

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Artes Plásticas



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

"El Cántico del Sol. Una revisión
sobre la influencia de la Mitología
en el proceso creativo del artista a
partir de un análisis de la Obra Gráfica
de Rufino Tamayo en 1972"

Tesis individual
Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: **Verónica Villegas Barraza**

Director de Tesis: **Doctor Fernando Zamora Águila**

Asesora: **Maestra Mónica de la Cruz Hinojos**

México, D.F., 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas

Tesis Digitales

Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Artes Plásticas

“El Cántico del Sol. Una revisión sobre la influencia de la
Mitología en el proceso creativo del artista a partir de un análisis de
la Obra Gráfica de Rufino Tamayo en 1972.”

Tesis individual

Que para obtener el Título de:
Licenciada en Artes Visuales

Presenta: Verónica Villegas Barraza

Director de Tesis: Doctor Fernando Zamora Águila

Asesora: Maestra Mónica de la Cruz Hinojos

México, D.F., 2013

ÍNDICE

Introducción.....	5
Capítulo 1: La relación entre el pensamiento mitológico y las artes visuales.	
1.1. <i>El animal simbólico: Estudios sobre los símbolos en las artes visuales.....</i>	8
1.2. <i>Los arquetipos y el eterno retorno.....</i>	11
1.3. <i>Sobre la relación entre el símbolo mítico y la producción artística.....</i>	15
1.4. <i>El neomito.....</i>	25
1.5. <i>El contenido mitológico en el Arte mesoamericano.....</i>	31
1.6. <i>El Cántico del Sol. Sobre la relevancia de los mitologemas cósmicos mesoamericanos.....</i>	40
Capítulo 2: Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias. Un análisis simbólico de “Amanecer en el Delta del Paraná”.	
2.1. <i>El mexicanismo como reflejo del hombre universal. La influencia de “los Contemporáneos” en Rufino Tamayo</i>	49
2.2. <i>El contenido simbólico en la obra de Rufino Tamayo.....</i>	68
2.3. <i>Rufino Tamayo y los mitologemas cósmicos mesoamericanos.....</i>	75
2.4. <i>Realismo Mágico y Primitivismo.....</i>	82
2.5. <i>Amanecer en el Delta del Paraná.....</i>	89
Conclusiones.....	107
Bibliografía.....	110

Introducción

Los artistas reflexionan en complicidad con los filósofos sobre el discurso de las imágenes por el reconocimiento del artista como un intelectual que aporta al pensamiento humano múltiples interpretaciones sobre lo que es el hombre y su mundo por medio de la producción artística. Los artistas generan discursos visuales al ser filósofos de la imagen.

Este proyecto tuvo origen por medio de la lectura de Joseph Campbell y su obra *El héroe de las mil caras*, debido al interés que tiene el autor por el estudio de las mitologías y la influencia de lo inconsciente en el imaginario creativo de los artistas desde la perspectiva del psicoanálisis de Carl Gustav Jung sobre los símbolos.

Uno de los objetivos del presente trabajo consiste en hablar sobre la relación que existe entre las artes visuales y la poesía por medio de la interpretación de su contenido simbólico. La reflexión sobre nuestra manera de pensar y de interpretar nuestro mundo comenzó por medio de imágenes representadas con finalidades religiosas por medio de la mitología, expresadas en disciplinas artísticas como el dibujo, la escultura o la poesía oral.

La relación de estas imágenes provenientes de lo más profundo de la psique en nuestra historia personal, conectada al mismo tiempo con la historia del mundo al que pertenecemos son consideradas por Joseph Campbell como una fuente de transmisión de la sabiduría en la antigüedad. Un autor mexicano que sigue esta corriente en sus ensayos sobre mitología prehispánica mexicana sería Enrique Florescano¹, de quien hemos tomado también sus obras como referencia.

¹ Los autores que se escogieron para esta investigación sobre los símbolos y la mitología en las artes visuales se encuentran en el mismo contexto histórico que Rufino Tamayo, sobre todo en los apartados donde se habla sobre mitología mesoamericana, por lo cual podemos hacer un acercamiento desde lo que se hablaba sobre este tema en su época. De la misma forma, hablamos sobre los estudios que hablan de la mitología como “hechos de cultura” desde la postura histórico-religiosa que propone Mircea Eliade en *Mito y realidad* (Mito y realidad. Eliade, Mircea. Editorial Labor. 1ª edición 1991 p.p 5).

La presente investigación se realizó buscando autores que estuviesen interesados por el origen de las imágenes y sus remanentes arcaicos. Sobre todo para que el camino recorrido por medio de este trabajo me llevará a hablar sobre autores y artistas mexicanos. Qué mejor que la obra de Rufino Tamayo, quien se consideraba un *mexicano universal*, para hablar sobre la edad de las imágenes por medio de su proceso creativo como pintor, grabador y escultor de imágenes tan antiguas y contemporáneas al mismo tiempo. La lectura de Octavio Paz para este trabajo también fue de gran ayuda, porque es un artista que reflexionó desde múltiples identidades: como mexicano, artista y crítico, por medio de la poesía y el ensayo.

A lo largo de esta investigación se irán desarrollando una serie de objetivos en cada capítulo con el fin de delimitar nuestro análisis. En el primer capítulo: *La relación entre el pensamiento mitológico y las artes visuales*, se estudiará una relación de correspondencia entre estudios sobre el significado de los símbolos (a nivel subjetivo y colectivo) que influyen en la vida cultural (revisión general sobre la relación entre arte simbólico y la religión).

El segundo capítulo: *Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias. Un análisis simbólico de “Amanecer en el Delta del Paraná”* principia por una revisión de las influencias intelectuales de Rufino Tamayo que consolidarían su discurso pictórico y gráfico, por medio de su relación intelectual con varios poetas del “grupo sin grupo” *Los Contemporáneos*, como Xavier Villaurrutia y Carlos Pellicer, para ejemplificar las confluencias entre la imagen poética y la imagen pictórica. Después se proseguirá a aplicar lo revisado en el primer capítulo sobre el contenido simbólico de las imágenes, en su contexto artístico y ritual, para hablar sobre el trasfondo sagrado de la estética prehispánica como influencia en dos artistas latinoamericanos: Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias.

Desarrollaremos un análisis comparativo entre la metáfora literaria y la imagen gráfica al hablar de la importancia del primitivismo, entendido por el interés que tuvieron los artistas del siglo XX por retomar las cosmovisiones e iconografías de culturas no-occidentales en su producción artística; sobre todo para la fundación de un arte propio de vanguardia en Latinoamérica a partir de la búsqueda de una identidad cultural propia.

Amanecer en el Delta del Paraná es una serie de litografías elaboradas en 1972 por Tamayo para ilustrar un poema, del mismo título, de Miguel Ángel Asturias. Poeta guatemalteco que se basó en las cosmovisiones mayas para desarrollar tan peculiar literatura, antigua y grotesca, como una escultura sagrada mesoamericana.

Se aplicará todo el trasfondo teórico que recopilamos para proseguir a la revisión de las figuras en la obra de ambos artistas para resaltar las correspondencias entre imagen poética e imagen gráfica gracias a la influencia de la mitología como una fuente significativa para resaltar el carácter trascendental del arte en su debida apreciación como otro instrumento más de reflexión y crítica por este recorrido iconográfico en la historia del arte mexicano.

Finalmente quisiera agradecer a mi director de tesis, el doctor Fernando Zamora Águila, por su apoyo e interés en el presente proyecto. Su disposición y guía durante el desarrollo de esta investigación enriquecieron mi perspectiva sobre la vida de las imágenes y el trasfondo de la representación, el cual motiva y despierta mayores inquietudes en el artista y su eterno cuestionamiento frente a la obra de arte.

Capítulo 1: La relación entre el pensamiento simbólico y las artes visuales.

1.1. *El animal simbólico*

La antropología filosófica cobraría su relevancia al desarrollarse los estudios sobre biología a comienzos del siglo XIX con las investigaciones de Charles Darwin sobre la evolución de las especies, dichos estudios influyeron sobre diversas disciplinas, los escritos de los filósofos no fueron la excepción. Ernst Cassirer¹ se aproxima a lo que propone Edgar Morin² en cuanto al estudio de la naturaleza humana; se propone explicar el origen de la reflexión filosófica, la creencia religiosa y la creación artística como meros procesos biológicos impulsados por una necesidad física tal como la respiración. Somos conscientes de nuestras necesidades físicas pero no lo somos de su funcionamiento.

Por medio de la palabra el ser humano se manifiesta para construir su realidad haciendo un uso ambivalente del lenguaje; indica y evoca por medio del mismo, nuestra manera de pensar no

¹ Tomamos como referencia a Ernst Cassirer a partir del estudio de Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*. Trad. de Marta Rojzman. Amorroutu Editores. 2da Edición. Buenos Aires, Argentina. 2007.

Durand, en su estudio sobre la imaginación y la naturaleza de los símbolos en el hombre hace un recorrido por las definiciones que se han dado a lo largo de la historia del siglo XX sobre los símbolos y el cambio que se ha tenido en su concepción a partir de la revalorización de lo no-Occidental, el autor define al ser humano como un animal simbólico. El papel del símbolo es una parte importante para el desarrollo de un equilibrio psicosocial y cultural. Para complementar esta revisión sobre lo imaginario como fuente de los procesos creativos y la metodología con la que prosigue el artista para su obra, comenzaremos con la definición de representación y su relación con la facultad de imaginar para discernir entre lo que es susceptible de representarse para un artista.

Los estudios sobre la estructura de los mitos hecho por Claude Levi-Strauss, autor citado en la obra de Durand y en la de René Prieto, investigador de Literatura Hispanoamericana que revisaremos en el segundo capítulo de esta investigación, serán considerados para desarrollar nuestro estudio comparativo sobre Tamayo y Asturias en el último apartado de esta monografía.

² El desarrollo del apartado 1.4. *El Neomito* consistirá, después de revisar las connotaciones filosóficas, antropológicas y psicológicas del mito en las artes visuales; en abordar la perspectiva biológica del conocimiento de Edgar Morin, quien habla sobre el móvil de el pensamiento mítico en una parte de el tomo III de su obra *El Método*.

puede carecer de cualquiera de estas modalidades; el pensamiento empírico/racional/científico toma una función indicativa del lenguaje en el que se concretiza el concepto, el significado del mismo y su sentido para distinguirse de otros.

Para el ser humano no es suficiente este uso tan contrastado de significados del lenguaje, por cada uso literal que hacemos del mismo se presenta una tendencia a crearle otro sentido, no tan evidente como si fuera de empleo racional. Debido a esa serie de asociaciones de imágenes producidas en un sentido evocativo se simboliza nuestro lenguaje.

El discurso que fue elaborado para exteriorizar un orden al mundo ahora se gira dentro de nosotros mismos, con un fin introspectivo; cada símbolo se encuentra constituido por un signo, un objeto y un significante. El uso del que hablábamos anteriormente, el instrumental, sirve para otorgar una identidad propia al símbolo. Afín con nuestra vida anímica no sólo a nivel personal, sino también a uno colectivo, en el que un pueblo mantiene su estructura social debido a ese re-conocimiento presente en sus costumbres y creencias.

El pensamiento simbólico es un eslabón intermedio entre los procesos de nuestra conciencia y la representación de la realidad:

Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad [...] La razón es un término verdaderamente inadecuado para abarcar las formas de la vida cultural humana en toda su riqueza y diversidad. Pero todas estas formas son formas simbólicas. Por lo tanto, en lugar de definir al hombre como un animal racional lo definiremos como un animal simbólico.¹

¹ . *Antropología Filosófica. Introducción a una Filosofía de la Cultura*. Cassirer, Ernst. F.C.E. México. Quinta Edición en Español. 1968 Trad. al Español de Eugenio Imaz. Cassirer, Ernst. *Essay on Man*. 1967. Yale University Press, New Haven, Connecticut.

La base del pensamiento humano se halla en la contradicción que se produce entre su existencia interna y su realidad externa. La representación que hacemos de cada imagen varía en cuanto la intención de los signos, estos pueden ser arbitrarios, meramente indicativos, o alegóricos, la Religión, el Arte y la Metafísica corresponden al campo de la imaginación simbólica.

A diferencia del fin práctico que tienen los signos con un fin meramente evocativo, la imaginación simbólica revive por medio del arte una cadena de sentidos, con múltiples interpretaciones, que se nos presentan como efigies de un ritual en donde cumplen la función de cronistas de la eternidad recordada, como reminiscencias de un pasado arcaico, ya sea como epifanía, anamnesis o éxtasis¹.

