo mesoamericano. O tal vez sea una luna eclipsada, una luna de sangre sobre un cielo azul. Como si fuera mar, el piso refleja ese cielo, y sobre la tierra, también azulada, la sombra del totem indudablemente da solidez a la composición, aunque pareciera ser que esa sombra no corresponde a la colocación del cuerpo celeste, como observó el doctor Jesús Galindo durante la estancia de investigación. Pero esto último no le quita un gramo a la energía tangible en el lienzo.

La simplicidad en el trazado del protagonista del cuadro, el color negro y la línea que divide la corporalidad del mismo, línea que le da estabilidad por la simetría y por lo tanto le da firmeza, lo transforma en un ser absoluto, que no duda, que no se desmorona o tambalea. Podría ser una estela zapoteca por su robustez y porque encierra una historia, como aquellas estelas que el artista oaxaqueño observó en Monte Albán, y que como herencia de sangre también las reconoce su memoria. Esto, aunado a la colocación de la montaña-pirámide y del objeto celeste, son trazos que sin lugar a dudas contribuyen a que la composición irradie esa fuerza.

El personaje-estela refleja al Tamayo que requiere estar solo y en silencio. Eso lo consigue cuando se entrega a la contemplación de la bóveda celeste. En este caso, si el autor representó una Luna de sangre, probablemente quedó conmovido por el eclipse de Luna ocurrido el 24 de abril de 1967 (año en que pinta el cuadro aludido) y que observó desde su casa de Cuernavaca. El doctor Galindo, astrofísico solar, en junio de 2022 aseguró que “a quienes nos interesa ver al cielo, a quienes nos dedicamos a observarlo, el silencio es necesario y quien tiene la oportunidad de admirar un eclipse, no lo puede olvidar”.

Para enfatizar el éxtasis que detona el ser testigo de un beso entre nuestra estrella y la Luna, Jesús Galindo subrayó lo que sucede durante la fase de totalidad de un eclipse de Sol:

Además de que los pajaritos regresan a sus nidos, el ruido se amortigua, el silencio se hace presente. Para los ancestros habitantes de Tenochtitlan, la ocurrencia de un eclipse debió haber sido inusual, inquietante, terrorífico. Se ponían máscaras de penca de maguey y las embarazadas debían evitar verlo porque, según las creencias, corrían el riesgo de que su hijo naciera con el labio leporino. El hombre ha sido inteligente y por lo tanto, ha sido capaz de reponerse ante estos fenómenos, si no, no habiéramos podido avanzar en el conocimiento del Universo y con ayuda del desarrollo de la tecnología, se ha llegado hasta a construir naves espaciales para su exploración. El hombre deja el miedo de lado y avanza.

El señalamiento del doctor Galindo acerca del amortiguamiento del ruido durante un eclipse, no sólo permea el ambiente durante los solares: cuando se observa uno lunar, también el asombro lleva al silencio sublime, a veces terrorífico. Y ese sentir posiblemente lo experimentó Tamayo, emoción que, como señala el astrofísico universitario, quedó grabada en su espíritu y memoria junto con la imagen celeste. Aquí se recuerda que en *Paisaje bajo la tormenta*, Rembrandt “captura el momento en el que, antes del estruendo y la fulguración, se anuncia la tempestad mediante un ‘espesamiento’ del silencio” (Corbain, 2019, p. 86). Ese espesamiento al que se refiere Corbain es equivalente al amortiguamiento del ruido indicado por Galindo.

Luna roja o Sol rojo, es el objeto cósmico contemplado por la robusta figura o estela zapoteca que no se derrumba aun cuando permanezca en soledad. Su firmeza contemplativa lo lleva a la reflexión silente. Tamayo eliminó los trazos y colores innecesarios para conseguir reflejar una poderosa figura en estado meditativo que recuerda lo señalado por María Eugenia Bermúdez en entrevista personal: aseguró que su tío (Tamayo) algunas veces se preguntaba qué pensarían los antiguos sacerdotes-astrónomos al observar la bóveda celeste. Jesús Galindo dio la respuesta:

Al desear haber sido astrónomo, Tamayo se remonta al lejano pasado prehispánico, donde sus antepasados zapotecas, maestros como él en el arte pictórico, se confrontaron, de igual manera, ante la bóveda celeste, admirando y plasmando en murales sus más hondas emociones como observadores de la naturaleza. (Ávila, 2010, p. 120)

Cabe destacar que si se tira una línea imaginaria desde el pico de la montaña o pirámide hacia donde está la figura celeste, está es una recta, lo que permite imaginar que el objeto cósmico emergió desde detrás de la montaña-pirámide y siguiendo su movimiento, pasó exactamente detrás del pico. Tamayo, interesado en la cultura mesoamericana y la astronomía, estaba enterado de la sabiduría de los antiguos sacerdotes-astrónomos, quienes conocían el movimiento del Sol, de la Luna, de Venus, de Las Pléyades y de la Osa Mayor, entre otros, por lo tanto, construían sus pirámides y otras estructuras alineadas con la ubicación de estos cuerpos celestes durante cierta época del año. Pareciera entonces que en *Hombre confrontando al infinito* Tamayo hubiera hecho un homenaje a esa sabiduría ancestral, que se desarrolló basada en la constante observación y contemplación del cosmos en silencio, actitud que proyecta el personaje del lienzo.

Un hecho interesante es que el 10 de agosto de 1967 falleció su papá, Manuel Arellanes Saavedra. No se sabe si *Hombre confrontando al infinito* ya lo trabajaba cuando eso sucedió. Es probable que desde antes de ese deceso Tamayo estuviera enterado de que el estado de salud de su padre era precario, porque aún con el abandono sufrido, siguió en contacto con él: “Aunque distante, la relación entre padre e hijo se mantuvo hasta el final de la vida de aquél. Asimismo, según palabras de la familia paterna, ocasionalmente Tamayo visitaba a su padre” (Suckaer, 2000, p. 23). La muerte siempre marca, en el silencio se busca un refugio.

Por otro lado, en ese año cumplió 50 años como creador artístico. Una gran muestra de su trabajo se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Un año antes, Tamayo conversó con Elena Poniatowska y le anunció que en esa exposición sólo

se exhibirían cuadros de 1950 a 1960, no una retrospectiva “porque eso da la impresión de que ya el pintor se acabó (...) Servirá para demostrar que estoy en evolución” (Suckaer, 2000, p. 310). El seguir en evolución implica momentos de silencio, de reflexión, de poner un alto y ver hacia dónde se quiere ir.

Lo anterior permite señalar que tal vez la enfermedad o muerte de su papá condujo al pintor a la búsqueda de la conciliación y por lo tanto, al silencio primeramente, doloroso, y por otro lado, se refugió en la soledad para confrontarse y después renacer, como humano y como artista, como cada día lo hace nuestra estrella. Las obras resultantes de sus 50 años de creador son producto de las transfiguraciones que hizo después de beber entre la piedra esculpida, la multiperspectiva analítica y sintética, los colores de la ropa de los santos y de las frutas de la merced, los cohetes espaciales y el enfrentarse para defender su línea estética ante quienes la quisieron poner en duda.

Con el uso de pocos colores (negro, café, azul y rojo) este artista logra inmovilizar, frenar al espectador que se desplaza entre los pasillos del museo o galería donde se expone esta obra, se apodera de él con fuerza. Porque *Hombre confrontado al infinito* es el ser absoluto, robusto, hasta intimidante, sólo, reflexivo y universal. Esto último, porque refleja al hombre que no tiene fronteras para ser él (o sea, Tamayo en sí mismo y su arte), para proyectarse, e ir más allá, fuera de los límites de este planeta.

Como se señala en la *Introducción*, la posguerra marcó la línea estética de Rufino Tamayo. Cuando vivió por tercera vez en Nueva York -de 1936 a 1947-, las noticias de lo que sucedía entre los países participantes en la Segunda Guerra Mundial llegaban a Estados Unidos, hechos que le angustiaban. “El infierno en la Tierra sucedió cuando explotaron las bombas atómicas; para el pintor significaba una barbarie utilizar la tecnología y la ciencia física en contra de la humanidad” (Ávila, 2020, p. 117). Varias veces en su vida se refirió a ese tema, al que anteponía al arte como una vía ética y humana a seguir. Aquí, parte de lo que expresó cuando ingresó al Colegio Nacional, el 22 de mayo de 1991:

Hoy, nuestros mismos inventos, nuestros grandes avances técnicos y científicos son los brazos de la irracionalidad, la crueldad, la soberbia y el crimen (...) ¿Dónde encontrar, entonces, el sustento de una humanización? (...) El hombre cuenta con muchos terrenos donde explorar. El arte es uno de ellos (...) Para mi, esta realidad ha sido clara desde el término de la Segunda Guerra Mundial, cuando se hizo evidente la urgencia de que los

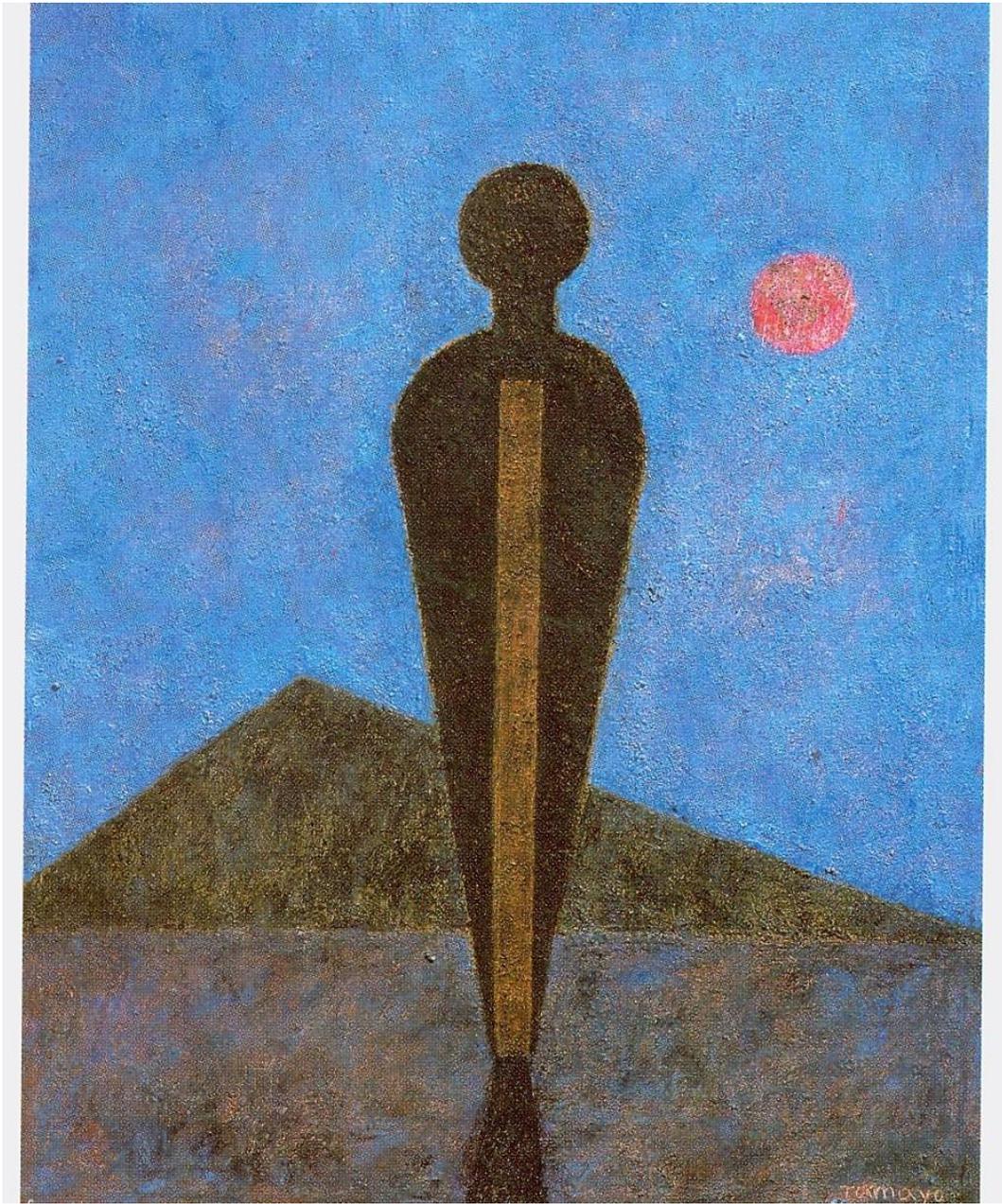


Figura 30. Rufino Tamayo. *Hombre confrontando al infinito*. 1967. Óleo sobre tela. 50x40 cm. Colección particular

artistas reflexionáramos sobre las consecuencias de los cambios inherentes.
(Tamayo, 1991)

Aunque ya en 1932 *Mirando al infinito* indica su interés por el Universo, a manera de catarsis ante los desastres de la guerra, el arte cósmico de Tamayo se detonó de forma contundente en 1946, cuando el núcleo congelado con cauda plasmado en varias obras anunció el sustento de la evolución: el desarrollo artístico, científico y tecnológico, dirigido en pro, y no en contra, de la humanidad.