De acuerdo con Paul Ricoeur² el símbolo maneja tres dimensiones, una cósmica: la cual engloba toda nuestra relación con el mundo exterior, otra onírica: donde nos referimos a la dimensión psicológica e introspectiva del individuo, a nivel inconsciente dentro de los sueños y por último una dimensión poética, donde el lenguaje es la herramienta inventiva de los signos y la interpretación de las significaciones.

1 Seguimos las definiciones de estos términos de acuerdo con Fernando Zamora en *Filosofía de la imagen*. En el Capítulo 12 *Los límites de la representación: del símbolo a la presencia* nos habla sobre la transición que dan las imágenes de ser meras representaciones a presencias: (Toda representación es una imagen, mas no toda imagen es una representación.” [Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, imagen y representación*. México; U.N.A.M. , E.N.A.P. 2007] p. 321])

Aquí el autor nos expone sobre los límites de lo representado como el camino para ir hacia lo que no es apto para decirse o percibirse, más bien, se nos revela como una *presencia directa*. El arte es uno de los medios representables para acceder al los límites del pensamiento discursivo y racional. La imagen representada por el artista presenta una valencia ontológica porque refleja el sentido que tuvo por medio de una proto-imagen o arquetipo (*Urbild*) en su reminiscencia arcaica. Este es el campo que nos compete para analizar en el segundo capítulo de esta monografía la relación entre las artes visuales y la poesía por medio de la obra de Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias. Sin embargo, la representación (*Bild*) adquiere una plusvalía ontológica al independizarse de la *Urbild* porque tiene un sentido por sí misma como obra de arte. Zamora nos define epifanía ([...]*como aparición de lo inefable por el significante y en él. op. cit.*, p. 323) y éxtasis ([...] *salida de Dios hacia nosotros. op. cit.*, p. 336) Y nos explica anamnesis (*op.cit.* p.323) como una reminiscencia, en el sentido platónico de volver hacia el pasado más arcaico o proyectarse hacia lo más lejano. En el apartado 2.1. *El mexicanismo como reflejo del hombre universal. La influencia de “los Contemporáneos” en Rufino Tamayo*, de nuestro segundo capítulo ejemplificaremos esta presencia directa de la que nos habla Fernando Zamora al analizar el contenido simbólico de un poema de Carlos Pellicer sobre la obra de Rufino Tamayo, por medio de la metáfora de la luz (reveladora y representativa de lo divino [*op.cit.* p. 335]) y la iconografía de Santa Lucía.

2 Citado en Gilbert Durand en *La imaginación simbólica*. Trad. de Marta Rojzman. Amorrortu Editores. 2da Edición. Buenos Aires, Argentina. 2007. p.p.

1.2. Los arquetipos y el eterno retorno

Desde la perspectiva del psicoanálisis junguiano, el origen de los símbolos es producido en el inconsciente, donde se generan los sueños, de cierta manera este lenguaje alterno a nuestra consciencia se manifiesta de forma totalmente opuesta a como experimentamos la realidad cotidianamente. Todo símbolo contiene un significado hermético y enraizado en el inconsciente, dejando aparte el mero uso instrumental que pueda tener como signo. La principal definición obtenida a partir de un símbolo consiste en tratar de aprehender un concepto trascendental a la razón como la divinidad o el lenguaje de los sueños.

El yo será la medida de relación entre lo externo y el mundo anímico interno; sin que logremos captar una definición totalmente objetiva de la realidad, nuestros sentidos en contacto con el mundo tienen sus límites, inaccesibles para la psique porque desconocemos su esencia. Aquellos procesos mediante los que funciona la consciencia, en vez de señalar un solo significado claro y preciso, encuentran una serie de significaciones múltiples que no han sido captadas de manera directa por el individuo.

La vida anímica del ser humano funciona por medio de estas pulsaciones oscilantes, sin embargo Jung difiere de Sigmund Freud en este aspecto, para él los sueños tienen una relevancia más trascendente que una serie de conductas guiadas de manera difusa entre los instintos de vida y muerte. No hay más claro ejemplo de esto si mencionamos el origen del Arte o de la Religión cuyas bases se sustentan en estas figuras simbólicas, presentes en todas las culturas.

La relación entre la mente consciente e inconsciente es reciproca, oscila entre el recuerdo y lo olvidado que aparece en nuestros sueños Produciendo así una especie de intemporalidad al traer

consigo vivencias del pasado a un momento presente. A pesar de la influencia de factores pertenecientes al mundo real, como la sociedad y las costumbres en las que se desarrolla cada persona; cada mundo simbólico tiene sus propias variaciones, el más claro ejemplo se encuentra en la obra de tantos artistas como ha producido la humanidad.

Dentro de estas imagerías se encuentra una correspondencia entre la subjetividad del genio creador y aquellas historias escuchadas, vistas o narradas a lo largo de su vida presente como el ser único e irrepetible que es dentro de un contexto histórico-social cohesionado por toda una cadena de significaciones manifestadas por medio de símbolos en continua transformación sin perder su memoria a lo largo del tiempo.

Al soñar dialogamos con estas imágenes simbólicas, denominadas en un principio por Sigmund Freud como “remanentes arcaicos” en su concepción del lado inconsciente como una especie de sótano en el que residen toda serie de pensamientos reprimidos e instintos dentro de cada individuo. Quien le otorga un sentido diferente a la importancia del diálogo onírico entre sujeto e inconsciente sería Jung, el reivindica la importancia del estudio de los símbolos para comprender mejor la naturaleza humana, al nombrar arquetipos a las afinidades encontradas en la imagería onírica de todas las culturas.

Un arquetipo es la representación primordial sobre alguna imagen que se ha mantenido de manera recurrente en la psique humana, infiltrándose en su vida colectiva. De la misma manera que Ernst Cassirer, Jung mantenía la postura sobre la producción simbólica del ser humano como una tendencia biológica.

Inclusive al enfrentarnos por lo que creemos es la primera vez a una historia o representación artística de una manera empática a nivel espiritual, la psique recuerda aquella reminiscencia

arquetípica mientras se disfruta. Subliminalmente la psique asocia situaciones semejantes vividas por el individuo en la experiencia artística mientras conserva su principio elemental al mismo tiempo que obtiene diversas asociaciones introvertidas y extrovertidas.

Para Mircea Eliade¹, los arquetipos se intelectualizan porque se vuelven medios de transmisión cultural por medio del mito, esta aproximación va más allá de la definición psicoanalítica de Jung. Eliade nos habla sobre la intervención de lo sagrado en el mundo como una interpretación de los orígenes del mundo y de las sociedades basándose en una temporalidad originaria que no se ha modificado, con esto englobamos a los mitos de creación o a los que explican fenómenos naturales y biológicos como la muerte, la reproducción y la fertilidad, por citar algunos ejemplos. El mito para Eliade tiene una función arquetípica, este tiene que cumplir con alguna serie de instrucciones y restricciones para mantener aquel orden primordial, como recitar estas historias en determinadas horas del día o al distinguir entre quienes pueden escucharlos o no. Los mitos, por medio del ritual renuevan ese carácter sacralizado del mundo. Esta recreación influye directamente sobre los aspectos mas cotidianos de la vida en las sociedades que se rigen por este tipo de organización temporal.

Dentro del ritual se expresa la creación de un tiempo sagrado y primordial considerado como la preservación de lo real dentro de un orden cósmico: “Todo ritual tiene un modelo arquetípico”². La recreación de este espacio sagrado por medio del rito hace una distinción espacial donde se “cancela” el transcurso del tiempo histórico para continuar con el ciclo de la vida.

La postura de Eliade con respecto a los arquetipos adquieren una dimensión que nos permite

1 Eliade, Mircea. *El mito del eterno retorno. Arquetipos y repetición*. Emecé editores. 1ª edición. Buenos Aires, 2001.

2 íbid. pp. 18

comprender mejor la concepción del mundo que difieren del pensamiento occidental y su postura a la hora de interpretar a estas sociedades a lo largo de la historia.

Jung nos ofrece un enfoque donde la vida psíquica del individuo es la protagonista y opaca la dimensión de lo sagrado como influencia directa en la vida de estas sociedades al reducirla a una conciliación de contrarios donde el individuo se integra con su mundo gracias a la concepción mítica que tiene del mismo como sujeto responsable de un entorno dentro de una comunidad. En el siguiente apartado se hablará sobre la importancia que ha tenido esta visión del mundo, a partir del mito, en la producción artística de antiguas civilizaciones. En el caso de este estudio nos referiremos a las cosmogonías mayas y mexicas en Mesoamérica para ejemplificar este “móvil espiritual” en el proceso creativo de los artistas desde la revisión de los arquetipos contenidos en estas mitologías.

1.3. Sobre la relación entre el símbolo mítico y la producción artística

*“en la humanidad el mito no solo nace del abismo de la muerte,
sino también del misterio del ser.”*

Edgar Morin, “El Método”.

La constitución de nuestra manera de pensar está conformada por diversas maneras de ver el mundo que se han ido transformando a lo largo del tiempo. La mente humana parte de un arkhé/espíritu, un espíritu raíz en el cual integrábamos un pensamiento mitológico y un pensamiento racional.

Edgar Morin, en el tercer tomo de su obra *El método* titulada *El conocimiento del conocimiento* nos plantea la relación entre lo simbólico/mitológico/mágico y lo empírico/técnico/racional¹. Ambas se desarrollan integralmente para sostener un equilibrio en la relación del individuo en su contexto social.

Por ejemplo, el desarrollo de la Astronomía como una ciencia que investiga el movimiento de astros y planetas por medio de trayectorias calculadas matemáticamente, iba de la mano con la Astrología, basada en la lectura religiosa de los astros como figuras míticas que influyen en el destino de los hombres.

Otra modalidad del pensamiento simbólico es la visión del mundo expresada en el ritual del sacrificio que parte de un ciclo en continua renovación entre la vida/muerte confluyendo con el sacrificio/resurrección practicada por antiguas civilizaciones, en el caso de nuestro estudio nos referiremos solamente a las cosmovisiones mesoamericanas.

¹ *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*. Morin, Edgar. Trad. del Español de Ana Sánchez. Ediciones Cátedra, colec. Teorema. Séptima Edición. Madrid 2010. Morin, Edgar. “*La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*”. Editions du Seuil, 1986.

El pensamiento mitológico en ese aspecto tiene similitud con el proceso evolutivo junto con el cumplimiento de necesidades biológicas a las cuales estamos sujetos todos los seres vivos: desdoblamiento y metamorfosis. Los seres humanos cogitamos y computamos para hacer del mundo una serie de representaciones susceptibles de ser transformadas en sujeto de simbolización, eso nos lleva a conformar historias en una conjunción de realidades tanto una metafórica como la que es perteneciente a la concreción del tiempo y el espacio dentro de un “universo viviente”.

Una de las características de la mitología es esa continua renovación de significados debido a que no es una concreción racional del lenguaje. Dentro de esas historias hay niveles de significación que se esconden unos a otros celosamente para no develar su secreto. Parecida es la esencia del mito a las cuestiones que más han preocupado a la humanidad a lo largo de su historia: ¿De dónde venimos?, ¿Hacia dónde vamos? ¿Qué es el ser humano? ¿Cuál es el origen de nuestra racionalidad? ¿Cómo es que pensamos?

Edgar Morin es de esos autores que se han encargado de analizar lo verdaderamente complejo que es el pensamiento y toda su serie de interconexiones correspondientes al espíritu humano, desde los cuestionamientos más introspectivos hasta nuestra relación con el macro-cosmos.

Los mitos son un intento por explicar nuestro origen, creamos historias que se almacenan una memoria colectiva perdurable a lo largo del tiempo como reflejo de una identidad cultural que se afirma en el mundo al transformarlo e interpretarlo, los mitos también buscan implicarnos en el mundo así como nos involucramos e identificamos con el entorno.

En los arquetipos¹ se encuentran las ideas elementales que conforman al espíritu humano en forma general. Cada cultura particulariza esto por medio de discursos simbólicos. Los rituales y costumbres de los pueblos encierran una estructura universal, de acuerdo con la interpretación de las imágenes mitológicas en Levi-Strauss, son conciliadores de términos contrarios permitiendo la convivencia dentro de la sociedad. El desarrollo de las culturas proviene de una compleja red de conexiones por medio de intercambios simbólicos y acatamiento de reglas para lograr una convivencia apta.