Para la década de los 60s del siglo pasado su interés por el cosmos ya era palpable, y siguió siéndolo durante toda su vida. A continuación, dos fragmentos de entrevistas donde se manifiesta esa ineludible atracción: “Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, y de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki, comencé a reflexionar sobre las implicaciones de la era espacial y realicé las primeras pinturas con constelaciones proyectándose a través del espacio” (Genauer, 1973, p. 58). A Manola Saavedra (1981) le expresó: “Yo fui de los primeros pintores en Nueva York que se preocupó por el infinito (...) precisamente a consecuencia de que en esa época se empezó a hablar de satélites artificiales, naves espaciales y cosas de esas”.

El interés del artista por proyectar estrellas, cometas, galaxias, constelaciones y eclipses, se conjugó con el dolor por la muerte de su papá y los preparativos artísticos para la exposición homenaje por sus 50 años de artista. Ello dio lugar a *Hombre confrontando al infinito*.

Mar Marcos (2018) en la *Introducción* de su libro, subraya que hay una frontera entre lo visible y lo invisible en el espacio de la visualidad, la cual se delinea en el silencio, “presencia observada en algunas obras donde es posible constatar un estado de suspensión o ensimismamiento” de los personajes (p. 13), que es el caso del protagonista de *Hombre confrontado al infinito*. El ensimismamiento del personaje, reflejo del voto de silencio del autor, recuerda al compositor e intérprete barroco de la viola de gamba Jean de Sainte Colombe, quien de acuerdo a Corbain (2019), hizo ese voto influido por su amigo, el pintor Lubin Bauguin. Este último estaba convencido de que pintar es ante todo callar. Aseguraba que la pintura surge del silencio: “En el mundo interior de la música, como en el caso de la pintura, una búsqueda sólo puede culminar en la intimidad más profunda, en el silencio” (p. 85).

La postura de espaldas del totem, como en el caso de *Mirando al infinito* enfatiza el deseo del personaje de estar sólo, de no querer escuchar ni hablar más que con sus pensamientos. La soledad le ofrece el sustento que requiere en ese espacio que comulga con lo ancestro y al mismo tiempo con lo contemporáneo. Para el personaje en ese espacio atemporal “sólo el silencio es digno de ser oído”, como apunta Corbain (2019) al citar a Thoreau Henry David (p. 26).

Marcos (2018) menciona a Jean Luc Nancy quien puntualizó que la nostalgia del artista puede ser catalogada como una caja de resonancia, cuyas vibraciones son las evocaciones del pasado, y estas evocaciones después son invocadas en el lienzo (p. 29). En la pieza de Tamayo, esas evocaciones influyeron la forma como el artista decidió distribuir a los elementos que la integran. La construcción plástica entre el protagonista pétreo, la terrosa montaña-pirámide y el Sol rojizo o Luna de sangre, proyectan el silencio del hombre universal heredero de la tragedia mexicana y el confrontamiento con el oponente, sea éste un soldado español del siglo XVI o un detractor artístico, o con él mismo ante el luto encarnado por la pérdida de su padre.

Aún con la tragedia encima, este personaje de obsidiana y tierra simboliza al hombre que enmudece para entregarse al objeto cósmico en estado casi meditativo, o así lo parece. Sea Luna o Sol, ambos objetos encierran simbolismos, En *Mirando al infinito* se hizo referencia a la carga simbólica que envuelve a la Luna. Si es el Sol el cuerpo estelar presente en *Hombre confrontando al infinito*, a continuación se hace referencia a la carga simbólica que involucra:

En todo el planeta es considerado como responsable de que existan la flora, la fauna y otros reinos. Sorprendió a los primeros hombres en la faz de la Tierra, fue deificado como Tonatiuh, Itzamná u Horus; ha sido estudiado y observado, y a la fecha las agencias espaciales siguen analizando cómo funciona su núcleo y polos magnéticos a través de misiones como Gaia o Solar Orbiter, porque es nuestra fuente de energía. El Sol encierra una ancestral carga mística que Tamayo absorbió al conocer el arte dedicado a la cosmogonía mesoamericana. (Ávila, 2020, p.118)

El Sol simboliza la vida, tanto en el lienzo como en la realidad, de allí que se le estudie y se le dediquen rituales. Aunque también significaba la muerte cuando se ocultaba para después renacer, según la cosmogonía mesoamericana. Por ello el personaje de Tamayo no teme a la muerte y a la resurrección (Paz, 1987, p. 327), que se rehace para continuar evolucionando. En abril de 1968 Octavio Paz (1987) escribió: “Si se pudiese decir con una sola palabra qué es aquello que distingue a Tamayo de los otros pintores de nuestro tiempo, yo diría sin vacilar: sol. Está en todos sus cuadros, visible o invisible; la noche misma no es para Tamayo sino sol carbonizado” (p. 369)

La mole triangular terrosa al fondo del cuadro, recuerda lo que el pintor le indicó a Víctor Alba (1956): “El arte precortesiano no busca elevarse hacia Dios, como el gótico, sino sólo acercarse a él para gritarle y pedirle su tolerancia: de ahí lo macizo de nuestras pirámides” (p. 78). Tamayo quiere gritar a través del silencio, a través de su personaje que confronta al Universo como el antiguo sacerdote-astrónomo y como el hombre contemporáneo. Lo enfrenta a manera de ritual contemplativo y sagrado.

En las obras pictóricas, el silencio se manifiesta como “una sensación”, conclusión o síntesis, reflejada desde los elementos “discursivos” de la obra pero está más allá de ellos, apunta Marcos (2018, p.21). Y esto es claro en la obra aludida, porque sus elementos llevan al espectador a un silencio que tiene sus raíces en lo místico ancestral, raíces que crecen como un árbol que después se petrifica, se vuelve estela robusta para confrontar la sublimidad del Universo.

Aquí cabe citar lo que Ana María Berlanga, en algún tiempo asistente de Olga, le mencionó a Ingrid Suckaer (2000): a veces Tamayo se deprimía y en otras ocasiones era indiferente “a tal punto que parecía estar en otro mundo (...) y así podías verlo durante horas” (p. 225). Ese ser que parecía de otro mundo era el Tamayo que posiblemente entraba en esos estados de confrontación, de evocación, de nostalgia y de soledad, y que enmudecía para dar lugar a las obras del Tamayo cósmico silente. En *Hombre confrontando al infinito* además, de alguna manera está

reflejada la posición del artista de asumirse como indígena -esto, por el peso que le da a la figura central que remite a lo ancestral-. Eso implica un sentir espiritual, asegura Suckaer (2000):

Muchas de las ideas pictóricas de Tamayo señalan un recorrido subyacente más acorde con la exploración de una identidad cosmogónica cercana a las maneras oriental e indígena de percibir al mundo que a un discurso racional y egocéntrico al modo occidental. Muchas de las imágenes creadas por Tamayo se fusionan en un silencio tan prolongado (...) pero no era espontáneo. Planificaba hasta el último detalle de cada una de sus obras; largas horas de silenciosa reflexión acompañan la mayoría de sus pinturas. (p. 242)

Lo anterior concuerda con la forma como el pintor propone al protagonista de *Hombre confrontando al infinito*: no semeja a un ser occidental, sino a uno espiritual, en comunión con el cosmos.

El protagonista totem-estela proyecta la síntesis de la vida de un hombre que aunque nació a fines del siglo XIX, tenía las raíces, la genética, la intuición de los antiguos mexicanos, y que al mismo tiempo buscaba lo humanista en la evolución del arte del siglo XX, en la astronomía, en los eclipses, en los vuelos espaciales. En esa obra el tiempo se detiene para materializar el silencio del protagonista, que casi concuerda con lo que describe Westheim (1987):

El hombre que aparece en la pintura de Tamayo es casi siempre el hombre solitario. Si alguna vez tiene un acompañante, éste es su sombra. Desprendido de su mundo circundante, el hombre solo, muy solo, frente al cosmos (...) Soledad, esto significa: el hombre individual. Únicamente el yo puede estar solo y consciente de su soledad (...) Su sufrimiento brota de él mismo, de sus preguntas sin contestar, de su ansia de comprender lo

incomprensible (...) Es el hombre pensador. Y es el hombre trágico de hoy. (p. 113).

Westheim señala que su sufrimiento brota de sus preguntas sin contestar. Pero en esta investigación se propone que las buscaba en el silencio que le detonaba la contemplación del Universo. Allí encontró las respuestas para continuar su evolución como artista, como ser humano y como amante del cosmos.

Respecto a su voto de silencio acentuado cada vez más en su comportamiento, se expone lo manifestado a Suckaer (2000) el 26 de enero de 1987, en una de las entrevistas que la crítica de arte le realizó para integrar su libro:

¿No le parece que estoy hablando demasiado? No me gustaría hacer literatura con mi historia (...) Caer en eso sería ser incongruente porque estaría faltando a mi voto de silencio, rompería la disciplina de silencio que me impuse hace muchos años. El valor de un pintor está en sus obras y no en sus palabras. Sepa usted que cada vez hablo menos porque en el silencio hallo lo que siempre busqué.

-¿Y qué es lo que siempre buscó?

-Armonía. (pp.242-243)

Esta declaración permite ver cómo su ensimismamiento, su soledad, lo llevaba a espacios para él armónicos que generaban obras magistrales, como *Hombre confrontando al infinito*, *La gran galaxia* (figura 31), o *Músicas dormidas*, entre otras.

Durante la estancia de investigación, después de analizar las obras elegidas en esta tesis, el doctor Jesús Galindo preguntó cómo sería una obra ruidosa, en contraste con el silencio proyectado en algunas obras del arte cósmico de Tamayo. Inmediatamente afirmó que podría ser alguna de las obras de Siqueiros, entre éstas, su mural *La marcha de la humanidad*, que “no transmite calma”. Esto dejó ver que

el silencio implícito en ciertas piezas de Tamayo sí se percibe, se siente, y es posible comparar esa sensación con los lienzos o murales que proyectan ruido.

Hombre confrontando al infinito continuará cautivando al espectador, quien hará un alto para, en silencio, dejarse envolver por la robustez de ese personaje absoluto y silente en éxtasis frente al objeto cósmico.