Tanto el pensamiento mitológico como el arte pertenece a esa esfera de la realidad subjetiva. El artista como miembro de una sociedad poseedora de una cultura llega a reflejar esa serie de valoraciones. La creación artística es producto de una búsqueda individual del pintor, dibujante, grabador, etc., en la cual se enfrenta con el mundo y sus interpretaciones del mismo que no pueden ser solamente individuales porque se encuentran influenciadas por un medio en el que se desarrolló el artista.

Como lo planteaba Jung², el ego cree llevar el control de los actos y decisiones que tomamos, pero en realidad se deja llevar por el impulso del inconsciente, ese inconsciente lleva una serie de símbolos inherentes a los miembros de una determinada sociedad, solo transforman su imagen condensada en un lenguaje.

1 Carl Gustav Jung resaltó la reminiscencia de lo arcaico en el comportamiento del ser humano y la influencia de dichos elementos que se encuentran inconscientemente en nuestra psique para la formación de nuestra vida artística y cultural.

Definió los arquetipos como figuras que ayudan a conformar la psique del individuo, estas figuras se encuentran en el inconsciente colectivo, su referencia se encuentra en los imaginarios de antiguas mitologías y religiones. Jung llega a definir los arquetipos como “posibilidades de representaciones” (Jung, *Arquetipos e Inconsciente colectivo*. 1970 P.p. 62) y no como representaciones que se heredan directamente en el individuo de una manera preestablecida. A lo largo de su vida el ser humano va otorgándole forma a los arquetipos de acuerdo con las relaciones de convivencia que desarrolla bajo determinadas circunstancias sociales, culturales y vivencias personales. Para esta monografía hablaremos del arquetipo que Jung define como *ánima*, un desdoblamiento del alma en una parte femenina de la psique del ser humano, representada en múltiples imaginarios como un símbolo relacionado con la pareja y la formación de la familia como el punto de partida de las religiones. Todos los mitos relacionados con la creación parten de la pareja masculino-femenino, en algunos casos esta representación es hermafrodita. En el capítulo 2 (aparatado 2.5. *Realismo mágico y primitivismo*) se abordará esta relación de el arquetipo del *ánima* en la obra de Miguel Ángel Asturias representado por mitologemas cósmicos.

2 Citado en Jung, Carl Gustav, *et al.*, *El hombre y sus Símbolos*. Aguilar S.A. de Ediciones. Segunda Edición 1974. Trad. al Español por Luis Escolar Bareño. Jung, Carl G., *Man and his Symbols*. Aldus Books Ltd, London, England. 1964.

El lenguaje de las artes visuales siempre ha sido enriquecido con cargas simbólicas desde el comienzo de la humanidad, desde las primeras pinturas en cuevas, la intención de aquellos trazos fueron influenciados con el mundo externo, reflejando lo que el ser humano narraba a partir de las experiencias vividas sobre su presencia en la naturaleza con los animales como parte de un todo necesario para sobrevivir.

Las artes visuales son ejemplos de actividades elaboradas en conjunción como trabajo y rito. La técnica presente en tallar una piedra o un hueso, el moler pigmentos para elaborar una pintura con el fin de “aprehender” al animal en aquel ritual mágico previo a la caza, es el ejemplo sobre esta conjunción entre el campo del símbolo/rito/mito.

En el campo del símbolo/rito/mito se actúa en conjunto para otorgar consubstancialidad a esa serie de asociaciones que conforman aquella realidad subjetiva del pensamiento mítico como dentro de una cadena, se extiende aquel discurso basado en una serie de analogías, como en una especie de espejo en el que imagen y palabra, realidad física y espiritual, sujeto y objeto, logran coincidir.

Desde los inicios del arte hasta la modernidad encontramos este patrón en la producción artística. El nacimiento de los ritos, esa serie de acciones que llegan a ser la narración de un momento perpetuo, viene relacionándose con el acto de dejar una marca sobre una superficie como una manera de dejar un testimonio, esa marca mantiene un carácter expresivo y personal como lo mantiene toda interpretación consciente. El acto de dibujar es un rito.

Con esta afirmación nos referimos a que el artista, por medio de su obra, le transmite al espectador una nueva posibilidad de *re-significar* el contenido de la obra de arte por medio de su experiencia artística, sin desligarse de la intencionalidad original de la obra.

[...]se sugiere de esta manera que el conocimiento poético del mundo será siempre reconocimiento, referencia implícita al conocimiento primigenio, y que las temeridades del asombro quedan sometidas a este avance necesariamente regresivo y equiparable a un rito.¹

El ser humano es susceptible de simbolizar cualquier objeto presente en la naturaleza, lo transforma en un objeto cultural. El arte y lo sagrado desde los inicios de la historia han sido empleados por el ser humano para crear interpretaciones sobre el mundo, debido a que la naturaleza ha sido el principal altar del ser humano porque la contemplación de lo sagrado surge de su manifestación por medio de lo profano, de acuerdo con Mircea Eliade.

En su ensayo sobre la relación entre los símbolos y las artes visuales, Aniela Jaffé revisa tres figuras persistentes en el imaginario artístico de todas las culturas antiguas y que se ha continuado manifestando hasta las vanguardias artísticas del siglo XX: el círculo, los animales y la piedra.

Estos tres símbolos se caracterizan por sostener una relación muy antigua con el arte de cada pueblo; la piedra, por ejemplo, por sí misma fue considerada como receptáculo entre el mundo de los hombres y sus respectivas concepciones sobre el inframundo, al atribuirles la capacidad de ser intermediarios para la comunicación con espíritus de la misma manera en que pueden ser lugares donde se efectúan ritos relacionados con la fertilidad.

La piedra tiene un papel muy importante no sólo como un elemento sagrado por sí mismo en las características que acabamos de enunciar, la talla de la piedra para construir espacios sagrados

¹ Chisalita, Ruxandra. *La mirada y la melancolía. Elementos para una poética de la fluidez*. Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones. UNAM. 1993 pp.40

como los templos, y la creación de esculturas que representan a las deidades de cada civilización antigua, deja ver como el ser humano dio una forma representable a partir de la valorización de lo profano como vehículo de lo sagrado.

En las formas representadas por aquel arte motivado espiritualmente persiste la presencia del animal, a lo largo de la historia del arte la representación de animales siempre ha estado relacionada con la expresión de cualidades y defectos humanos, así como atributos sagrados. En las antiguas religiones mesoamericanas, por ejemplo, los animales eran considerados como alter-egos de los hombres, conocidos como nahuales. La presencia del animal en el imaginario artístico es asociado como un guía del héroe mitológico. Los animales en el arte representan a dioses y demonios, también pueden ser demiurgos o *psicopompos*¹, dentro de estas historias mitológicas auxilian al hombre en su deber psíquico: completar su proceso de individuación. En el arte moderno la representación de animales ha continuado asociándose con un significado espiritual o alegórico².

La última forma revisada por la autora es el simbolismo del círculo como una representación del individuo que ha logrado completar el mencionado proceso de individuación. La forma del círculo representa al “sí-mismo”.

El psicoanálisis junguiano considera este acto de suma importancia en la búsqueda del ser humano para tener una vida psíquica plena y feliz, esta representación circular del si-mismo ha sido plasmada desde las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad en forma inconsciente, la forma más común de estas representaciones se encuentra en los mandalas.

1 Un psicopompo es un “conductor del alma”, un maestro espiritual representado por medio del arquetipo del mago o del chamán, cuya función es guiar al ser humano, tanto a nivel individual como colectivo, para la completar su proceso de individuación, integrarse a sí mismo y poder vivir plenamente. Citado en C.G. Jung *Arquetipos e inconsciente colectivo* p.p. 43.

2 Un ejemplo lo podemos encontrar en los animales representados por Rufino Tamayo, en la iconografía que engloba su periodo de posguerra empleó la figura del perro como la circunstancia violenta e irracional que se vivía. En el capítulo 2 se hará una revisión del contenido simbólico de la obra de Tamayo.

Los símbolos implícitos en la obra de arte mantienen latentes aquellos antiguos significados que dotan de vida a la obra de arte mediante ese deseo de integración individual postulado por el psicoanálisis junguiano. Este simbolismo de connotación religiosa es expresado inconscientemente por el artista:

[...]un verdadero símbolo aparece solamente cuando hay necesidad de expresar lo que el pensamiento no puede pensar o lo que solo se adivina o siente[...]¹

El artista proyecta involuntariamente arquetipos del inconsciente colectivo que son interpretados por medio de su obra como símbolos, influenciados por el contexto histórico de su época y su psicología personal. El arte perteneciente a las vanguardias pictóricas del siglo XX se caracterizó por expresar un lenguaje no objetual, mostrando mayor subjetivismo al tratar las formas de una manera desintegradora o fragmentaria, como reacción de los artistas ante el dinamismo caracterizado por los avances tecnológicos y científicos de su tiempo². El arte moderno optó por sostener un carácter ininteligible y enigmático, el cual lo aproxima con la expresividad manifestada artísticamente por las sociedades arcaicas. Aunque a diferencia del uso simbólico empleado por los artistas, el arte de la antigüedad se encaminaba a una visión del mundo guiada por principios sagrados³.

1 *El simbolismo en las Artes Visuales*. Jaffé, Anniela. P.p.249 en Jung, Carl Gustav, et al. *El hombre y sus Símbolos*. Aguilar S.A. de Ediciones. Segunda Edición 1974. Trad. al Español por Luis Escolar Bareño. Jung, Carl G., *Man and his Symbols*. Aldus Books Ltd, London, England. 1964.

2 Kuspit, Donald. *Signos de Psique en el Arte moderno y posmoderno*. Ediciones Akal Arte contemporáneo. Madrid, 2002.

3 He aquí la justificación en el empleo del término “primitivismo” en el Arte, porque le otorga sentido a lo imaginario, lo emocional y a lo instintivo en un contexto donde lo racional y lo esclarecedor por medio de la ciencia y la tecnología cambian la visión del mundo por medio del arte. En el capítulo 2 (revisar los apartados 2.3. *Rufino Tamayo y los mitologemas cósmicos*. y 2.4. *Realismo mágico y primitivismo*.) se hablará de la influencia del primitivismo en las vanguardias artísticas del siglo XX y la importancia de su influencia en la obra de Miguel Ángel Asturias y Rufino Tamayo.

Desde otra perspectiva psicoanalítica, freudiana, se habla de estas cualidades consideradas como clave en la invención del artista moderno: el juego y el retorno a lo imaginario. La revalorización de estas cualidades infantiles en la vida adulta, aplicadas a una actividad, expresan, para Freud, la sublimación de deseos, impulsos eróticos que oscilan entre pulsiones de vida y muerte por medio de la obra de arte.

El psicoanálisis freudiano considera al artista como un neurótico inconforme con la realidad. Jung difiere en esta perspectiva sobre la función del arte, quien a diferencia de Freud, le confiere a las artes el papel de revalorizar el lado inconsciente de nuestra psique para construir nuevos valores que aporten cambios en las sociedades desde el campo de la cultura.¹

El Arte puede llegar a carecer de un referente espiritual al mostrar un contenido meramente ilustrativo, de la misma forma en que puede caer en el extremo opuesto al enfocarse exclusivamente en lo conceptual. La actividad artística puede guiarse por medio de aquel reflejo manual dictado por el espíritu, de esta forma el artista llega a cuestionar por medio de su obra el contenido de las imágenes cuyo significado parte de aquella historia espiritual, contenida en el contexto cultural de cada pueblo dentro de su imaginería construida a partir de la mitología y la religión.

Desde la perspectiva del pensamiento ilustrado hubo una separación del espíritu y el cuerpo que llevó a una concepción científica que solo cuantificaba sin tomar en cuenta el aspecto espiritual del ser humano.

1 Los estudios sobre la obra de Tamayo han girado en torno a su relación con lo mítico, lo primordial y lo instintivo. Un ejemplo lo podemos encontrar en el uso del color empleado dentro de su pintura, así como en la interpretación de lo primitivo y lo esencialmente “mexicano”, en el que confluye el proceso creativo del artista y un llamado del inconsciente colectivo por medio de su obra.

Esta tendencia en el arte moderno es la creación de una realidad mágica en un sentido de madurez artística ante una realidad no estética. Se hacen referencias de un pasado arcaico en favor del primitivismo en el arte. El artista desde esta perspectiva es un héroe que con la guía de estas representaciones arquetípicas busca completar su proceso de individuación, representado en los mitos como la conquista de cometidos comisionados al héroe por mandatos divinos. Este aspecto dentro de su obra se abordará en el capítulo 2 (apartado 2.3. *El contenido simbólico en la obra de Rufino Tamayo*) del presente trabajo.