III.4 *La gran galaxia* (1978):

¿Por qué *La gran galaxia* (figura 31) es una de las obras más representativas del autor? Por las emociones que evoca, proyectadas con fuerza por el protagonista. En *La gran galaxia* se observa a un hombre de perfil trazado con líneas simples que está en primer plano en el lado izquierdo del lienzo. La figura firme de este personaje pintado en color negro, al que no le sobra ni le faltan trazos, exhibe un rostro curvado que casi forma un medio círculo, aterrizado, y que está con la boca abierta ante algo que lo espanta, algo que va más allá de lo que está viendo, probablemente generado por sus experiencias de vida. El puño de la mano derecha lo tiene cerca de la boca, lo quiere morder. A primera vista pareciera que está gritando, pero más bien ese alarido es mudo, ahogado, se queda en su pecho y su garganta como consecuencia del estado emocional en el que está. El doctor Jesús Galindo compara la cabeza y el rostro alargado y deformado del personaje con el de una figurilla prehispánica de Occidente (figura 32) exhibida en el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo ubicado en la ciudad de Oaxaca. Se trata de la figurilla que está en segundo plano en la fotografía que se incluye, la cual formó parte de la colección del pintor, y como todas las demás, ésta pareciera haber traspasado los poros del pintor, quien incorporó su trazado y la emoción emanada. Más bien puede decirse que redescubrió esas cualidades proyectadas por la estética mesoamericana -porque intuitivamente su creatividad ya había descubierto esa manera de hacer arte- para expresarlas transfiguradas a través de sus personajes y elementos pictóricos.

El torso del personaje está cortado por varias líneas horizontales que de alguna manera recuerdan las que pueden verse en algunas figurillas de músicos de Occidente (figura 3), entre otras.

Dentro del protagonista, otro ser -¿su pasado, su espíritu presente que contempla el cosmos, un sacerdote-astrónomo zapoteca?- plasmado con una combinación de colores rojo-negro-blanco- y cuya vista se extiende como telescopio desde el interior del brazo del personaje principal, observa, al igual que el protagonista a *La gran galaxia* que tiene enfrente. No muestra terror en su incipiente rostro, ese rostro que podría ser el del Tamayo interior. Sólo se embelesa ante la inconmensurabilidad cósmica, ante las líneas geométricas recargados de pintura blanca que recuerdan los brazos de luz y polvo de las enormes galaxias.

Debajo de *La gran galaxia* cobijada por un cielo azul blanquecino, está una especie de nebulosa rosada o galaxia irregular que pareciera estar en otro cielo totalmente azul; o tal vez sea un mar azul. ¿Pudieran estar proyectados dos cielos, uno arriba y otro abajo cada uno albergando una galaxia? O la imagen de abajo podría ser un reflejo en el mar del cuerpo celeste que está arriba. En la parte inferior, atrás del personaje, tierra o arena negra concluyen este lienzo suma de los temores, terrores y dolores de Tamayo, pero que al mismo tiempo, lo enfrentaron en soledad con el Universo para ahogar en su garganta el grito y quedar en un silencio sublime y al mismo tiempo terrorífico.

Esta obra casi es bidimensional; únicamente el suelo oscuro marca la perspectiva. Y probablemente también ello contribuya a la fuerza que irradia.

La gran galaxia fue pintada en 1978, aunque las imágenes y emociones que la nutrieron pudieron estar desde principios de la década de los 70, o más atrás. Probablemente su creación abrevia entre los pasillos de la iglesia de Oaxaca donde el niño Tamayo fue acolito, entre el temor por un desarrollo tecnológico que podría llegar a controlar a la humanidad, entre los problemas con los que lidió para lograr la apertura del Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, entre el dolor que le ocasionó el fallecimiento de su gran amigo Carlos Chávez, entre el azoro que

lo cimbró al leer artículos relacionados con los últimos descubrimientos cósmicos, y entre las angustias por sus problemas personales.

El 20 de abril de 1971 Tamayo y su esposa viajaron a Oaxaca donde el presidente Municipal reconoció al artista como Hijo Predilecto del Estado y el gobernador le entregó la Medalla Oaxaca. En esa visita tuvo la oportunidad de recorrer nuevamente (ya lo había hecho en otras ocasiones) Monte Albán, Mitla, el mercado y la Iglesia de la Defensa, entre otros lugares. Es ésta última, el capellán Ignacio Colmenares Méndez “de 86 años, se puso feliz al verlo llegar; y es que el anciano aún recordaba al niño Rufino, haciendo movimientos llamativos con el incensario” (Suckaer, 2000, p. 337), cuando era acólito. Ese viaje indudablemente removió las remembranzas del pintor, tanto aquellas que disfrutaba -como formar parte del coro de la iglesia y asistir a los desfiles dedicados a los santos, embelesado por los colores chillones de las ropas con que vestían a las figuras que los representaban, admirar las danzas de la Guelaguetza y la visita del cometa de 1910-, como aquellas que le provocaban dolor en lo más profundo de su ser. Entre otros recuerdos, pudo haber recordado cuando subía de rodillas al campanario para pedir que se aliviara su madre enferma. Sin darse cuenta, *La gran galaxia* se iba gestando.

Asimismo, a principios de los 70 en varias ocasiones el oaxaqueño subrayó a la prensa su preocupación acerca del desarrollo de la automatización, de la robotización. Temía que si no se controlaba a esa tecnología inteligente, en un futuro ésta absorbería a la humanidad. En esta época la carrera espacial entre Estados Unidos y la ex Unión Soviética era evidente: los dos países lanzaban naves tripuladas y no tripuladas para demostrar su poderío. Fue la época en que Tamayo representó a hombres y mujeres en el espacio, hombres-nave y mujeres-nave, cuya humanidad se estaba perdiendo para convertirse en máquinas. El descubrimiento del Universo era un tema que siempre lo apasionó, el conocimiento del cosmos le causaba asombro, interés y placer, pero le daba terror pensar en la deshumanización. Como salida para alcanzar una neohumanización, subrayaba al arte. Otra semilla para la creación de *La gran galaxia* se sembraba.

Por otro lado, su inclinación hacia el arte mesoamericano además de transfigurarlos dentro de su línea estética, lo llevó a formar una vasta colección de objetos, como ya se mencionó. Su ser se impregnó de las formas de las representaciones de niños, dioses, guerreros, músicos, figuras zoomorfas, etcétera, figurillas de diferentes etapas, de barro, jade y obsidiana, de color tierra, negras, rojas, con color azul y amarillo. Su objetivo era que fueran exhibidas para que mucha gente las apreciara. Luchador como siempre, hizo labor de convencimiento para conseguir el espacio, y ya conseguido, tuvo que hasta resguardar material de construcción en casa de sus sobrinas por parte de su papá, ya que hubo robos (Suckaer, 2000), entre otras vicisitudes. El 29 de enero de 1974 el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo fue inaugurado en su tierra natal. El estar en constante contacto con las formas y los símbolos que encierran esas figurillas, lo conectaban de nuevo con sus raíces, con esa civilización observadora del Sol y la Luna, de Venus y la Vía Láctea, que se aterrorizaba ante la llegada de un cometa y buscaba su conexión con la naturaleza. Tamayo comulgaba con ese arte que podía llegar a lo grotesco y al mismo tiempo a lo espiritual, y en el que descubrió la complicidad de éste con el arte contemporáneo.

Era tanto su interés por los fenómenos astronómicos y más si se entrelazaban con la cosmogonía mesoamericana, que prefirió viajar con un grupo de amigos a Chichén-Itzá para presenciar el descenso de Kukulcán en la escalinata de *El Castillo* durante el equinoccio de otoño, que estar presente en el montaje de la exposición individual que se inauguraría el 7 de octubre de 1978 en Washington, como parte de las actividades de la Phillips Collection (Genauer y Webern, 1979, p. 60).

El fallecimiento de su amigo el compositor Carlos Chávez el 2 de agosto de 1978, fue posiblemente otra punta de lanza para que *La gran galaxia* brotara desde el interior del pintor. No se ha encontrado información precisa acerca de cuándo inició y concluyó los trazos de esa obra. Pudo haberla concluido antes de que su compañero de aventura de su primer viaje a Nueva York pereciera, pero si fue después, el grito ahogado en el silencio del personaje pictórico denotaría, sin duda

, la aflicción que inundaba a Tamayo. Desde antes de la muerte de su amigo ya sentía tristeza por la renuncia de éste al frente del Departamento de Música del INBA, por un problema de salarios con los integrantes de la Orquesta Sinfónica de México, lo cual enfatizó en el texto publicado en *Excelsior* el 3 de febrero de 1973:

Lamento que mi gran amigo² el secretario de Educación haya aceptado la renuncia de Carlos Chávez. El panorama de la cultura en México es desolador. Acabamos de pasar por la experiencia de la Universidad, donde un grupo de burócratas tiende a que la vida cultural del centro más importante de México se acabe. De la misma manera sucedió con Carlos Chávez al frente del Departamento de Música de Bellas Artes (...) Realmente estoy triste con el destino artístico de México. (Tibol, 1987, pp. 110-111)

En ese texto asimismo hizo hincapié en las difíciles experiencias que pasan los artistas para lograr sus objetivos, ejemplificándolo con lo que vivieron él y Chávez en Nueva York, y de paso dejó ver su cercanía y el gran cariño que le tenía al compositor y director de orquesta: “Nos fuimos juntos a luchar, los dos hemos pasado por las mismas experiencias, hemos sufrido hambre, pero logramos lo que queríamos, conseguimos triunfar; y esto no era precisamente ganar dinero” (Tibol, 1987, p. 110).

El 4 de agosto de 1978, después de haber hecho guardia de honor frente al ataúd de su amigo, entrevistado por la prensa dejó ver el dolor albergado, ya que en momentos la voz se le entrecortaba al referirse a los momentos difíciles compartidos en la gran manzana con quien consideró casi como un hermano (Suckaer, 2000, p. 370). Es indudable el peso que le ocasionó la pérdida de Carlos Chávez.

² Se refería a Víctor Bravo Ahuja



Figura 31. Rufino Tamayo. *La gran galaxia*. 1978. Óleo sobre tela. 95x130 cm. Colección Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo

Respecto a su vida con Olga, como todas las parejas tuvieron sus momentos difíciles, aunque el amor entre ellos era innegable. Uno de los problemas fue que Tamayo quería adoptar un hijo -cabe recordar que no habían podido procrear uno-, lo que Olga rechazó tajantemente. Ese deseo frustrado y manifestado antes de pintar *La gran galaxia*, pudo también ser una de las semillas de la obra.

Pasando al tema de su interés por la astronomía, un antecedente de *La gran galaxia* fue la mixografía *Galaxia* (figura 33) en la cual, por medio de múltiples constelaciones (las galaxias están integradas por miles millones de estrellas que forman constelaciones) integradas por líneas blancas que forman triángulos y que danzan en un fondo azul y rojo mientras un cuerpo celeste eclipsado parece observarlas, tal vez proyectó lo que leía en la revista *National Geographic*. En mayo



Figura 32. [Fotografía de Jesús Galindo] (Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, Oaxaca. Septiembre 2018). Figurillas de Occidente.

de 1974 la edición publicó el artículo *The Incredible Universe*, en el cual Weaver explica, entre otros rubros que, cuando una galaxia u otro objeto cósmico se aleja de la Tierra, los espectrógrafos (instrumentos que se colocan en los telescopios, capaces de captar las ondas electromagnéticas o tipo de luz emitido por esos

objetos) detectan un corrimiento hacia la emisión del color rojo, y cuando se acercan, ese corrimiento se va hacia el azul. Los misterios del Universo siempre atraparon al pintor. El artículo citado y otros más que leyó acerca del cosmos, dieron lugar a imágenes que se desbordan en *La gran galaxia*.