Hubo escisión entre lo mítico religioso y lo científico racional; aquel camino tomado por la humanidad habría de hacernos perder el sentido de todas aquellas imágenes milenarias persistentes en nuestro espíritu que alguna vez fueron narradas por las tradiciones de cada pueblo. Pero es equivocada aquella concepción, la presencia del pensamiento mitológico sólo ha ido transformándose de acuerdo con las concepciones modernas de la sociedad, el estado y la religión.

Ahora no son una serie de historias fantásticas que parten de crónicas de seres igualmente imposibles, todos aquellos productos de la razón occidental forman parte de aquella imagería en la que cree el hombre contemporáneo como la democracia, la patria, la tecnología, el consumismo o el partido político. Las ideologías mantienen esa estructura mitológica que se puede denominar como *neomito*. En las sociedades arcaicas el mito servía como la estructura social de las antiguas civilizaciones, lo cual dio pie a la formación de vastas y complejas cosmologías que eran soporte del orden social, el mito giró en torno de la vida cultural, el desarrollo de la ciencia y la vida cotidiana.

En la actualidad no estamos liberados de la influencia de los mitos, ya que la tecnología y el ritmo de vida de nuestra sociedad y su sistema económico nos ha llevado a crear nuevos modos de transmisión de la imagen que se traducen por medio de la publicidad y los medios masivos de comunicación. Esas imágenes, con un contenido simbólico artificial, nos llevan a que los miembros de una sociedad se identifiquen con ellas, incluso de manera inconsciente, con el fin de estimular el consumismo al promover un objeto de deseo por medio de la publicidad. También es el caso de la propaganda política.

En el siguiente apartado ejemplificaremos con un mural de Diego Rivera las imágenes que inmiscuyen algún tipo de propaganda ideológica tienen como fin unificar a las sociedades bajo la figura de una personalidad política, un partido o un nacionalismo. De la misma manera que en las sociedades arcaicas, el uso de las representaciones simbólicas también estuvieron asociadas con fines políticos, como la aprobación de un gobernante por medio de una rememoración de sus hazañas militares, por ejemplo, el caso de Mesoamérica no fue la excepción¹, se asociaba la figura del gobernante con alguna deidad que controlaba el equilibrio del cosmos para preservar la vida. Sobre la permanencia de los mitos en el pensamiento humano Edgar Morin nos dice:

[...] el pensamiento mitológico ha evolucionado, se ha desplazado, se ha transformado y ha producido neomitos que quedan fijados en las ideas. El neomito no introduce en absoluto la explicación por lo viviente, lo singular, lo concreto allí donde reina la explicación por lo físico, lo general, lo abstracto. Sino que es lo concreto vivido lo que, al infiltrarse en la idea abstracta o general, la hace viviente. No es que vuelva a introducir los dioses y los espíritus. Espiritualiza y diviniza la idea desde el interior. No quita necesariamente el sentido racional de la idea parasitada. Le introduce una sobrecarga de sentido que la transfigura. [...] las ideologías recogen y nutren el nucleus del mito; por ello podemos preguntarnos si nuestro siglo verdaderamente está menos mitificado que los tiempos mitológicos.²

1 Florescano, Enrique. *Memoria Mexicana*. F.C.E. México 1995 2da edición, 5ta reimpresión.

2 Morin op. cit, pág. 183

1.4. *El neomito*



El hombre controlador del Universo, 1934
Diego Rivera.
Fresco sobre bastidor metálico transportable
4.80 x 11.45 m
Palacio de Bellas Artes

Las figuras míticas, ahora transformadas a un contexto moderno, perviven en las sociedades, en esta sección ejemplificamos lo dicho en el capítulo anterior sobre el neomito planteado por Edgar Morin mediante un análisis de los elementos simbólicos presentes en la obra de Diego Rivera.

La finalidad de esta crítica se propone hacer un contrapunto entre la poética universalista de la plástica de Tamayo y el arte político de Rivera. En el contexto histórico de ambos artistas se generó una polémica entre los modelos de representación en las artes visuales. Por un lado encontramos las propuestas artísticas como el muralismo mexicano, influenciadas por la ideología socialista. En cambio Rufino Tamayo abogaba por la plástica pura, sin influencia de ideologías e universalista, como la presente en las corrientes artísticas de la escuela de

París y el expresionismo abstracto, Tamayo buscaba una estética universalista con un sentido humanístico. Hay un mural de la autoría de Diego Rivera titulado: *El hombre en el cruce de caminos. El hombre controlador del universo*, de 1934¹, cuya lectura iconográfica y asimismo el tipo de lenguaje pictórico empleado por el artista nos muestra esa noción de neomito de la que hablamos en párrafos anteriores.

Este mural nos muestra la ideología marxista como una sacralización de una estructura de poder en lugar de la naturaleza, visto en su momento histórico como la creencia vigente para redimir a la clase trabajadora. Lo que podemos observar en varias obras de esta circunstancia histórica es el motivo de la Revolución, como un ejemplo de neomito en la historia del arte del siglo XX. El mural nos permite observar una serie de figuras que condensan esa transfiguración del pensamiento mítico a la sombra del pensamiento instrumental de Occidente. La composición podemos dividirla por lo menos cuatro episodios en los que nos detendremos a analizar su lectura iconográfica:

La parte derecha nos muestra las tendencias políticas que seguía el pintor, así como una serie ilustrativa de panfleto partidista de aquel momento, Rivera exalta el mito² de las masas proletarias unificadas por una causa justa: la Revolución socialista, en la que hombres y mujeres buscan una mejor oportunidad de vida por medio del trabajo y la justa repartición de bienes.

1 Originalmente este mural fue elaborado en 1933 para el Rockefeller center en Nueva York, pero esta comisión fue cancelada e inconclusa por su contenido ideológico debido al retrato de Lenin que incluía Diego Rivera. En 1934 el muralista guajuatense elaboraría una nueva versión, la que actualmente se encuentra en el Palacio de Bellas Artes.

2 *Mitos Mexicanos* es una obra donde Enrique Florescano hace una compilación de ensayos cuya temática es analizar las figuras, tanto políticas como los estereotipos de personajes en barrios populares, que se han vuelto parte de nuestro imaginario colectivo; una de las crónicas incluidas en este libro: *El Político: Arquetipo y Estereotipo*, de Carlos Monsiváis, nos habla sobre lo que representa el diputado, “el tapado” o el “señor presidente”. Figuras persistentes que no sólo son exclusivas de México sino afines a Latinoamérica; autores como Miguel Ángel Asturias emplean el recurso de la alegoría mediante una interpretación literaria y experimental de la mitología maya para construir fábulas en las que se desenvuelven acontecimientos históricos pertinentes a su país, Guatemala, en el contexto histórico en la década de 1940. Cuando aparece su novela “El Señor Presidente” y posteriormente “Los hombres de maíz” se trata esta denuncia social sutilmente encubierta por una simulación mítica presente en el tiempo y espacio de la narración, señalando así la figura del dictador como un mito exclusivo de Latinoamérica.

La escultura decapitada que aparece en el extremo derecho del cuadro hace referencia al rechazo de otra ideología totalitaria: el fascismo, considerado como el máximo ejemplo del Estado totalitario. Para los marxistas hay una división de los periodos históricos de acuerdo con la división del trabajo y el sistema impuesto por las clases dominantes; un periodo de esclavitud, otro feudalista que finalmente desembocaría en el sistema capitalista.

Aquella escultura decapitada puede hacer también referencia a aquellos regímenes de la antigüedad en el que no se reconocía al individuo como tal, dueño de su propia fuerza de trabajo y propietario de sus bienes materiales.

En el extremo izquierdo de la obra de Rivera encontramos otra escultura con la misma estructura, por medio de la cual se logra un contraste visual y de lectura. Iconográficamente esta figura representa a la creencia religiosa, en este caso Occidental, del Cristianismo, debemos recordar que al lado de esta efigie hay una escena bélica, la cual nos muestra el empleo instrumental de la razón en su aspecto más irracional, el servicio de la tecnología con fines destructores.

El elemento unificador de toda esta composición en cuanto a lectura es la ciencia y el progreso del ser humano. Quien en su representación del universo ha ido adquiriendo distintos panoramas que inclusive llegan a trascender nuestras limitaciones perceptuales, como el estudio del macrocosmos hasta las lecturas e investigaciones que se hacen a nivel atómico. Diego Rivera comenta este aspecto sobre su mural:

En el centro, el telescopio acerca a la visión y comprensión del hombre los más distantes cuerpos celestes. El microscopio hace visible y comprensibles al hombre los organismos vivientes infinitesimales, conectando átomos y células con el sistema astral. Exactamente en la línea media, la energía cósmica, recibida por dos antenas, es conducida hasta la maquinaria controlada por el trabajador, donde se transforma en energía productiva.¹

El elemento central de la composición, la maquinaria, símbolo del progreso científico, operada por el obrero es el punto de partida en la lectura de este fresco en la parte superior del friso. Ubicada en la parte inferior horizontal encontramos a la naturaleza, relacionada con lo femenino-mitológico, aquí la agricultura representa el punto de partida del trabajo y la división de tareas para el ser humano.

Encontramos ambos extremos del pensamiento, el instrumental y el mitológico. La tecnología, siempre a nuestro servicio para transformar a nuestro entorno puede ser al mismo tiempo la causa de su destrucción. Es clara esa oposición presente en el extremo que hace efígie de los soldados y los tanques de guerra, en el lado derecho, aparece una masa de trabajadores representantes de la clase obrera. Utilizados como fuerza de trabajo unos, en la industria y los otros, como fuerza bélica, sirvientes de una clase dominante, peleando por su ideología correspondiente.

1 Wolfe D. Bertram, *La fabulosa vida de Diego Rivera*. Diana México 1986 p. 260. Citado en Ávila Jimenez, Norma. *El Arte cósmico de Tamayo*. Instituto de Astronomía, UNAM/CONACYT. Ed. Praxis 2010. Pp 37.

Me gustaría complementar mi comentario con lo que dice Norma Ávila Jimenez en *El Arte Cósmico de Tamayo* sobre la relación entre el hombre y la ciencia como temática en el arte mexicano. Diego Rivera plantearía este tema dentro su obra con una diferencia de veinte años antes que Rufino Tamayo.

Para Ávila Jimenez el hombre representado por Tamayo es un hombre cósmico, que va más allá de la historia, porque a pesar de todos los avances tecnológicos que tiene para presenciar fenómenos físicos que antes le eran inaccesibles, sigue siendo el mismo hombre que hace miles de años contempló las estrellas para leer su destino y conocer su mundo. La autora cita estas palabras del pintor oaxaqueño (Alba, Victor. *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. Costa Amic Editores México 1956 (col. Panoramas), citado en Ávila Jimenez, p.p.36, 2010.) (Mendoza, María Luisa. *Tamayo a cachos en El gallo ilustrado*. México 1º marzo 1970. ibidem p.p.55):

Desde que existe, el hombre se ofrece en espectáculo a sí mismo. Desde hace decenas de siglos no mira otra cosa que así mismo. Y si embargo, apenas comienza a tener una visión científica de su significado en la física del mundo [...] El hombre inventó la máquina hace mucho, hoy está siendo desplazado por el aparato, viajes a la luna, computadoras, cibernéticas. La lucha es porque el aparato no lo domine.

Posteriormente encontramos a Lenin y a Trotsky junto con una clase obrera instruida, la cual observa el mundo desde una lupa, como un ojo magnificador que extiende el alcance del ser humano, en el extremo izquierdo se halla sentada una clase media, educada que, también por medio de esta lupa, contempla aquel universo instrumentalizado por el hombre.

Es de interés señalar los elementos que aparecen en el extremo de esta escena, seis animales y un niño, probablemente representan la mentalidad primitiva del pasado de una humanidad remota, los personajes parecieran ser ignorados dentro de la escena.

Edgar Morin en su noción del pensamiento complejo, nos invita a tratar de dar una lectura racional a lo que no lo es y viceversa, ya que a eso nos ha llevado aquella división entre materia/espíritu, a una “irracionalidad de la razón” representada por aquellos animales, que a lo largo de la historia del arte hacen referencia al lado irracional y concupiscente del ser humano, exactamente como un niño que cree en historias fantasiosas, protegido bajo el seno de su madre, es como ve el pensamiento empírico/racional/científico al simbólico/mitológico/mágico.