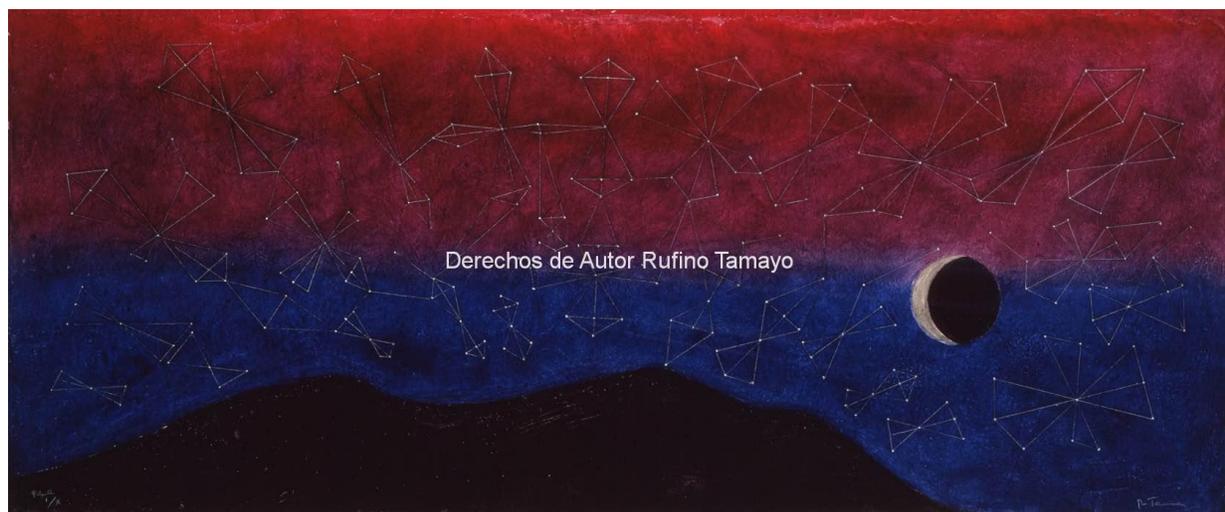


Figura 33. Rufino Tamayo. *Galaxia*. 1977. Mixografía. 51x120 cm.

Luis Ignacio Sainz (1999), en su artículo *Los rasgos plásticos de Tamayo* alude a la crítica de arte Raquel Tibol, quien en su *Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea*, subraya que el creador oaxaqueño “rompe los cerrojos temporales y se obsequia a sí mismo la libertad de conquistar un ámbito cósmico, abandonándose a una perplejidad dionisiaca ante lo inmensurable” (pp. 174-194). Con esto Sainz enfatiza que Tamayo escapaba de los asideros terrenales y se fugaba hacia la bóveda celeste en éxtasis. Porque el Universo y sus objetos es lo que producen: éxtasis, que deja mudos a sus observadores. Y es lo que se observa en *La gran galaxia*.

El físico Heinz R. Pagels (1986), en su libro *Perfect Symmetry*, en el *Prefacio* narra la impresión que lo asaltó cuando siendo niño, visitó los planetarios Fels en Nueva York:

El drama y el poder del Universo dinámico me abrumaban. Aprendí que una sola galaxia contiene más estrellas que todos los seres humanos que han vivido alguna vez en la Tierra, y vi proyecciones de grupos de galaxias moviéndose en el vacío del espacio como bancos de peces nadando en el mar. La realidad de la inmensidad y duración del Universo me provocó una especie de "choque existencial" que estremeció los cimientos de mi ser. Todo lo que había experimentado o conocido parecía insignificante colocado junto a este vasto océano de existencia. (p. XIII)

Quien ama contemplar al Universo queda abrumado, extasiado, estremecido por su magnificencia. En Tamayo esos sentimientos lo envolvieron sin que él chistara, y lo condujeron al silencio meditativo o terrorífico, o más bien, a una combinación de ambos.

Vale hacer hincapié en lo que Salvador Toscano (1944) subrayó en su libro *Arte precolombino de México y de la América Central*. En éste ahonda en la esencia del arte prehispánico y para ello, le otorga ciertos valores relativos pero válidos que lo caracterizan. Tales valores son: lo tremendo, lo terrible, lo bello y lo sublime.

Justino Fernández (1952) señaló que Paul Westheim aceptó las categorías de terrible y sublime, y de Wilhelm Worringer tomó la idea de que el gótico no tiene que ver con la belleza, "lo cual se puede aplicar y sin reservas al arte antiguo mexicano". La postura de Westheim se identifica con el arte de Tamayo y sin duda con la obra analizada. Esa economía compositiva, como la mesoamericana, terrible y sublime a la vez, contiene buena parte de la historia de vida de alguien que sufrió, luchó, se estremeció, triunfó y contempló el cosmos como lo hicieron los antiguos zapotecas, esto es, extasiado. Lo terrible Tamayo lo enfatiza con ese ser a punto de morder su puño apretado ante el sobresalto que le significa estar frente ese objeto que irradia energía casi infinita. Lo sublime está proyectado por el grito ahogado porque como ya se subrayó, los fenómenos que acontecen en el cosmos, a veces terroríficos por no entenderlos de momento, llevan al desconcierto. Enmudeció a los antiguos mexicanos y enmudece a los astrofísicos actuales. Se detona el silencio.

Raquel Tibol (1997) asegura en *Su plataforma estética*:

El crítico estadounidense Stanton L. Catlin cuando pudo ver en retrospectiva la obra de Tamayo en el Museo Guggenheim de Nueva York en 1979 (...) escribió que en el mundo de Tamayo, donde las fuerzas interactúan, el hombre está colocado en el centro de un conflicto entre la naturaleza terrestre y la naturaleza del universo, ese espacio contemporáneo astrofísico, mundo de Tamayo donde se oyen voces místicas originadas en un instinto muy antiguo.

Catlin asimismo señala que en la obra del oaxaqueño las tensiones y sensaciones nerviosas llegan al extremo de placer y de dolor. Y eso se puede palpar en *La gran galaxia*. El placer lo proyecta el personaje principal, pero de manera tal, que ese placer lo rebasa, lo excede, a tal punto que casi explota en un grito. Pero se detiene, queda atrapado en su pecho y garganta. Queda en silencio ante lo placentero que significa observar el cosmos y entregarse a la reflexión ante éste.

Tibol (1997), en el texto aludido, que forma parte del catálogo de la exposición de Tamayo llevada a cabo en Argentina, subraya la trascendencia del arte mesoamericano en el pintor:

Grande fue la afinidad de Tamayo con los objetos creados desde el siglo XIV a. de C. por las culturas que se desarrollaron en las costas mexicanas del océano Pacífico (...) 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 ladraran a la Luna, pelearan con la serpiente o se midieran con los jaguares. Aquella gente se pintaba el cuerpo, la cara y el cabello con blanco, negro, azul, rojo. Con cuerpos y caras pintados en mosaicos cromáticos caprichosos pintó 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 (1997).

Las líneas o incisiones en la corporeidad del protagonista de la obra, al mismo tiempo que provocan una fusión de su cuerpo con el azul blanquecino de la bóveda celeste, permiten el alojamiento del Tamayo interior o de lo que pudiera ser el espíritu de un ancestro que con mirada inquisitiva busca respuestas, y como señalara Westheim (1987), resiste los embates:

A quién se le pudiera ocurrir buscar en los violentos arrebatos de Tamayo, en su patética desesperación cósmica, la más leve huella de calma (...) Un arte saturado de conflictos y tensiones, de constantes choques entre fuerzas destructoras: un arte reflejo del destino que se cierne sobre el hombre y de la heroica resistencia del hombre al destino que se cierne sobre él. Un arte henchido de oscuridades y noche (...) del poder astral. (p. 107).

Una forma de seguir adelante ante el terror y estupefacción que le provocaban los misterios del Universo, aquello que buscaba para ahogar el alarido, fue el conocimiento. El autor gustaba de leer y de conversar con científicos (como lo hizo cuando visitó diferentes centros científicos y observatorios) para saber cómo se conforman las galaxias, nacen las estrellas y planetas, o acerca de los caníbales del cosmos, los agujeros negros. Por ello en *La gran galaxia* remarca de blanco los trazos de las constelaciones que la conforman, estaba enterado de qué materia están hechas. Sobre el asombro que genera la contemplación del Universo, José Luis Díaz apunta (2016): “Parece esencial de la emoción de asombro una necesidad de salir del estupor y la estupefacción, es decir, de comprender el fenómeno presenciado, pues el asombro se satisface con el descubrimiento y por lo tanto está vinculado a la inspiración y la creatividad” (p. 95).

Por otro lado, cabe señalar que en la pieza en cuestión, la lengua del personaje recuerda de algún modo la que Picasso pintó en el caballo de *El*

Guernica. Pareciera un guiño del autor español que quedó en la mente de Tamayo, quien admiró el trabajo de Picasso después de ver en 1939 su exposición en Nueva York. Es similar también a la que Tamayo pintó en su personaje del lienzo *Terror cósmico* (figura 34) facturada en 1954. Tal vez sólo sean guiños *picassianos*. En lo que cabe hacer hincapié, es que en esa obra Tamayo ya dejaba ver un asombro ante lo que significaba el cosmos y su conocimiento, lo cual podía generarle el sentimiento sublime y a la vez el espanto. En la década de los 50 del siglo pasado ya se habían construido observatorios grandes y se publicaban artículos cada vez que se abrían nuevas ventanas del Universo. Tamayo, al ser un amante de la astronomía, seguramente estaba al tanto. Por ello de nuevo el cometa, constelaciones y un objeto eclipsado están presentes en la composición. El dinámico movimiento proyectado por el personaje de *Terror Cósmico* también permite ver la rabia de Tamayo ante la brutalidad de la Segunda Guerra Mundial.

En esa pieza, el alarido del personaje no se detiene, es emitido con furia, mientras que en *La gran galaxia*, como ya se subrayó, se queda dentro de él. Por ello está a punto de morderse la mano, mientras que el personaje interior trata de apaciguar su terror. El personaje principal gritará después, sin presencia de público. Para que los dos personajes vuelvan a ser uno. Así lo parece.

En 2018 el sobrino de Tamayo, José Manuel Robles Zarate, de manera personal vía telefónica señaló que cuando era niño y con su tío observaba el cielo nocturno de Oaxaca, al pintor le gustaba decir: “¡Mira! ¡Una cucaracha en la Luna!”. Esas palabras permiten ver que Tamayo se ponía de buen humor cuando observaba al Universo, bóveda que como se ha visto lo llevaba a sentirse feliz y a la zona del silencio.



Figura 34. Rufino Tamayo. Terror cósmico. 1954. Óleo sobre tela. 106x72 cm. Colección Museo Nacional de Arte INBAL-Conaculta

Porque hay que recordar que la personalidad del pintor era silente por su pasado y probablemente también por su genética de artista que desea estar solo para crear. Tan es así, que Adriana Malvido (2021) -a quien el periódico *El Universal*

le publicó una entrevista realizada al pintor cuando cumplió 70 años como artista-, inició su texto con estas palabras:

El silencio dentro de su estudio es imponente. Sentado, más bien reclinado sobre un banquito Rufino Tamayo apenas parpadea, apenas se mueve (...) él, sin decir palabra, mira a las cámaras. Su serenidad, su fortaleza, su quietud, provocan un gran silencio respetuoso. (p.2).

Esa atmósfera de silencio podía intimidar o dejar perplejos a quienes lo rodeaban, ya fueran familiares, amigos o colegas. Esa burbuja silente en la cual el pintor se refugiaba le permitía, tal vez sin proponérselo de antemano, tolerar el dolor, reflexionar, contemplar, crear, buscar respuestas y escuchar a su interior. Respecto a esto último, vale citar a Corbain (2019), quien señala que el poeta francés Paul Claudel, subrayaba que en la pintura barroca de paisaje de los Países Bajos está añadido el elemento silencio, esencial porque permite oír el alma (p. 86). Tamayo no es un pintor barroco pero sí necesitaba el silencio para escucharse. Y de ese proceso se generó *La gran galaxia*, lienzo que proyecta la angustia del personaje a punto de explotar, pero frenada, como si fuera la tapa de una olla de presión, por el grito ahogado transformado en silencio.