El pensamiento simbólico/mitológico/mágico, el cual ya hemos abordado desde varias perspectivas como el psicoanálisis junguiano y desde el pensamiento complejo de Morin, nos permite ver que no necesariamente este pertenece a un pasado remoto, completamente desligado de nuestra circunstancia histórica como algo caduco, que no tiene influencia alguna en la cultura y el quehacer artístico. El mito sigue manteniendo una relación sutil con la vida de las imágenes, porque siempre tienen algo que decir. Las obras de arte, por ejemplo, se pueden explicar más allá del contenido material de la ejecución técnica del artista y de lo que tenga que decir por medio de su obra, en un sentido puramente plástico o alegórico.

La obra del artista en algún momento, al ser apreciada, supera el horizonte de la intencionalidad en su proceso creativo por el simple hecho de confrontarla ante un público, que en algún momento nunca llegará a conocer porque superará su horizonte histórico. Sin embargo, aquella imagen, ese producto de su imaginación y del trabajo perdura aumentando su valor cualitativo por medio de esa reconfiguración de significados que contiene y seguirá conteniendo. Ese carácter es lo que distingue a la verdadera obra de arte; trascendental de cualquier contexto cultural e histórico porque el paso del hombre por el mundo es transitorio; pero el arte y aquellas historias presentes en ello perduran. Por medio de las imágenes, espejos del inconsciente colectivo en los que se refleja la psique del hombre encontramos lazos entre nuestro pasado más arcaico que perduran y se transforman por medio de la actividad artística.

1.5. Mitología prehispánica: Figuras arquetípicas en el arte mesoamericano.

Al revisar el libro *Mitología Creativa*, último tomo de los cuatro volúmenes que conforman *Las Máscaras de Dios* de Joseph Campbell¹, se cita una comparación entre los niveles de interpretación simbólicos sobre la divinidad, hay distintas categorías dentro de la capacidad de comprensión de las personas y las sagradas escrituras de cada religión, estos sutiles velos en los cuales se puede llegar a conocer una verdad; las imágenes, con su representación literal distan de mantener un significado unilateral, por decirlo de esta manera.

Los arquetipos son imágenes asociadas con emociones que se abordan de una manera inherente a cada uno de nosotros al formar parte de un contexto cultural. Se manifiestan a través de la creatividad reflejando parte de nuestra vida anímica en la realidad. Jung habla de los arquetipos como potencia o energía creativa canalizada del inconsciente.

El estado primordial de la psique humana en su fase inconsciente tiende a organizar sus creencias religiosas basándose en el matriarcalismo, donde se genera un culto a diosas relacionadas con la fertilidad y la agricultura, en la mayoría de sus representaciones se asocian con la Luna y el Sol. Ese acto presente en la naturaleza corresponde al periodo formativo de las culturas hasta cambiar su organización social al patriarcalismo, donde los gobiernos pasan a estructurarse en regímenes tributarios y militares donde el culto se transmite al Sol como símbolo del poderío de un imperio.

En todas las mitologías desde la egipcia hasta la mesoamericana encontramos representaciones del arquetipo de la diosa madre como aquella catástrofe organizadora de vida por medio de la

¹ Campbell, Joseph. *Las máscaras de Dios* Tomo IV. *Mitología Creativa*. Versión Española de Belén Urrutia. Alianza Editorial. Madrid. 1999

destrucción, el mito más antiguo formado en Mesoamérica es el de la diosa madre relacionada con la luna como un arquetipo femenino asociada con las figuras de la oscuridad, lo fértil, la cacería y la muerte como parte de ese proceso de individuación por el que pasan las sociedades. En el caso de Mesoamérica, Enrique Florescano¹ nos dice que a diferencia de las culturas indoeuropeas, en nuestras culturas hay un recurso diferente en cuanto registro de los mitos religiosos, crónicas de la vida social, historia y rituales. Por medio del dibujo llevaban la transmisión del conocimiento. Al combinar lo oral y lo pictórico se complementaba esta comunicación entre sacerdotes y su doctrina, las imágenes se leían para apoyar el recuerdo de estas historias.

La intención de esta didáctica sigue aquella distinción entre niveles de interpretación en la lectura de los símbolos. Quienes se encargaban de elaborar estos ideogramas pictóricos eran considerados dentro de las escalas mas altas en la jerarquía social, eso significa que se les consideraba responsables de una labor importantísima al ser encargados de llevar la memoria del pueblo. El artista posee una mayor receptividad para comprender y reinterpretar los símbolos; por medio de su obra puede llegar a tocar significados profundos escondidos en esas imágenes de manera natural.

Varios autores han tratado sobre las formas de expresión artística en el México mesoamericano. Octavio Paz ,Paul Westheim y Edmundo O’Gorman hablan de esta semejanza entre periodos históricos tan dispares, comunicados por medio de las semejanzas encontradas entre el Arte moderno frente a una imaginería sagrada perteneciente a los pueblos indígenas.

1 Florescano, Enrique. *Memoria Mexicana* F.C.E. México 1995 2da edición, 5ta reimpresión.

La figuración mesoamericana, cuyas imágenes son transfiguraciones de un sentir religioso sublime, e incluso grotesco de cierta manera en su forma de expresión, mantienen en el espectador una experiencia trascendental donde el campo de la estética sólo es el puente de conexión hacia lo divino. Es entonces cuando hablamos de un Arte transubstanciado en idea, visto bajo el velo del pensamiento mítico-mágico; donde el objeto mismo es la manifestación de lo sagrado.

La representación de estas imágenes albergaban significados simbólicos estrechamente relacionados con la realización de ritos y ceremonias religiosas. La contemplación de estas imágenes tenía el fin de llevar a un arrobamiento místico por medio de un lenguaje accesible para todos los miembros de la comunidad.

La vida para estos pueblos era inconcebible sin la intercesión divina. Toda causa y efecto producidas en la naturaleza era acción de los dioses; la función de las creencias en Mesoamérica serían el correspondiente a una interpretación científica sobre la Naturaleza en nuestra era. Principalmente el hermetismo simbólico era la expresión preferida por estos pueblos para transmitir esta serie de significados sobre su concepción del Universo.

A diferencia de la concepción clásica del Arte Occidental, desinteresado en su contemplación, y bello en su expresión formal, los indígenas mesoamericanos buscaban en la plástica despertar aquel fervor religioso basado principalmente en el sacrificio y el trabajo divino para la conservación del mundo.

Era un “realismo mágico” encarnado para encontrar aquel significado oculto pero verdadero en el lenguaje simbólico, de apariencia grotesca y monstruosa dirigida a la imaginación por su naturaleza metafísica en vez de ser meramente representacional.

“La emoción religiosa era intensificada por la artística, la emoción artística por la religiosa.”¹

Esa aprehensión sagrada se ha ido desvaneciendo con el paso del tiempo, la apreciación que tenemos de estos centros ceremoniales y objetos de culto no es religiosa en nuestro contexto histórico, donde los contemplamos con un fin estético; el arte sacralizado materializa el símbolo en objeto de culto, el cual logra formar la primera colectividad dentro del grupo social y establece restricciones, todas acatadas por el grupo.

Todo rito presenta experiencias sagradas, como una misa o un sacrificio donde el acto revive cada vez que se recrea aquella identidad colectiva por medio de la complicidad arquetípica entre Arte y Religión. Principalmente en los ritos de las culturas mesoamericanas se resalta ese estado transitorio de la vida y el paso por el mundo terrenal, donde todo cumple su ciclo correspondiente. Recordamos aquel poema nahua que dice:

Solo venimos a dormir,
sólo venimos a soñar,
no es verdad, no es verdad
que venimos a vivir en la tierra.²

La analogía es característica del pensamiento mesoamericano por la conexión circular entre su cosmogonía; siempre presente en la existencia cotidiana de cada individuo se hallaba relacionado por aquel ciclo perpetuo; medio por un calendario donde se siente una inmovilidad espacial y el tiempo pasa a ser ritmo incesante, cada elemento presente en ese mundo se hallaba vinculado, dioses hombres, animales y números, en una especie de conjura en configuración y reconfiguración.

1 *Arte, Religión y Sociedad*. Westheim, Paul. Trad. Mariana Frenk-Westheim. 2da edición. F.C.E. Colección Universitaria De Bolsillo. México. 2006. p.p 29, *Capítulo I: Arte, Mito y Religión*

2 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Westheim, Paul. Versión española de Marina Frenk. Alianza Editorial-Era. 1972 Tercera reimpresión 1991. México. P.p 63

La analogía o correspondencia es cerrada y cíclica; los fenómenos giran y se repiten como en un juego de espejos. Cada imagen cambia, se funde a su contrario, se desprende, forma otra imagen, se une de nuevo a otra y, al fin, vuelve al punto de partida. El ritmo es el agente del cambio. Las expresiones privilegiadas del cambio son, como en la poesía, la metamorfosis; como en el rito, la máscara. Los dioses son metáforas del ritmo cósmico [...]¹

La analogía responde a ese ciclo entre la vida y la muerte que hace posible la existencia en el universo regido por una concepción mitológica, un ejemplo es el concepto del *nahui ollin*, el movimiento. Una de las principales características del mito es su naturaleza lúdica, que converge el pensamiento mítico-mágico y la producción artística.

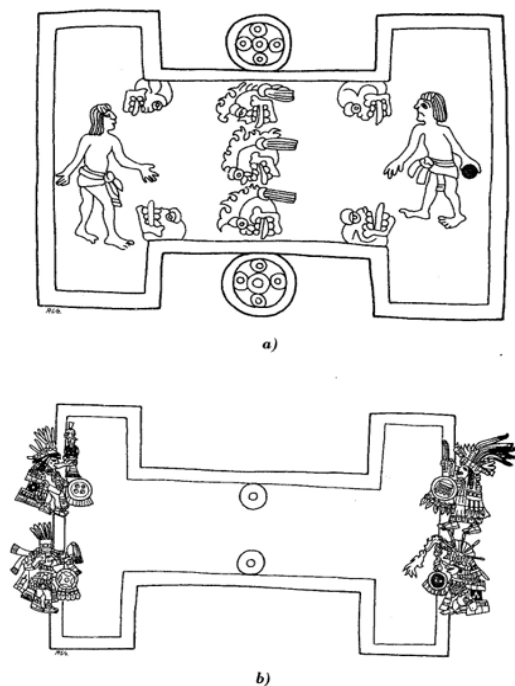


FIGURA III.8. Representaciones de la cancha del juego de pelota.
a) Códice Magliabechiano, Boone, 1983; b) Códice Borbónico.

Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda
edición, aumentada y actualizada México
1995.

El juego de pelota puede ejemplificarnos esta sutil triada entre lo lúdico-mítico-sacro si lo analizamos como el ritual que es. Su práctica buscaba emular el juego de los dioses creadores del universo, donde la existencia humana es el juguete de aquellos. La cancha representa al cosmos, en cambio la pelota en movimiento emula al *nahui ollin*. Al terminar la contienda cósmica el ganador era sacrificado por decapitación como tributo al Sol y a ese ritmo incesante que es la regeneración de la vida

1 México en la obra de Octavio Paz. Tomo III: Los privilegios de la vista. *Arte de México*. Paz, Octavio F.C.E. Letras Mexicanas. Ed. De Octavio Paz. México.1987

Una de las formas simbólicas más utilizadas en la iconografía precortesiana era la cruz, guía direccional del mundo al dividirlo en cuatro puntos cardinales, el punto donde convergen las cuatro direcciones representa el centro y la unidad del cosmos. Cada dirección, en la cultura nahua, tiene asignada una deidad junto con sus atributos; ese influjo repercutía en las fechas del calendario dependiendo de la región bajo la cual se orientaba el sentido del universo.

con estas direcciones.

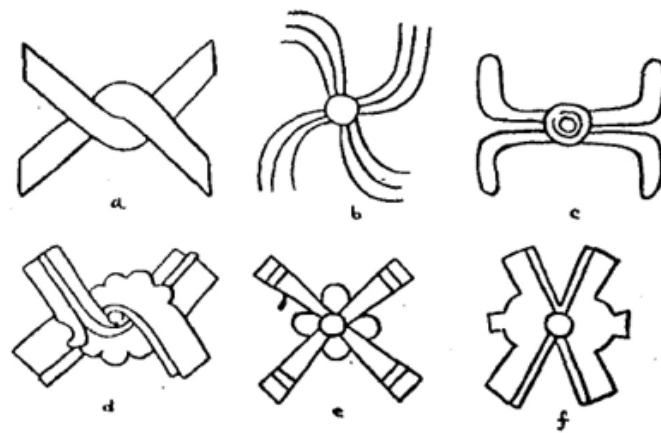
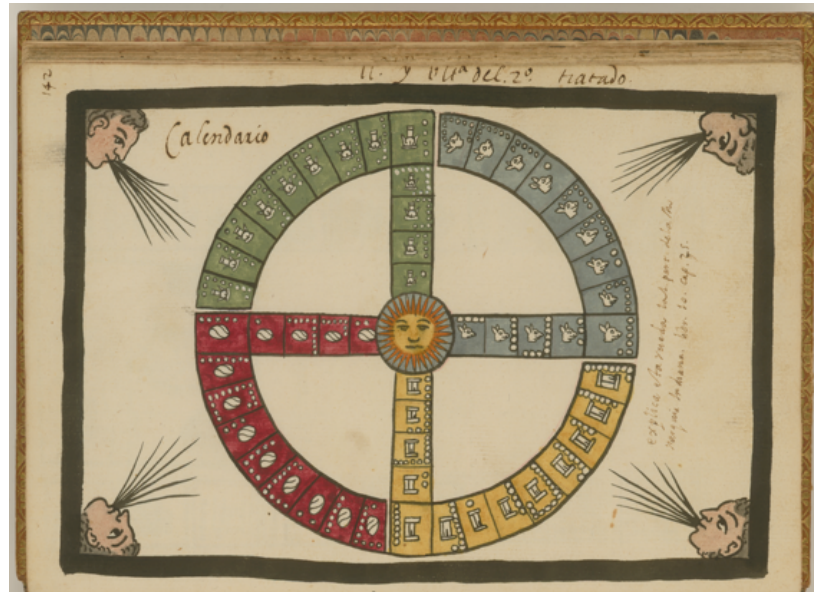


FIG. 11. El jeroglífico movimiento. (a, b, c, Teotihuacán; d, Códice Borbónico; e, Códice Florentino; f, Códices Borbónico y Borgia.)

Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de
Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011.
Breviarios;128.

Los números también tenían un carácter sagrado en asociación con una imagen simbólica, en este caso el cuatro era la cifra del orden cósmico, cuatro eran las direcciones en que se dividía el cosmos, cada uno tenía un color característico atribuido a una deidad. Tuvieron que pasar cuatro eras de catástrofe antes del nacimiento del quinto sol como la creación definitiva; cuatro eran los Tezcatlipocas creadores del mundo, así como cuatro también son los elementos asociados con estas direcciones.



Tonalpohualli.
Códice Tovar. Siglo XVI

En relación con la cruz, el centro de la misma está asociado con el *axis mundi*, un centro sacralizado en una relación de perpetuidad en el presente al renovar un ciclo definido por esta división espacial, los calendarios prehispánicos no seguían los lineamientos de continuidad sincrónica que maneja nuestra división del tiempo en pasado, presente y futuro. Este centro puede ser considerado como “el ombligo del mundo”, tempranamente las civilizaciones que comenzaban a asentarse en un lugar elaboraban ofrendas enterradas en el centro de su asentamiento, esta costumbre fue originando el motivo de construcción de las pirámides como construcciones simbólicas cuyo significado era asociado con figuras como la montaña, la cruz o el árbol.

Ese centro, considerado como el germinador de la vida se relaciona con el culto a la madre universal, la montaña es otra manera de simbolizar el vientre femenino. Ese eje primordial puede llevar a la región celeste, casa de las deidades donde reside el Sol, en su nombre se realizaban los sacrificios para alimentar aquella fuente de energía y renovación cósmica que fecunda la Tierra.

Al descender se encuentra el camino hacia el inframundo y la morada de los muertos. “*Es un círculo completo, de la tumba del vientre al vientre de la tumba[...]*”¹

La Arquitectura de los centros ceremoniales responde a esa distribución simbólica del espacio, relacionada a su vez con la astronomía, ciencia y religión congenian por medio del mito. Muchos centros ceremoniales se construyeron siguiendo lineamientos de cálculos astronómicos para presenciar fenómenos cósmicos que influían incluso en la vida política de las sociedades mesoamericanas.²



Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec. Brevarios;128.

El remolino es otra figura relacionada con la creación del cosmos en un sentido mítico-mágico, cabe resaltar la semejanza de su significado en otro contexto, la noción de remolino desarrollada por Edgar Morín en el primer tomo de *El Método: La Naturaleza de la Naturaleza*, el filósofo francés critica la falta de imaginación en nuestra época para renovar nuestra manera de abordar el conocimiento en toda su complejidad, cuando estas nociones se encontraban presentes en la mitología de las antiguas civilizaciones.

1 *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito*. Campbell, Joseph. Trad. de Luisa Josefina Hernández. F.C.E. México, 1ra Edición en Español.1959. P.p 19

2 *La astronomía prehispánica como expresión de las nociones de espacio y tiempo en Mesoamérica*. Galindo Trejo, Jesús. Revista Ciencias 95 UNAM Julio-Septiembre 2009.

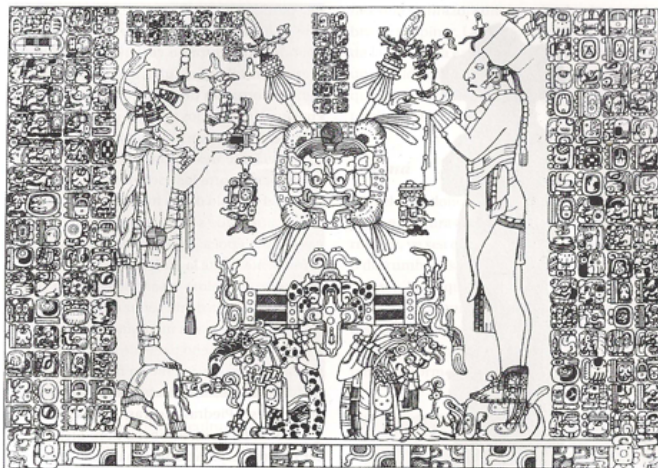


Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda
edición, aumentada y actualizada México
1995.

Los pueblos mesoamericanos tenían una visión de sus dioses como trabajadores que mantenían el orden de la vida en la naturaleza. Junto con los mortales trabajaban para mantener la vida en el mundo al cumplir un ciclo de muerte y renovación. En las representaciones de las mismas eran identificadas con un instrumento de trabajo como escobas, cántaros, hachas y coas.

Octavio Paz en un ensayo titulado *Risa y Penitencia* habla sobre la ambivalencia entre la vida y la muerte a través del juego, fraternizado con el sacrificio en la mentalidad de las civilizaciones prehispánicas. La existencia humana oscila ante el carácter, terrible, y al mismo tiempo fascinante de lo divino; inmortal e infinito ante aquella existencia mortal, sujeto de manipulación ante los designios intemporales del cosmos.

El juego y el trabajo tienen naturalezas opuestas, la primera es asociada con lo sagrado, los dioses juegan con la creación en una ociosidad suspendida, el sacrificio es afín con el juego por la apuesta y la pérdida presente en este. En cambio el trabajo es una actividad meramente humana, donde se establece un orden por medio de la transformación, a lo opuesto del juego el trabajo es asociado con la seriedad.

1.6. El cántico del Sol. Sobre la relevancia de los mitologemas cósmicos mesoamericanos.

Al exponer diversas posturas de autores como Cassirer, Campbell, Westheim y Morin, encontramos que el pensamiento mítico no es ajeno al estudio científico ni a su función como explicación del fenómeno de la vida.

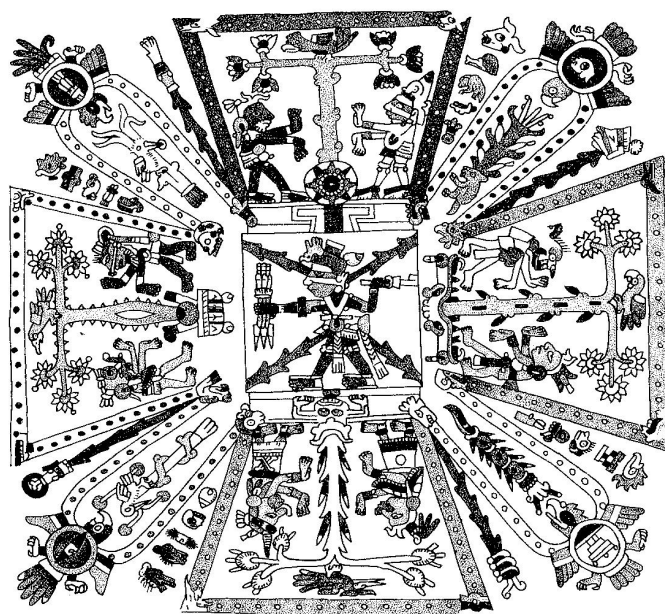


FIGURA IV.13. Los cuatro árboles cósmicos con sus deidades y símbolos, según la interpretación mesoamericana de la división cuatripartita del espacio. Dibujo basado en el Códice Fejérváry-Mayer, lám. 1, Kingsborough, 1967.

Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda edición, aumentada y actualizada México 1995.

El ser humano como animal simbólico ha partido de las imágenes proyectadas de los principios esenciales sobre su concepción del mundo por medio de la épica y pinturas arquetípicas cuya figura se ha ido transformando, al igual que el camino trazado por la humanidad a lo largo de su historia.

Aquellas evocaciones compuestas con el fin de explicar el origen del cosmos se han transfigurado en meros valores equivalentes entre acciones sin calcular verdaderamente la relación del ser pensante y su voluntad frente al mundo. Mito, arte y ciencia partieron del mismo principio: la observación, por medio de la cual el ser humano explica los fenómenos naturales. El pensamiento científico para su desarrollo rompería con el pensamiento mitológico.

Por mencionar un ejemplo; los cultos mesoamericanos para explicar la causa de la lluvia partían del recorrido de una serpiente de agua desde el interior de los cerros, recipientes de las aguas primordiales a los cielos, lugar donde se culmina la precipitación para ascender nuevamente.

Mito y ciencia coinciden al señalar una fuerza, el punto de partida que estimula el comienzo de un ciclo. Ese salto lógico que se da por medio de la organización natural de los niveles más sencillos a los más complejos en aquel constante flujo de la información en constante transformación:

El mito es para el hombre del México Prehispánico la realidad que forma e informa su vida, su pensamiento, su fe, su conciencia y también su subconsciente [...] El mito es una fuerza más vigorosa y arraigada en estratos más profundos que la razón.¹

En el apartado 1.3. *Sobre la relación entre el símbolo mítico y la producción artística* hemos hablado sobre la relación que tienen los arquetipos definidos por Jung y la forma en que son representados por medio de símbolos para expresar por medio del arte la visión del mundo que tenían las antiguas civilizaciones a través de sus mitologías².

1 *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Westheim, Paul. Versión española de Marina Frenk. Alianza Editorial-Era. 1972 Tercera reimpresión 1991. México.

2 Jung para definir los arquetipos con una forma concreta en una determinada mitología, utilizaba el término *mitologema*. (*Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós, Barcelona, 1970.) El psicoanalista suizo en este estudio habla sobre la naturaleza de la psique de una manera similar que el término energía, de una manera que lo aproxima a los conceptos de Edgar Morin sobre el pensamiento simbólico mítico y la arque-maquina revisados en este trabajo, solo que Jung se detiene en una comparación etnográfica sobre la psique y el mana, una forma de energía espiritual presente en las culturas en las que todavía prevalece una concepción mítica del mundo. La revisión de este apartado sobre la naturaleza del inconsciente colectivo nos servirá para analizar el sentido simbólico-mítico de los arquetipos cósmicos representados en la figura de los astros como el sol y la luna, imágenes que expresaban la visión del mundo por medio de el sentir religioso de una cultura. En este caso hablamos de las culturas mesoamericanas y su posterior importancia como incentivos para el desarrollo y la experimentación del arte moderno latinoamericano. Sobre todo en la obra de los dos artistas, Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias, que revisaremos en el segundo capítulo de este trabajo (revisar los apartados: 2.3. *Rufino Tamayo y los mitologemas cósmicos prehispánicos*, 2.6. *Amanecer en el Delta del Paraná*) para ambos, las representaciones simbólicas relacionadas con los astros, en este caso el sol y la luna, fueron constantes en su obra.