Ingrid Suckaer (2000) asegura que Tamayo:

Desde la infancia, había arrastrado un cierto sentimiento de ilegitimidad que, por un lado, lo había hecho sufrir pero que, una vez que capitalizó aquel estigma, se encaminó a luchar por sus objetivos (...) Tamayo fue un hombre cuya sensibilidad percibía todo. Todo esto estaba tan entrelazado en él, que había que decirlo y de una vez, de tal manera que cualquiera pudiera entender las emociones humanas que había detrás de los sucesos. (p. 25)

Por ello en el lienzo en cuestión el pintor expone emociones que había experimentado como consecuencia de diferentes sucesos, experiencias que lo

conducen al silencio estrujante, angustioso. Pero que, como señala Suckaer, lo empuja a encontrarse con el mismo para seguir adelante, como lo demostró a lo largo de su vida. Desde niño demostró ser un luchador constante.

Ana Torres (2011) apunta que “a partir de 1946, Tamayo hace a un lado las imágenes rígidas y las formas estáticas de años anteriores y presenta una concepción más dinámica del espacio pictórico. En él, las formas sugieren lo inalcanzable: el hombre se encuentra solo frente a los misterios del Universo” (p. 179). Esto aplica a la obra analizada: el hombre exterior y el hombre interior de *La gran galaxia* están solos o solo, ante un cúmulo de millones de estrellas, nebulosas y materia que lo angustia, por su magnificencia, dimensiones y energía aún incomprendida, que atrae y repele, que arroja al vacío misterioso y que al mismo tiempo, sublima. Por ello mismo requiere del silencio, para enfrentarla en busca de respuestas, como lo hicieron otros hombres y mujeres desde tiempos milenarios. El personaje exterior quiere emitir un alarido que se detiene, mientras el interior solamente contempla el cosmos, ya superada la angustia inicial.

El protagonista exterior recuerda al hombre trágico al que se refirió Tamayo en una parte de la entrevista realizada por Víctor Alba en 1953, en la cual le declaró que lo importante en su trabajo pictórico estaba en “estudiar el concepto de la proporción precolombina, el concepto de color de nuestro pueblo. En adentrarme en el carácter de nuestra gente, teóricamente tan alegre, pero en realidad tan trágica, por razones históricas evidentes” (Torres, 2011, p. 240). Ese carácter trágico genéticamente aprendido, se observa en ese personaje. Pero el pintor lo sublima a través del hombre interior, el contemplativo silente, como los antiguos sacerdotes-astrónomos cuando observaban para descifrar la ocurrencia del siguiente eclipse, el tiempo de lluvia, o los secretos encerrados en la serpiente de nubes (el brazo de la galaxia a la que pertenecemos y que se puede ver en las noches oscuras y fuera de las ciudades).

Arroyave (2013) hace una diferencia entre el silencio intencional y el silencio no intencional:

Los podemos relacionar con dos términos que, aunque se escriben de manera muy similar, dan cuenta de esa gran distancia que hay entre la intención y la no intención de decir. El término alemán *nichtstun* hace referencia a la pereza, el dejarse ir, el no hacer, el ocio; *nichts tun*, en contraste, se refiere a la decisión activa de no actuar o de no hacer. (p. 143).

En el lienzo aludido el silencio está en la segunda definición apuntada por Arroyave, porque “pone también a la espera de lo que va a seguir, dejando entrever el sonido que se aproxima” (p. 143). El personaje tamayesco contiene su alarido, el que saldrá después en un momento atemporal. Y ello produce un momento de tensión, de suspensión silente del personaje que atrae irremediabilmente al espectador.

Luis Villoro (1996) coincide con lo señalado por el físico y filósofo Blas Pascal, quien aseguraba: “El silencio de los espacios infinitos me espanta”(p.33). Al igual, Tamayo coincidiría: enfrentarse ante el silencio de la serpiente de nubes podría arrebatarse la respiración por instantes, dejarlo en vilo y volcarlo hacia lo desconocido. Después, ya repuesto, el silencio pasaría a convertirse en un espacio de reflexión. Esas sensaciones se proyectan en *La gran galaxia*.

III.5 *Galaxia II* (1982):

En *Galaxia II* (figura 35), al lado derecho el personaje en primer plano, probablemente el joven Tamayo de piel morena, el cual sólo se observa de la cintura para arriba y girado tres cuartos sobre la izquierda, está con los brazos doblados hacia el pecho. Tamayo trazó al protagonista con líneas suaves que no remiten al primitivismo o a las figurillas de barro. Contempla con asombro y tranquilidad a una galaxia-cometa sobre un cielo azul con toques blancos y rosas. El objeto celeste, que apunta asimismo hacia la izquierda, está integrado por líneas blancas -que forman triángulos entrecruzados- las cuales parecen emitir brillo, representando de esa forma la luminosidad estelar. Esa galaxia-cometa, observa Jesús Galindo,

asimismo semeja a la serpiente de nubes mesoamericana ya referida. Debajo de ésta, dentro de una especie de nebulosa, dos minúsculos cometas parecen desplazarse. Un poco más abajo y más hacia el centro, otra pequeña nebulosa difusa forma parte de esta composición. Al lado derecho del joven, una gran luna en cuarto creciente o menguante remata el paisaje cósmico.

Un fragmento de pared café ubicada al lado derecho del lienzo, el mar azul y la arena de color azul rey, completan el lienzo. En una parte cercana al horizonte, en la arena hay una leve depresión. El azul utilizado en diferentes matices, el blanco, el café, el negro y un mínimo de tonalidad rosa, son los colores utilizados en *Galaxia II*.

El protagonista en silencio gozoso admira el espacio que le dio origen. Suckaer (2000) señala que Tamayo generalmente representó al indio sólo, aislado, aunque “esta representación del aislamiento y la soledad también se corresponde con sus imágenes del ser humano en general, como reflexión de la incomunicación universal y humana “(p.225). El artista oaxaqueño en varias ocasiones declaró a la prensa que era indio, aunque luego rectificaba y se señalaba como mestizo pero que se sentía como indio zapoteca. Se identificaba como tal no sólo por sus raíces, sino porque se aislaba como consecuencia de su vida personal y trayecto artístico. Hay que puntualizar que los indios mexicanos han sido aislados por su trágica historia y por la misma sociedad occidental contemporánea -lo cual reconocía Tamayo-, por lo que su soledad ha sido resultado de diferentes causas a las que llevaron al pintor a buscar ese estado emocional y como consecuencia, el silencio. No obstante, tal vez sus genes de alguna forma lo llevaron a sentir en carne propia la trágica historia mexicana.

En *Galaxia II*, el protagonista está sólo, en actitud contemplativa, porque la soledad silente no sólo se busca cuando hay dolor, sino también cuando el Universo llama simplemente a observar sus maravillas. ¿Quién no ha contemplado a la Luna en silencio de forma placentera?, ¿o a una noche estrellada lejos de la ciudad? ¿o a un cometa? El personaje probablemente refleja a aquel Tamayo admirador del Halley, cuerpo que se transforma en galaxia. Está solo, no se comunica con nadie,

no lo requiere en ese momento de contemplación acompañado por un mar tranquilo que murmura de forma casi muda. En este caso, el personaje no está de espaldas, porque no está rechazando algo; permanece en un estado placentero y de reflexión gozosa. Los dedos de la mano izquierda, la única visible en el cuadro, están en tal posición, que pareciera que quieren agarrar algo o asirse de algo.

La imagen del cometa Halley que lo atrapó desde pequeño, lo acompañó toda la vida tan es así, que en *Galaxia II* las estrellas que la integran se doblan para formar la figura del objeto de larga cauda. Este núcleo de hielo seco y doble cabellera fue el detonante para que Tamayo encontrara en el oscuro abismo celeste el alivio, el silencio, lo místico pagano y el ávido deseo por saber más de los objetos que lo habitan, conformados por los mismos átomos que estructuran al hombre.

Rufino Tamayo tenía información de los cuerpos siderales por lo que leía y porque los observó con la ayuda de telescopios profesionales en México y otros países, y con telescopios amateurs, acompañado por su sobrino José Manuel Robles Zárate. En entrevista personal realizada en 2001, éste último aseguró que su tío le regaló un telescopio de 60 centímetros de diámetro y un libro sobre estrellas. Con gusto recuerda que cuando tenía 8 o 9 años, en su casa de Oaxaca después de cenar se salía con éste para observar las constelaciones y planetas, entre estos Júpiter y Saturno. Tamayo le señalaba dónde estaban Géminis o Tauro, le decía los nombres de diferentes estrellas y llegaron a disfrutar lluvias de estrellas (Ávila, 2010).

La Vía Láctea es el nombre de la galaxia en donde está inmerso nuestro Sol y los planetas que lo orbitan, está conformada por miles de millones de estrellas y es de las denominadas espirales barradas, esto es, que su núcleo tiene forma de una barra y tiene brazos espirales, como un rehilete. Otro tipo de galaxias tienen forma elíptica o son irregulares. El camino de Quetzalcóatl, cómo también llamaban los aztecas a la Vía Láctea, además de serpiente de nubes, era plenamente observable en la ciudad de Oaxaca a principios de los 60, porque no estaba iluminada como en la actualidad. Seguramente la admiró con su sobrino para después plasmarla en esta obra.

El gusto de Tamayo por el cielo también lo llevó a la UNAM a observar en algún telescopio allí ubicado, según señala su sobrina María Eugenia Bermúdez, y en diferentes entrevistas ofrecidas a medios, el pintor refirió que se dejó arrobar por los objetos cósmicos en telescopios instalados en Estados Unidos. Le hubiera gustado estudiar astronomía, según le declaró a Cañedo (1989) y por ello la observación y conocimiento de la bóveda celeste se convirtió en su catarsis creativa ante los destrozos de la Segunda Guerra Mundial.



Figura 35. Rufino Tamayo. *Galaxia II*. 1982. Acrílico sobre tela. 95x130 cm. Colección particular

En *Los astrólogos de la vida* (figura 36), creada en 1947, Tamayo plasmó a dos mujeres estiradas hacia el cielo observando, cada una con un telescopio, la inmensidad del océano celeste. Un camino las une: pareciera marcar la ruta seguida por quienes observaron desde tiempos ancestros, hasta llegar al hombre

contemporáneo que continúa fascinado por el oscuro manto de la noche. En el suelo, en primer plano están varios mapas estelares, al fondo la Luna, un cometa y una torre de telecomunicaciones que podría simbolizar la tecnología. Sin analizar a fondo esta pieza, se hace referencia porque muestra claramente el anhelo del artista por conocer más el cosmos como una forma de humanizar ante la barbarie de la confrontación bélica.

Orión, Casiopea y el Can Mayor entre otras constelaciones, lo guiaron a vaciarlas sobre la tela blanca, unidas para integrar galaxias o conjuntos estelares que el hombre quiere alcanzar. De este deseo surgió *Galaxia II*. Llama la atención que en el mismo año en que la facturó recibió el premio Albert Einstein y se inauguró el vitral *El universo* (figura 37).

En agosto fue designado merecedor de este premio otorgado por el Instituto Tecnion de Israel. Sol Dollinger, representante de esa sociedad, a *Excelsior* (31 de agosto de 1982) le destacó que

el atropello del hombre en la sociedad se ha presentado con el rápido desarrollo de la tecnología, sin la influencia (...) del arte y las humanidades. Es muy apropiado que el primer premio Einstein en el mundo del arte sea dado a un artista reconocido entre los más grandes (...), el maestro Rufino Tamayo. Al hacer esto, deseamos enfatizar la importancia del arte, las humanidades, la ciencia y la tecnología.