Cito a Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo* para dejar en claro esta relación:

No le basta al primitivo con ver la salida y la puesta del sol, sino que esta observación exterior debe ser al mismo tiempo un acontecer psíquico, esto es, que el curso del sol debe representar el destino de un dios o de un héroe, el cual en realidad no vive sino en el alma del hombre. Todos los procesos naturales convertidos en mitos [...] no son sino alegorías de esas experiencias objetivas, o más bien, expresiones simbólicas del íntimo e inconsciente drama del alma [...] La proyección es hasta tal punto profunda que fueron necesarios varios siglos de cultura para separarla en cierta medida del objeto exterior.¹

Jung en este ensayo habla sobre la naturaleza de la psique por medio de la relación entre los mitologemas y la ciencia. Para este trabajo de investigación queremos dejar en claro porqué este tipo de estudios es trascendente para estudiar el contenido simbólico-mítico de las representaciones artísticas basadas en la iconografía prehispánica. Para esto quisiera retomar a Edgar Morin y su concepto de máquina.

Morin nos habla de los seres máquina para explicar los procesos de organización del universo como una serie de complejos

sistemas entrelazados.

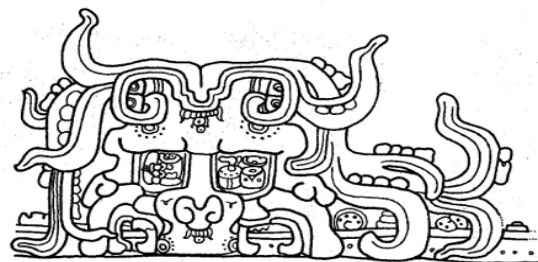


FIGURA I.13. Representaciones esculpidas en piedra de la Primera Verdadera Montaña, que emergió de las aguas primordiales el día de la creación del cosmos y en cuyo interior se escondían los mantenimientos fundamentales. En la parte superior de esta montaña primordial había una hendidura, de la cual brotaban las plantas escondidas en el interior. a) Representación de esa montaña en el tablero de la Cruz Foliada de Palenque; b) Representación de la misma montaña en la Estela 1 de Bonampak. En este caso, de la hendidura de la parte superior se ve brotar al dios joven del maíz. Dibujos basados en Freidel, Schele y Parker, 1993, fig. 3.8.

Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda edición, aumentada y actualizada México 1995.

1 Jung. *op. cit.*, pág. 12

El movimiento de la vida y su organización mediante procesos estocásticos mantienen una coincidencia con el sentido de aquellas historias concebidas por los pueblos pre-cortesianos, este movimiento mantiene reacciones, transacciones o intercambios dirigidos a su continuidad. El Sol, la arque-máquina de Morin, es similar a las representaciones de los artistas de las antiguas civilizaciones para representar sus creencias religiosas.

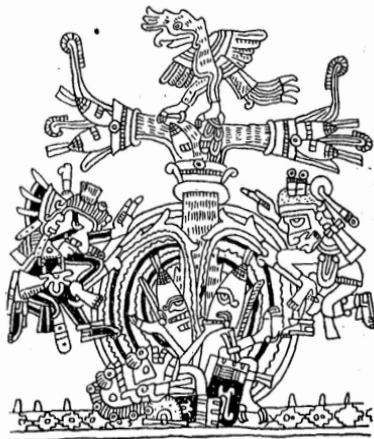


Fig. 36. Árbol de la Vida del Códice Borgia. Abajo, la Tierra, arriba, el Cielo. Quetzalcoatl (a la izquierda) y Xochipilli (a la derecha) evocan el movimiento unificador: de descenso el primero, de ascensión el segundo.

Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec. Brevarios;128.

Dentro de todo el universo el Sol es la máquina-madre que dirige aquella energía pertinente a la continuidad de la vida; no solo en nuestro planeta sino en otras galaxias, cada una, con su respectiva máquina-madre, significa el inicio de la creación para dar existencia a partir de su nivel de competencia organizacional:

Producir significa, en su primer sentido que es aquí el nuestro: conducir al ser y a la existencia.¹

Lo cito porque considero que es un ejemplo pertinente para describir la producción artística y la afinidad presente

del mismo con el pensamiento mítico-religioso. El artista observa, crea patrones, ritmos y sentidos sin una finalidad que va más allá de una mera fabricación mecánica, aquel producto es afín a todo el discurso planteado por el ser humano desde su origen para aferrarse existencialmente al sentido de su vida.

¹ El Método 1: La Naturaleza de la Naturaleza. Morin, Edgar Trad. del Español de Ana Sánchez. Ediciones Cátedra, colec. Teorema. Séptima Edición. Madrid 2010. Morin, Edgar. *La Méthode 1. La nature de la nature*. Editions du Seuil, 1986.

El artista maquina discursos, por medio de la sensualidad del mundo como un demiurgo fenoménico. La conexión entre la psique y la naturaleza por medio de representaciones artísticas generan conocimiento. Jung también señaló la importancia entre la evolución biológica de la psique como remanentes arcaicos que permanecen, por ejemplo, en los animales para generar sus patrones de conducta manifestados por el instinto. De forma similar en la psique de los seres humanos se generan los arquetipos y son remanentes de simbolización primitivos, como condicionamiento biológico de la voluntad de libertad. Aquí Jung habla sobre la influencia que tuvo de Nietzsche para desarrollar este postulado sobre el funcionamiento del proceso de individuación en la psique del individuo.

Jung realizaba pruebas a sus pacientes en las que exteriorizaban por medio de representaciones, ya sean gráficas, literarias o dramáticas, y las clasificaba para otorgar una significación simbólica a la división cuatripartita del espacio, tal como si fuesen esquemas compositivos. Con mitologemas correspondientes al contexto cultural y personal del paciente realizaba un diagnóstico¹, por ejemplo: en asociación de los grupos contrarios arriba/abajo y luz/oscuridad², que son representaciones del orden y el caos respectivamente.

Estos elementos simbólicos son expresados a priori en las composiciones artísticas para el autor:

la imagen y el sentido son idénticos³ [...] existen ciertas condiciones inconscientes colectivas que actúan como reguladores y propulsores de la actividad creadora de la fantasía y que, al poner al servicio de sus fines el material existente en la consciencia, producen configuraciones correspondientes⁴

1 En el caso de nuestro estudio retomamos el mitologema del quince, expuesto por Laurette Sejourné en sus estudios sobre la iconografía de la religión nahua.

2 Bajo este criterio haremos el análisis de las obras de arte estudiadas en el capítulo 2 de esta monografía en el apartado 2.6 *Amanecer en el delta del Paraná*.

3 Jung. op. cit., pág. 148.

4 Ibid. Pág. 149

De la misma forma que Wassily Kandinsky en sus estudios sobre la composición artística en *Sobre lo espiritual en el arte* y *Punto y línea sobre el plano*, Jung coincide también en una clasificación similar de los colores. Los autores concuerdan en que el azul es un color de concentración interior, asociado con la espiritualidad y la contemplación, en cambio el rojo es el color visceral, que expresa acciones y sentimientos.

La conciliación de opuestos, para Jung significa la posibilidad de instaurar el funcionamiento



FIG. 26. El Sol de Tierra y Quetzalcoatl bajo su forma animal.
(Códice Borbónico.)

Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el
México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo
Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec.
Brevarios;128.

dinámico de la psique para simbolizar y por consiguiente, crear imágenes que representen aquellos principios espirituales que son necesarios y que se han dado en cada cultura (en nuestro caso revisamos el concepto de dualidad en la mitología mesoamericana) en auxilio para completar el proceso de individuación del hombre:

[...]una oposición o es una relación bipartita o no es nada, y un ser sin oposición es totalmente inconcebible, pues su existencia no podría comprobarse.¹

1 Ibid. Pág. 149

Anteriormente hemos hablado de el devenir cíclico de la vida en relación con la muerte. El Sol, como la arque-máquina que es, también era mortal y renacía con cada amanecer desde el Micltán. Al igual que todos los muertos en la travesía por el inframundo, debemos de recordar uno de los textos más importantes donde se pueden observar estas figuras mitológicas afines a todas las civilizaciones mexicanas: el Popol Vuh¹ narra el viaje de los gemelos divinos al inframundo para liberar el espíritu de su padre del inframundo, una historia donde por medio del castigo, la muerte, el sacrificio y la expiación surge la vida triunfante.



Fig. 59. El penitente Xolotl alumbrando el Sol. (Códice Borgia.)

Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec. Brevarios;128.

¹ Este mito junto con la concepción nahua del origen del mundo señala las figuras simbólicas más afines a todos los pueblos de Mesoamérica. En estas concepciones mitológicas el evento más importante es la creación del Sol que se alimenta con sacrificios humanos para asegurar la continuidad de la vida.

La figura de los gemelos divinos, en la mitología universal, son héroes que superan una serie de obstáculos para cumplir una serie de tareas, siempre auxiliados por animales o generalmente por una mujer que representa la elevación espiritual o los guía en el camino hacia una revelación que los lleva a realizar un acto de sumisión en bien del mundo. Al nacer los gemelos divinos superan una serie de pruebas donde demuestran su astucia y destreza contra enemigos que tratan de impedir el cumplimiento de su destino como héroes.

El primer enfrentamiento con sus hermanos mayores afirma su identidad como seres divinos al comprobar su linaje para ser merecedores de los instrumentos de sus padres para jugar a la pelota.

Posteriormente al enfrentarse con los hijos de los señores de Xibalbá, Vucub-Caquiz y Gucumatz, los gemelos demuestran su valor al desmentir la postura que estos dos monstruos empleaban para atemorizar como falsos dioses. En el momento de su último encuentro con los señores del inframundo para recuperar los restos de sus padres, ellos dejan preparado el momento para la creación definitiva del cosmos

Hunapú y Xbalanqué nacieron de una madre que fue fecundada por un árbol de calabazas que le escupió en la mano. Sus padres, descendieron al inframundo porque fueron retados por los señores de Xibalbá en un juego de pelota, cuando en verdad les tendieron una trampa para sacrificarlos por medio de la decapitación. Posteriormente la cabeza de Hun Hunapú fue colocada en un árbol de Xibalbá.

La historia que narra es una representación de la germinación de la planta del maíz y su ciclo de agricultura. Si revisamos la figura del momento de la concepción de los gemelos divinos vemos que el árbol donde se encontraba depositada la cabeza de Hun-Hunapú hace referencia al árbol cósmico mencionado con anterioridad, asimismo el sacrificio por decapitación en diversas culturas representa el principio solar fecundador, o en su lado femenino, a la luna y la fertilidad. En la iconografía nahua y maya encontramos representaciones de esos árboles con cabezas. Otra variante de esta representación se encuentra en la escultura olmeca y los bajorrelieves que representan cabezas con una hendidura en forma de v que hace alusión al nacimiento del maíz.

En las representaciones calendáricas nahuas el símbolo del *nahui-ollin*, “cuatro-movimiento” nos ilustra claramente aquella concepción de la arque-maquina, en el centro de esta cruz encontramos una referencia al número cuatro y su relevancia para la concepción espacial y temporal del universo, donde se intersecta en el centro un ojo, efigie del Sol. Así como la cuenta del ciclo lunar, el recorrido del planeta Venus asociado con Quetzalcóatl y la resurrección del astro como chalchihuite, una piedra preciosa.

En las pinturas murales y códices que se han conservado la interpretación de este signo obedece a un uso mítico del color, donde su uso dentro de la composición cumple con la función de representar aquel antagonismo presente en el paso del tiempo. También los mayas empleaban este uso simbólico del color al representar el *ahau*, el glifo del sol, relacionado también con el poder político, al hacer uso del blanco y el negro para contrastarlo.¹

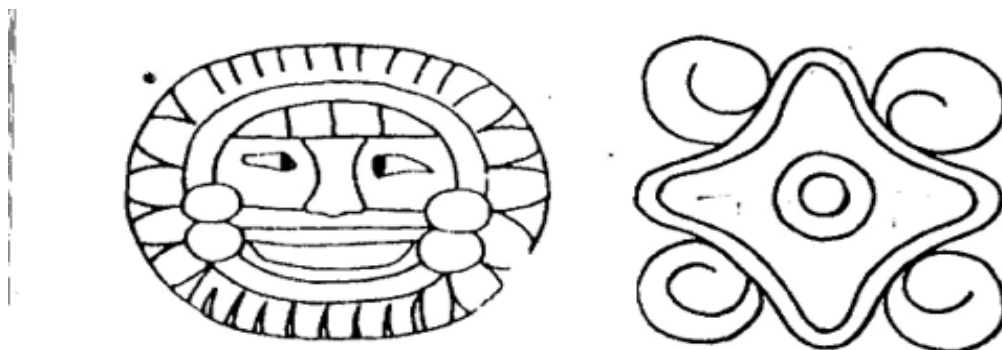


FIG. 1. El rostro que simboliza el Quinto Sol y el signo de Venus alternados, forman el marco de una puerta en uno de los palacios teotihuacanos.