Tamayo era galardonado por su estética pictórica que efectivamente trataba de humanizar el sentido del desarrollo de la tecnología a través de sus trazos, que mostraban que la ciencia no era un mundo apartado del arte, sino un binomio capaz de sensibilizar al hombre para crear y construir en pro del planeta. Por ello en el vitral *El universo*, obra encargada por el grupo Alfa de Monterrey, a través de un mural transparente de vidrio grueso horneado a 800 grados centígrados, de 8 metros de alto por 6.80 de ancho, el autor aludido hizo estallar los azules, blancos y negros en un conglomerado de estrellas conformantes de una galaxia

“bombardeada” por hielos sucios vaporizando gases debido a su acercamiento a diversos soles. Tres agujeros negros o cuerpos eclipsados, o que representan a ambos, integran asimismo esta magnífica pieza que actualmente está en el edificio principal del grupo Alfa, después del incendio que sufrió el Planetario Alfa (su antiguo hogar, ya cerrado) en febrero de 2016.

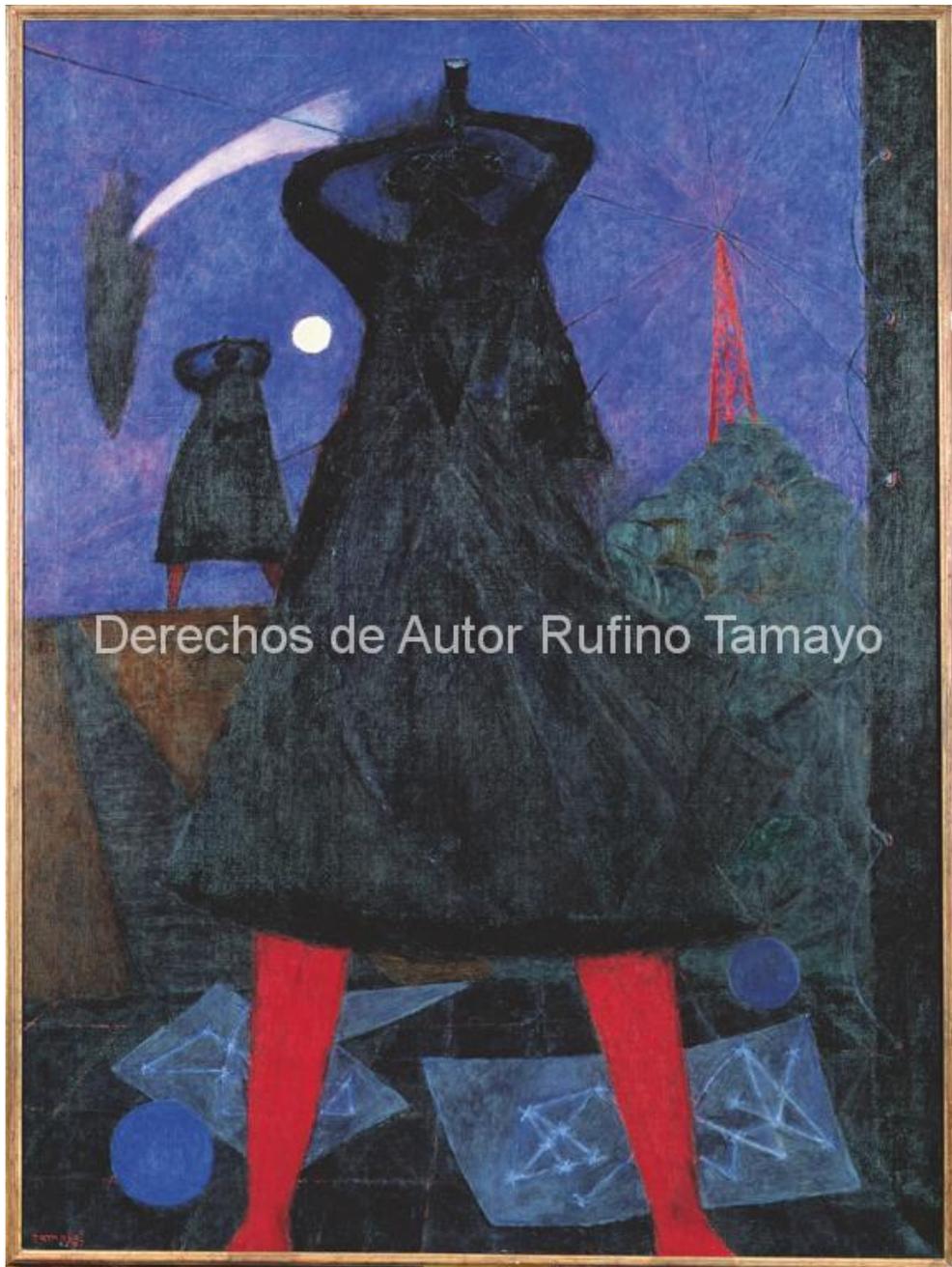


Figura 36. Rufino Tamayo. *Los astrólogos de la vida.* 1947. Óleo/ tela. 203.2x152.5 cm. Colección Fundación Carriles de Arte Latinoamericano, Caracas.

En *El universo* de nueva cuenta ese conglomerado estelar pasa a ser una figura trascendente, al igual que en *Galaxia II*. Para Tamayo esos cuerpos cósmicos son importantes porque forman grupos y esos grupos, éstos a su vez forman cúmulos y supercúmulos, y cada estrella que las integra puede ser un Sistema Solar con pla-



Figura 37. Rufino Tamayo. *El universo.* 1982. Vidrio. 800x680 cm. Grupo Alfa, Monterrey.

netas gigantes gaseosos o similares a la Tierra orbitándola. Tal vez en alguno de éstos últimos haya vida. El saber eso humaniza. Y aun cuando es probable que buena parte de los espectadores de dichas obras no tengan esa información, este creador transmite de alguna forma ese sentir compasivo.

Una probable influencia de volver a tocar el tema del Universo se generó a partir del accidente automovilístico que sufrió. La crítica de arte Ingrid Suckaer (2000) hace hincapié en ese hecho:

A finales de enero de 1982, cuando aún no era capaz de comer, puesto que a raíz de un accidente automovilístico en la Avenida Juárez había perdido por completo el apetito, diario tomaba tres latas de una especie de leche malteada, un alimento muy completo usado por la NASA para nutrir a los astronautas durante las largas travesías en el espacio y que tiene que particularidad de no generar deshechos. (p. 393)

En entrevista personal realizada en el 2000, Suckaer aseguró que estaba en casa de los Tamayo entrevistando al pintor para su libro *Rufino Tamayo. Aproximaciones*, cuando Olga llamó a la NASA a solicitar las latas referidas. De nuevo el contacto con esa Administración espacial, aunado a la interiorización que seguramente tuvo como parte de su rehabilitación física y mental, lo hicieron volver a refugiarse entre cometas y galaxias, entre el recuerdo y la imaginación desplegada al máximo para tratar de absorber, aprehender la forma aún incomprendida del Universo. Volvió a la contemplación silente. Tal vez por ello los dedos de la mano izquierda del protagonista demuestran querer asirse de algo: ¿de la materia estelar que conforma todo?, ¿del placer que siente en ese momento? Cabe subrayar que la mano está colocada a la altura del corazón, órgano que cotidianamente se relaciona con las emociones.

Ese silencio gozoso también pudo estar alimentado por el reconocimiento doctor honoris causa que en 1982 le otorgó la Universidad de Southern California, por la Bienal Rufino Tamayo que ese mismo año se concretó para promover la pintura mexicana (Suckaer, 2013) y porque un año antes fue inaugurado el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, después de haber sido implacable hasta conseguir su objetivo.

Eugene Delacroix aseguraba que “el silencio impone siempre (...) Confieso mi predilección por las artes silenciosas, por esas cosas mudas de las que Poussin decía hacer profesión. El encanto mudo de la pintura parece aumentar cada vez que le diriges la mirada”. (Corbain, 2019, p.85). Ese encanto mudo está presente en

la pieza analizada: el espectador percibe la paz silenciosa del artista al momento de plasmarla, sensación que aumenta al verla nuevamente.

Por su parte, George Steiner hace hincapié en la metafísica oriental en donde quienes la practican ascienden desde el mundo material hacia el silencio desde donde, según él, puede encontrarse un ejemplo del “más puro arte contemplativo”. Steiner se refiere al arte escrito pero es aplicable a la plástica. (Marcos, 2018, p. 18), porque como se señala arriba, al contemplar como espectador *Galaxia II*, se asimila lo que a su vez Tamayo contemplaba en silencio.

En varias obras este pintor se expresó a través del silencio y hasta llegó a confesar: “El silencio me ha llevado a experimentar momentos de verdadera paz. Me gusta mucho el silencio” (Suckaer, 2000, p. 261). Esos momentos de verdadera paz están presentes en *Galaxia II*.

El silencio implícito en esta pieza difiere al de *Mirando al infinito* y al de *Hombre confrontando al infinito* porque es gozoso, como ya se ha señalado. Aun cuando interiormente en 1982 podría estar afectado física y mentalmente por el accidente automovilístico, el protagonista observa a la galaxia con ese asombro de niño en un momento de felicidad que enmudece ante lo inesperado. En las otras dos obras el silencio proyecta la introspección que lleva al cuestionamiento y a la búsqueda.

Este pintor tenía 83 años cuando vertió el citado reencuentro con el Universo sobre la tela blanca y tal vez por ello el personaje principal es un joven, como si ese regreso al cobijo de los astros lo regresara a la juventud y al placer sin límites. El símbolo del silencio lo integra ese joven con brazos hacia el pecho -tal como los muestran algunas figurillas prehispánicas que representan a jóvenes muchachos felices, esculturas expuestas en el Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo- y el paisaje cósmico. *Galaxia II* es un reflejo del artista de personalidad silenciosa que en momentos estallaba ante algo doloroso o gozoso, para volver de nuevo al estado natural en el que permanecía muchas horas por voluntad propia. Xavier Villaurrutia lo describió así: “Silencioso y huraño, reservado y recóndito. Explosivo también como un volcán que surgiera inesperado y cuya erupción se

aquietara casi al mismo tiempo de su aparición, para volver a una soledad silenciosa” (Navarrete, 2018, p. 14).

Juan Carlos Pereda Gutiérrez, subdirector de Colecciones del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, en entrevista personal realizada en 2018 por la autora de esta tesis y el videoasta Alejandro Herdocia, recalcó cómo el abrir la jaula de los pajaritos que Olga y él (Tamayo) cuidaban con esmero, y meter una mano para que alguna de estas aves se parara sobre uno de sus dedos, o el hacer jardinería, emocionaba mucho al pintor, quien podía quedarse en silencio observando y sintiendo ese contacto con la flora y la fauna. Esa sensibilidad ante la naturaleza le permitía ver a las estrellas comulgando con lo místico profano. Aquí se recuerda lo que subrayado por Le Bretón (2009) respecto:

El místico profano conoce también la necesidad del silencio mental, del cese del entendimiento y la palabra para dejar que brote el silencio, que es el vivero del éxtasis. Búsqueda de un vacío saturado de plenitud, de un embotamiento del ser para liberar fuerzas ocultas y romper la sujeción de la identidad. (p. 179)

El protagonista silente de *Galaxia II* es absorbido por los objetos celestes también silentes. Celebra con éstos que está vivo después de su accidente y que su trabajo genera los frutos sembrados.

En el *Laberinto de la soledad*, Octavio Paz (2004) apunta que Sor Juana Inés de la Cruz aún cuando constantemente repetía que todo venía de Dios, buscaba siempre una explicación racional a las cosas, y cita uno de los cuestionamientos de la monja: “Estaban en mi presencia dos niñas jugando con un trompo y apenas yo vi el movimiento y la figura cuando empecé, con esta mi locura, a considerar el fácil *motu* de la forma esférica”. Sor Juana, asegura Paz, no “vive para una idea ni crea ideas nuevas: vive las ideas” (p. 124). Estas palabras son aplicables al pensamiento de Rufino Tamayo: no era un científico pero estaba informado sobre los descubrimientos astronómicos y la carrera espacial, y cuando tenía la oportunidad

de observar fenómenos celestes o las hazañas lunares, los vivía en plenitud hasta convertirlos en su *pathetic fallacy* o falacia sentimental, como denominaba John Ruskin a la atribución de sentimientos humanos a objetos no humanos. Por ello los paisajes cósmicos le generaban el sentimiento sublime y la información asimilada todavía le permitía interiorizarlos a mayor profundidad.

IV. CONCLUSIONES:

Hay que recordar que esta investigación tomó en cuenta lo subrayado por el filósofo Mauricio Beuchot (1997) en su *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*, en el cual propone que, al interpretar un texto, “lo primero que dará una hermenéutica analógica será una acendrada conciencia de que no se puede alcanzar una interpretación unívoca (...) Pero no por ello nos hemos de lanzar, desesperadamente, a una interpretación equivocista, totalmente ambigua, vaga, subjetiva, relativista” (p. 52).

Beauchot (2015) enriquece su postura en *Los procesos de la interpretación*, en donde enfatiza:

La hermenéutica analógica superará el reduccionismo de la sola interpretación válida, pero también el emergentismo desbocado (...) Se tendrá un conjunto amplio de interpretaciones pero definido y con posibilidad de jerarquía, es decir, un conjunto ordenado en el que se perciban los grados de aproximación a la verdad textual, de modo que las que se alejen de ella, lleguen a incurrir en la falsedad. (pp. 25-26)

Esto quiere decir que la interpretación que en esta tesis se hace de los lienzos seleccionados de Rufino Tamayo, no es considerada como la única. Hay y habrá otras interpretaciones resultantes de las lecturas que otros investigadores o críticos de arte realicen de las mismas. Lo que aquí se propone es una aproximación, basada en investigación, de los que pudieron haber sido los detonantes del talento creativo de Tamayo para estructurarlas, y lo que desde la óptica de la autora de esta tesis está proyectado, en este caso, el silencio en su arte cósmico.

No se realizó una lectura de las piezas artísticas sin sentido; al contrario, se nutrió de los acontecimientos que vivió en su pasado -que lo permearon como un ser silente-, en sus inicios como dibujante en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía -camino que lo llevó a asimilar la estética prehispánica-, en su asombro por el Universo y la carrera espacial, en sus declaraciones a la prensa, en

lo que señalaron en entrevista personal algunos de sus parientes, en sus batallas contra otros pintores, en el arte que absorbió en Nueva York -que incluye el ambiente de la guerra y posguerra que en esa ciudad se sentía- y París, y en su vida personal. Por lo tanto, son aproximaciones a la verdad, sin ser absolutas ni emergentistas.

Lo que se ha expuesto en esta investigación es cómo algunas obras de la faceta cósmica de Rufino Tamayo proyectan el concepto silencio como resultado de una necesidad del pintor por transfigurar experiencias trascendentales de su vida en imágenes. El silencio resultante de esa transfiguración, se enlazó con su interés por los misterios del cosmos, que más bien lo cautivaron, lo asombraron, y lo dejaron sin habla. De allí que colocara al hombre solitario frente al cosmos, reflexivo, sereno o aterrado frente a un Universo apenas conocido, buscando y encontrando respuestas que le marcaron la ruta a seguir como artista y como persona.

A continuación, se presenta un breve resumen de los lienzos analizados.

En *Mirando al infinito* proyecta, al Tamayo niño y al adulto, o al pintor Tamayo y a María Izquierdo, en introspección, silentes, contemplando un paisaje lunar -o solar- también silente. La composición plástica de la obra -que incluye la distribución de los personajes, de los objetos y de la naturaleza; el uso del color y la perspectiva- logran que el espectador perciba el silencio, es un elemento más del lienzo. Frente al Universo, los personajes buscan respuestas para renacer y dejar atrás el pasado. A Tamayo le gustaba observar el cosmos, leyó sobre el cosmos y absorbió la emoción sublime que conllevan esas acciones para después dirigirlas a su arte cuando fue necesario.

Músicas dormidas, que indudablemente atrapó a los espectadores desde la primera vez que se expuso en 1950 y lo sigue haciendo, proyecta un vacío silencioso a través de las formas y posturas de las protagonistas incomunicadas; a través de la corporalidad de una de ellas, que es al mismo tiempo tierra y montañas y que por lo tanto genera una llamada de atención en la mente del espectador para situarla en el ritual; a través de la colocación de los instrumentos musicales, y a través de la bóveda celeste que incluye una Luna que esconde secretos. Esta

composición negra-azul-blanca-amarilla, obliga a permanecer frente a ésta sin emitir sonido. Del silencio de Tamayo surgió esta creación, que se retroalimenta con el silencio gestado en el interior de quien la observa.

Las figuras de barro negro de *Músicas dormidas* están estructuradas con trazos simples, económicos, y sus volúmenes corporales están resaltados con líneas blancas. Permiten ver parte de la evolución de Tamayo hacia la generación de obras, en algunos casos ya cercanas a lo abstracto.

Hombre confrontando al infinito probablemente nació de la necesidad de Tamayo de comulgar con la soledad y el silencio por la pérdida de su padre o el saberlo enfermo, y por lo tanto, por el deseo de confrontarse con la magnificencia cósmica para encontrar paz después de varios años de no tener buena relación con él. Asimismo, para silenciarse y encontrar por dónde o cómo continuar su senda pictórica.

Su protagonista, el personaje-totem-estela pétrea inamovible, absoluto, robusto, contempla hechizado al Sol rojizo o a la Luna eclipsada -ambos, objetos celestes que encierran simbolismos-, en busca de respuestas. No existe el tiempo ni el espacio: lo ancestral comulga con lo contemporáneo. En *Hombre confrontando al infinito* los elementos del lienzo y su ubicación, indudablemente logran que el espectador perciba, sienta, el silencio meditativo en el que está el protagonista.

Por otro lado *La gran galaxia*, considerada una de las más importantes del autor, proyecta emociones derivadas, entre otras experiencias, por el reencuentro con su niñez en Oaxaca, y la angustia porque el hombre perdiera su lado humanista al ser controlado por las máquinas. Aunque el descubrimiento del Universo era algo que le interesaba sin duda alguna, veía que la informática y la robótica -disciplinas desarrolladas por la tecnología aeroespacial-, podían no ser dirigidas correctamente. Los problemas con su esposa Olga, pudieron al igual haber germinado algunas líneas de esta pieza. Asimismo, la apertura del Museo de Arte Prehispánico de México Rufino Tamayo, que lo hizo tocar, aspirar, observar las figurillas mesoamericanas, estética que incorporó a la suya, así como la renuncia al Departamento de Música del INBA de su casi hermano Carlos Chávez, y

probablemente el dolor por su fallecimiento, originaron trazos, formas, colores en su mente que dieron lugar a *La gran galaxia*. Su avidez por conocer sobre los últimos hallazgos del Universo, lo llevaron a dirigir esas emociones hacia una galaxia, que se convirtió en la diana cósmica de sus angustias, de su terror.

Un protagonista externo que ahoga su grito ante una bóveda celeste que lo azora, y uno interno, que sólo contempla los misterios cósmicos, representan el camino recorrido por el autor. Al ahogar el grito, Tamayo y su personaje se arrojaron en el silencio milenario, para escucharse. El protagonista externo detiene su exclamación ante el espectador, el cual pareciera que emitirá cuando éste no lo observe. El espectador hace alianza con el personaje interior para contemplar en silencio al Universo.

En el caso de *Galaxia II*, en 1982 -año en que la pintó- sufrió un accidente automovilístico que lo llevó a contactar a gente de NASA, Agencia o Administración estadounidense que le enviaba latas del alimento que consumían los astronautas en el espacio. Probablemente fue el detonante para que buscara refugio mental y por lo tanto físico, en las imágenes del Universo que había observado a “ojo” o con telescopio, o en las fotografías de objetos celestes publicadas en revistas. Requería cobijarse entre el océano estelar. Ese hecho aunado a que un año antes se inauguró el Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo y poco después fue merecedor del Premio Albert Einstein, posiblemente fueron la mecha que encendió el deseo estético de crear la citada pieza artística. Muestra probablemente a un joven Tamayo contemplando a una galaxia-cometa, a dos objetos que podrían ser representaciones de nebulosas y a una Luna en cuarto menguante o creciente. Embelesado permanece en un silencio gozoso, placentero, en simbiosis con el Universo que le dio origen.

La estructura de esos cinco lienzos muestran sin lugar a dudas el silencio proyectado en algunas obras del arte cósmico de Tamayo, y con ello se subraya que el silencio es un elemento más en ciertas composiciones artísticas. No es tangible como un color o un personaje de la obra. Es intangible y al mismo tiempo, se constata que allí está porque el espectador lo percibe, lo siente, le envuelve. El

silencio se “ve” siendo invisible y a veces proyecta más fuerza que los elementos visibles. Lo oculto en el lienzo es como el acto de enmudecer, que en muchas ocasiones dice más que las palabras. La distribución y diseño de los personajes, objetos y otras formas, los colores elegidos, la perspectiva, las líneas y trazos, la fuerza de la pincelada y la estética del autor, generan la atmósfera dentro de la cual deambula el silencio.

En esta investigación ya se mostró que no es necesario que los personajes estén de espaldas al público para simbolizar silencio, aunque en algunos lienzos esa postura corporal definitivamente contribuye a demostrar eso, como es el caso de *Mirando al infinito* y *Hombre ante el infinito*. En *Músicas dormidas*, *La gran galaxia* y *Galaxia II* los personajes están en otras posiciones que, en conjunto con todos los demás elementos, logran que el silencio impregne el ambiente.

Los sacerdotes-astrónomos mesoamericanos observaron el cielo en silencio y lo siguen haciendo los amantes del Universo -como Tamayo- cuando lo observan, al igual que los astrofísicos. Por ello Tamayo, de personalidad pétrea, se refugió en las imágenes ofrecidas por el cosmos. Con ese acto su silencio se fortalecía.

Al igual que el oaxaqueño, otros pintores han proyectado ese concepto, entre éstos, Francisco de Zurbarán, Johannes Vermeer, Caspar Friedrich, Giorgio de Chirico, Mark Rothko y Antoni Tapies, y en este siglo, algunos artistas visuales lo han representado a través de performances, como Marina Abramovic o María José Arjona. Porque el silencio se manifiesta cuando las emociones se desatan y por lo tanto, está presente en la vida diaria. En su espacio-tiempo particular, el lienzo, los artistas consciente o inconscientemente lo incluyen como una exhalación desde lo más profundo de su ser. Y con ello muchas veces proyectan con más fuerza lo que quieren externar, que si lo expresaran a través de algo tangible.

Con esta investigación se pretende enriquecer la lectura de la obra de Tamayo, esencialmente la relacionada con el silencio y con su faceta cósmica. Algunos críticos e investigadores de arte ya han tocado esos rubros, por lo que en este texto se trató de ir más allá, de ahondar mucho más en cómo está representado el silencio en los lienzos elegidos -tres de ellos considerados piezas clave,

representativas, del arte de Tamayo: *Músicas dormidas*, *Hombre confrontando al infinito* y *La gran galaxia*-, además de aportar mayor información acerca de los fenómenos celestes y astros que pudo haber observado Tamayo, los cuáles proyectó en ciertas piezas. Así también se subrayan los vehículos espaciales que vio y que lo condujeron a plasmar ciertos trazos.

Aún queda mucho más por investigar acerca de la proyección del silencio en el arte cósmico de Rufino Tamayo. Con esta tesis se pretende haber contribuido al respecto.

V. REFERENCIAS

- Acosta, M. del R. (2006) *Silencio y arte en el romanticismo alemán*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Artes.
- Alba, V. (1956). *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México: Col. Panoramas. Costa Amic Editores.
- Amador, B. J. (septiembre, 2011). Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. UNAM. LVI, (213), 93-124.
- Anónimo. (6 de febrero de 2014) Alexei Leonov, primer ser humano que se paseó por el espacio. Recuperado de <https://www.gtd.es/es/blog/alexei-leonov-1er-ser-humano-que-se-paseo-por-el-espacio>
- Anónimo. (1993). *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Anónimo. (6 de febrero de 1982). El arte, a la zaga ante los brutales avances de la ciencia y técnica: Tamayo. *Excelsior*.
- Anónimo (31 de agosto de 1982). El mural El Universo, de Tamayo, se exhibirá en el MAM, desde el 2 de septiembre. *Excelsior*.
- Anónimo. (6 de febrero de 1971). La pintura trata de ponerse al nivel de la ciencia y la técnica. *El Día*.
- Arroyave, M. (2013). ¡Silencio! Se escucha el silencio. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4745483>
- Ávila, J. N. (2002). *La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)* (tesis de maestría). Universidad Autónoma de Querétaro, Facultad de Bellas Artes.
- Ávila, J. N. (2010). *El arte cósmico de Tamayo*. México: Editorial Praxis, Instituto de Astronomía UNAM y Conacyt.

- Ávila, J. N. (enero-junio 2020). *El silencio proyectado en las obras de Rufino Tamayo Mirando al infinito y Confrontando al infinito*. Digital Ciencia @UAQRO, 13, (1), 109-121.
- Ávila, R. et. al. (1998). *El occidente de México: arqueología, historia y medio ambiente. Perspectivas regionales. Actas del IV Coloquio de Occidentalistas*. Recuperado de https://horizon.documentation.ird.fr/exl-doc/pleins_textes/divers14-11/010020126.pdf.
- Bambi. (9 de mayo de 1972). Rufino Tamayo relata los pecados de su infancia. *Excelsior*.
- Bambi. (8 de mayo de 1981). En 1929, Tamayo sació su sed con un trocito de hielo que estaba tirado; en 1981 regala obras que valen 200 millones. *Excelsior*.
- Beuchot, M. (1997). *Tratado de Hermenéutica Analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beuchot, M.(2015) *Los procesos de la interpretación*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.
- Blanco, A. (2012). Rufino Tamayo. Más allá de la dualidad. En *Catálogo de la Exposición Trayectos*. México: Museo Internacional de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo, INBA.
- Brunette y Wills.(Octubre 2015). Las artes del espacio (entrevista a Derrida). Edición digital de *Derrida en castellano*. Recuperado de <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2015/10/derrida-j-las-artesdel-espacio.pdf>
- Cañedo, P. (10 de septiembre de 1989). Entrevista a Rufino Tamayo en París. *El búho, Excelsior*.
- Carta de Rufino Tamayo a Carlos Pellicer. Estados Unidos. 22 de noviembre de 1942. Correspondencia Inés Amor- Rufino y Olga Tamayo. Archivo del Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo.
- Corbain, A. (2019). *Historia del silencio. Del Renacimiento a nuestros días*. Barcelona: Acantilado.

- Cuevas, J.L. (1988). La cortina del nopal. En Catálogo de la exposición *Ruptura: 1952-1965*. México: Museo de Arte Carrillo Gil.
- Deffebach, N. (2018, Jul/Dic.). María Izquierdo: arte puro y mexicanidad. *Coherencia*. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S179458872018000200013.
- Dery, M. (1998). *Velocidad de escape. La cibercultura en el final del siglo*. Madrid: Ediciones Siruela.
- Díaz, J.L. (2016). *Frente al cosmos. Esbozos de cosmología cognitiva*. México: Editorial Herder.
- Díaz, A. (2017). Octavio Paz y Rufino Tamayo. Convergencias estéticas en el arte mexicano de posvanguardia. España, Rioja: Dialnet. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6272947>
- Eder, R. (1987). Tamayo en Nueva York. En Tibol, R (Ed.) *Rufino Tamayo. 70 años de creación*. (pp. 55-65). México: INBA, SEP, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Museo del Palacio de Bellas Artes.
- Eder, R. (1997). El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo. En *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio* (pp.237-254). México: UNAM.
- Fernández, J. (1952). Arte antiguo de México, de Paul Westheim. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM. Recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/537>
- Feltra, A. (26 de febrero, 1977). Rufino Tamayo. El lenguaje del arte con mexicanísimo acento. *El Universal Caracas*.
- Galindo, T. J. (1994). *Arqueoastronomía en la América Antigua*. México: Conacyt. Colección La ciencia y la tecnología en la historia.
- García, P. J. (1987) *Rufino Tamayo*. En Tibol, R. (Ed.). *Rufino Tamayo. 70 años de creación*. (pp. 116-121). México: INBA, SEP, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo. Museo del Palacio de Bellas Artes.

- Geis, T. *Indigenism and Gender in the Art and Critical Reception of María Izquierdo* (Tesis de doctorado). University of Essex, England.
- Genauer, E. (1973). *Rufino Tamayo*. New York, Japan: Harry N. Abrahams, inc. Publisher.
- Genauer, E y Weberm, W. (1979). The roots of Rufino Tamayo. *Geo*.
- Gilruth, R. (1965). The Making o fan Astronaut. *National Geographic Magazine*.
- González Rey, F. L. (2008). Psicología y arte: razones teóricas y epistemológicas de un desencuentro. *Tesis Psicológica*. (3), pp. 140-159. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1390/139012667013.pdf>
- Granados Valdéz, J. (2019). *Hacia una estética prudencial*. México: Editorial Infinita.
- Hall, A. (1971). Apollo 14: The Climb Up to Cone Crater. *National Geographic Magazine*.
- Hernández Sampieri, R. et al. (2014). *Metodología de la investigación*. México: McGraw Hill Education, booksmedicos.org.
- Hoffmann, R. y Whyte, I. (2011). *Beyond the finite. The Sublime in Art and Science*. New York: Oxford University Press.
- Jouffroy, A. (28 de enero-4 de febrero, 1958). Los abstractos tienen miedo del hombre. En *Revista Arts*. Francia.
- Kaku, M. (2020). *Hiperespacio*. Ciudad de México: Booket.
- Kant, E. (1990) *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- Le Breton, D. (2009). *El silencio, aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Madrigal, E. (agosto 7, 2012). Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*. pp. 155-189
- Malvido, A. (27 de junio de 2021). El arte al servicio del arte. 30 años sin Rufino Tamayo. *El Universal. Sección Confabulario*. p.2.
- Marcos, M. (2018). *Silencio y visualidad. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo (1999-2010)*. México: Editorial Clave, UAQ.
- Martin, J. R. (2020). *Barroco*. Recuperado de

https://esfingenews.files.wordpress.com/2013/10/ruPERT_martin_barroco_intro.pdf

- Mattersdorf, L. (marzo de 1945). The Total Eclipse of July 9th. *Sky and Telescope*
- Monsiváis, C. (1986). Diego Rivera, creador de públicos. En *Diego Rivera hoy* (pp.1-14). México: INBA.
- Morantes López, R.(2000). El Universo Mesoamericano. Conceptos integradores. *Desacatos* Num. 5. Recuperado de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607-050X2000000300003
- National Geographic. (Jennings). (2019). *Apollo: Missions to the Moon*. Disney +.
- Navarrete, S. (2017). *Rufino Tamayo, el éxtasis del color*. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Newell, H. (1966). Surveyor Candid Camera on the Moon. *National Geographic Magazine*.
- Ortega, J. (1992) *La deshumanización del arte*. México: Edit, Porrúa.
- Pagels, H. (1986). *Perfect Symmetry*. Recuperado de https://cdn.preterhuman.net/texts/science_and_technology/physics/Perfect%20Symmetry%20%20The%20Search%20for%20the%20Beginning%20of%20Time%20-%20H.%20Pagels.pdf
- Paz, O. (1987). México en la obra de Octavio Paz. En *III. Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, O. (1997). Tamayo en la pintura mexicana. En *Catálogo*. Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#82>. 1997.
- Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad*. Postdata. Vuelta al laberinto de la soledad. México: Fondo de Cultura Económica.
- Pereda, J. C. Rufino Tamayo. En *Catálogo*. Recuperado de: <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#85>.
- Pritchett, J (s/f). Lo que el silencio enseñó a John Cage: la historia de 4'33''. *MACBA*. Recuperado de https://img.macba.cat/public/PDFs/jamespritchett_cage_cas.pdf

- Ramos, C. (2017). *Tamayo: The New York Years*. USA: Edit. Giles.
- Romero Keith, D. (1985). *Historia y testimonios. Galería de Arte Mexicano*. México: Ediciones GAM, Galería de Arte Mexicano, S.A.
- Saavedra, M. (1981). Rufino Tamayo cuenta cómo nació su museo. *Claudia*.
- Sainz, L. I. (1999). Los rasgos plásticos de Rufino Tamayo. Recuperado de <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/sainz.html>
- Sontag, S. (20 octubre 2016). La estética del silencio. *Laboratorio de música libre*. Recuperado de <https://laboratoriodemusicalibre.wordpress.com/2016/10/20/estetica-del-silencio-por-susan-sontag/>
- Sontag, S. (2007). La estética del silencio. En *Estilos radicales*. Barcelona: De Bolsillo.
- Suckaer, I. et. al. (1987). Rufino Tamayo, un enfoque juvenil. En *Rufino Tamayo. Antología crítica*. Tibol, R. (Ed). México: Editorial Terranova.
- Suckaer, I. (2000). *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México: Editorial Praxis.
- Suckaer, I. (2013). Rufino Tamayo. Cronología. Recuperado de <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>
- Tamayo, R. (1987). El cosmos como tema pictórico. En Tibol, R. (Ed.). *Textos de Rufino Tamayo*. (pp. 99-103). México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. UNAM.
- Tamayo, R. (2013). *Discurso de ingreso. 21 de mayo de 1991*. México: Colegio Nacional.
- Torres, A. (2011). *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo. ¿Un pintor de ruptura?* México: Universidad Iberoamericana.
- Tibol, R. (agosto, 1988). Tránsito de Tamayo hacia las fuentes. *Universidad de México* (pp. 25-28). Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/12813/0

- Tibol, R. Su plataforma estética. En *Catálogo*. Recuperado de <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#81>
- Ttibol, R. (1987). *Textos de Rufino Tamayo*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura. UNAM.
- Toscano, S. (1944). Arte precolombino de México y de la América Central. En *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM. Recuperado de <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/381>
- Villoro, L. (1996). *La significación del silencio*. México: Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco, Col. Verdehalago.
- Virilio P. (2000). *El procedimiento silencio*. París: Edic. Galiléé.
- Von Ziegler, J. (nov-dic. 1991). Tamayo educador. *Tierra adentro*.
- Weaver, K. (Abril1966). Space Rendezvous. Milestone on the Way to the Moon. *National Geographic Magazine*, 129 (4).
- Weaver, K. (Diciembre1969). The Moon. *National Geographic Magazine*.
- Weaver, K. (1969). And Now to Touch the Moon's Forbidding Face. *National Geographic Magazine*, 136 (6).
- Weaver, K. (Diciembre1969). The Flight of Apollo 11: One Giant Leap for Mankind. *National Geographic Magazine*, 136 (6).
- Weaver, K. (1970). Voyage to the Planets. *National Geographic Magazine*. 138 (2).
- Weaver, K. (Febrero1972). Apollo 15 Explores the Mountains off the Moon. *National Geographic Magazine*, 141 (2).
- Weaver, K. (Mayo1974). The incredible Universe. *National Geographic Magazine*, 145 (5).
- Westheim, P. (1987) Rufino Tamayo: Una investigación estética. En Tibol, R. (Ed.). *Rufino Tamayo. 70 Años de creación*. (pp. 102-113). México: INBA, SEP, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo. Museo del Palacio de Bellas Artes.