Imagen retomada de:
Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec. Brevarios;128.

¹ En el capítulo 12: *Realismo Mágico y Primitivismo* se presenta un análisis sobre la relación entre mito de la creación maya en el Popol-Vuh en la obra de Miguel ángel Asturias.

En las representaciones calendáricas nahuas el símbolo del *nahui-ollin*, “cuatro-movimiento” nos ilustra claramente aquella concepción de la arque-máquina, en el centro de esta cruz encontramos una referencia al número cuatro y su relevancia para la concepción espacial y temporal del universo, donde se intersecta en el centro un ojo, efigie del Sol. Así como la cuenta del ciclo lunar, el recorrido del planeta Venus asociado con Quetzalcóatl y la resurrección del astro como chalchihuite, una piedra preciosa.

En las pinturas murales y códices que se han conservado la interpretación de este signo obedece a un uso mítico del color, donde su uso dentro de la composición cumple con la función de representar aquel antagonismo presente en el paso del tiempo. También los mayas empleaban este uso simbólico del color al representar el *ahau*, el glifo del sol, relacionado también con el poder político, al hacer uso del blanco y el negro para contrastarlo.¹

¹ En el capítulo 12: *Realismo Mágico y Primitivismo* se presenta un análisis sobre la relación entre mito de la creación maya en el Popol-Vuh en la obra de Miguel ángel Asturias.

Capítulo 2: Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias. Un análisis simbólico de “Amanecer en el Delta del Paraná”

2.1. El mexicanismo como reflejo del hombre universal. La influencia de “los Contemporáneos” en Rufino Tamayo .

*“A Rufino Tamayo.”
Carlos Pellicer¹*

El que ve, oye, toca, huele y gusta,
Dadme el color y el mundo os será dado.
Cuando Santa Lucía
llevó los ojos en las manos
amaneció en palomas tornasolada guía,
la luz se vio de canto
y se oyó en los rosales la opinión de aquel día.
Vive Santa Lucía
metida en ojos molidos a piano
y si la ventana algarabía
que la aurora enjauló ruiñeñora,
es porque el gris al rosicler desea,
tras el limón partido en pleno día,
Hay que ver desmayada a una Sandía
para poner los ojos en blanco
y poéticamente no caer al barranco
de una muy indeseable compañía.

¹ Poema de Carlos Pellicer retomado de: *Rufino Tamayo: Antología crítica. Selección de Raquel Tibol*. Cardoza y Aragón, Luis, et al. México: Editorial Terra Nova/Consejo Nacional para la Atención a la Juventud, 1987.

La atmósfera en antílopes viviendo
sus proyectos cristaliza
y escribe con zeta una sonrisa
con sonante al pasar salió corriendo.
Traiga usted a los niños magenta
al verde cómodo del parque
y que la fuente marque
el alto al aire libre que ha perdido la cuenta.
En grandes gotas cuenta la granada
su claustral homicidio.
Con dulzura la envidia
cuando veo sangre derramada.
Una vez la granada y la Sandía
se dijeron tan fuerte
que por mi buena suerte
yo fui uno de los ojos de Santa Lucía.
Lucero en el frutero
Me anochece cortando pradería.
Arrimé al gris la noche y déjame amarillo
dormir. Todo turquesa mi párpado animal,
almohadilló penumbras y a la luz del grillo
Quemó el cadmio invisible de un dúo pasional.
En buena zoología
llegue usted a este bosque de rugidos
sabiendo el A B C de los olvidos
que hay en los ojos de Santa Lucía
Ya empiezo a estar azul y a desnudarme
por el hambriento cero de un adarme.
Tengo la sangre azul de un arruinado
paisaje palacial medio incendiado.
Labios crepusculares
dicen que no, por pares.
A un par de labios la paloma vino
y les leyó la carta
y el silencio que aparta
deshojó su perfume paulatino.

El que sabe mirar lo que no mira
es como el que suspira
dentro de un ruiseñor y quieto rueda
de un trino a otro y astro que encarcela
cae por las laderas de la lira.
Si con las yemas de los dedos
pinto la claridad, no tocar nada
será la mejor música. La Nada
lleva en la mano todos sus enredos.
Lo que hay que ver, es todo.
Con los ojos cerrados,
muy mirada a mi modo,
La vida me persigue con sus senos templados.
Estar en el color es estar vivo,
de todos los olvidos olvidado.
Inmóvil, fugitivo,
Entre violetas escondí un morado.
Por Tamayo, pintor de la pintura
Brindo al sol esta luz un poco oscura
Y vista Santa Lucía
Ya no hay nada que ver
Ni de noche ni de día.
...y se lo dice Carlos Pellicer.

Como preámbulo al análisis comparativo entre el poema de Miguel Ángel Asturias, ilustrado por una serie de litografías de Rufino Tamayo en el último apartado de este capítulo, *Amanecer en el Delta del Paraná*. Nos detendremos en la relación que existe entre las artes visuales y la poesía por medio de la implícita fenomenología del mirar y el representar como los vasos comunicantes entre Carlos Pellicer, parte del grupo sin grupo, los Contemporáneos, y Rufino Tamayo al analizar el poema antes citado.

Los estudios que giran en torno a la obra de Carlos Pellicer, pintor de la poesía, no dejan de remarcar el cromatismo de su poesía y la luminosidad que emana en el recorrido de los paisajes de su amada Latinoamérica¹. Al igual que Miguel Ángel Asturias, creía que por medio de la revalorización de las antiguas civilizaciones mesoamericanas²; fuente espiritual del arte moderno en América, se abriría un nuevo camino para el desarrollo de un intelecto con identidad cultural propia. Sus recurrentes paisajes, nos muestran que la percepción de la naturaleza adquiere para el autor un sentido religioso, celebración de Dios en una alabanza a la naturaleza, de la misma forma que San Francisco de Asís en su *Cántico del Sol*.

La relación que Tamayo tuvo con el grupo de los contemporáneos sirvió como una influencia para darse a conocer en clara oposición al arte oficialista mexicano al cuestionar lo que en verdad conformaba a la plástica mexicana, adjudicándole un sentido universal que pudiese codearse con las vanguardias internacionales por medio de un lenguaje poético. Este universalismo poético en el campo de las artes era considerado para Xavier Villaurrutia un motivo para asociar a la poesía con otras artes, sobre esta relación, el poeta dice al respecto:

1 “El ser pelliceriano es la existencia mítica del trópico”. Chisalita, Ruxandra. *La mirada y la melancolía. Elementos para una poética de la fluidez*. Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones. UNAM. 1993. pp. 24

2 “Yo que de Tabasco vengo
con nudos de sangre maya...”

“Romances de Tilantongo” en *Recinto y otras imágenes*. Citado en *Los frutos de la voz. Ensayos sobre la obra de Carlos Pellicer*. Javier España, Teodosio García Ruiz, Francisco Magaña, Jeremías Marquines, Jorge Pech Casanova, Gustavo Ramos, Miguel Ángel Ruiz Magdonel, Eutimio Sosa et. Al. Fondo editorial Tierra adentro. 1997 pp. 42

Sabemos que hay relaciones visibles a los ojos de todos y de un orden que podríamos llamar razonable, entre el mundo de las formas poéticas y el mundo de las formas plásticas. Hablo de ciertas afinidades estéticas que hacen posible reunir por un momento, en un mismo plano, por la fina retórica del dibujo, por el paladeo de ciertas delicadezas de un lenguaje de formas precisas, un poema y un cuadro excelentes.¹

Xavier Villaurrutia² fue el primero que señaló la afinidad entre la obra de Carlos Pellicer y Rufino Tamayo. El poeta tabasqueño había hablado también sobre el característico empleo del color en la pintura de Tamayo dentro de sus composiciones: “*todo lo que toque se llenará de Sol*”, “*grito y color*”, “*grito silencioso*”, “*sensualidad sin refinamiento*”, “*sensualidad de indio y de primitivo*”, “*un mexicano excesivo, mexicano del trópico*”³.

Sus metáforas⁴, a pesar de expresarse por dos soportes artísticos diferentes, concuerdan en percibir integralmente en un deseo por lo primordial, a la naturaleza y su devenir como presencia de lo mitológico y lo arcaico en el proceso creativo del artista en su reconfiguración de la realidad. Se cita este poema de Pellicer, titulado: *A Rufino Tamayo*, porque nos habla sobre la relación ambivalente entre las artes visuales y la poesía escrita, esto nos lo ejemplifica la figura de Santa Lucía, la que vive “metida en ojos molidos a piano”.

1 Villaurrutia, Xavier. *Pintura sin mancha*. Citado en: Madrigal Hernández, Erika. *Tamayo y los contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 92. UNAM 2008.

2 Los primeros comentarios sobre la obra de Tamayo fueron escritos por Xavier Villaurrutia y Salvador Novo, ambos autores del grupo de los poetas “Contemporáneos”. En 1924 Villaurrutia habló de Tamayo como parte de los “nuevos pintores: rebeldes y libres” vinculados con el grupo, entre quienes encontramos a Manuel Rodríguez Lozano, Julio Castellanos y Agustín Lazo.

3 *op. cit.* pp. 158.

4 José Gorostiza, íntimo amigo del poeta tabasqueño diría sobre su obra: “ [...]Creo que Carlos exalta, principalmente, los sentidos del hombre. Las cosas que se perciben por la vista, principalmente por el oído, por el tacto.” (*Gorostiza y Pellicer: Poetas de la soledad* Álvaro Ruíz Abreu. [Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998](#) / coord. por [Florencio Sevilla Arroyo](#), [Carlos Alvar Ezquerro](#), Vol. 3, 2000, ISBN 84-7039-848-2.)

Pellicer comienza el poema (El que ve, oye, toca, huele y gusta/ dadme el color y el mundo os será dado¹.) afirmando la presencia de la vista como guía de nuestros cuatro sentidos restantes al re-presentar algo, nos dice que “vemos” con las manos, los oídos, la boca y con la nariz. La luz, una de las constantes en la poesía de Pellicer, es inherente a la vista, ya sea si hablamos de ésta en un sentido físico o poético. Solo que la luz en Pellicer matiza, tiene tesitura y timbres, tiene un carácter rítmico, el autor “escucha” la luz (amaneció en palomas tornasolada guía/la luz se vio de canto²).

Santa Lucía, la figura simbólica mas importante en este poema que nos muestra la relación entre la poética y la pintura de Tamayo, es el receptáculo de esta “suprasensualidad” en el poema (Vive Santa Lucía/metida en ojos molidos a piano³). Pellicer comienza a mostrarnos la relación de la mirada con el éxtasis religioso, *una epifanía*, revelación divina vista por los ojos del alma. En Pellicer, la mirada también está asociada con la herida, el martirio de los santos católicos y el sacrificio en los rituales de las religiones mesoamericanas se sincretizan en su poesía; la granada, fruta erótica por excelencia, entona la misma coloratura que la sangre derramada por los mártires. (En grandes gotas cuenta la granada / su claustral homicidio. /Con dulzura la envidia /cuando veo sangre derramada.⁴)

Santa Lucía, “la que porta luz”. Se caracteriza por el milagro de su martirio, ella continuaba con el sentido de la vista a pesar de que le sacaron los ojos. Visión extática del mundo en estado de gracia. Esta figura no es exclusivamente católica, la mitología griega nos da testimonio de Sémele, madre de Dionisio, y consorte de Zeus, a quien le pidió revelarse en su verdadera

1 *Rufino Tamayo: Antología crítica. Selección de Raquel Tíbol.* Cardoza y Aragón, Luis, et al. México: Editorial Terra Nova/Consejo Nacional para la Atención a la Juventud, 1987.

2 *ibidem*

3 *ibidem*

4 *ibidem*

identidad divina, a pesar de que sus sentidos mortales y limitados la llevarán a desaparecer ante la presencia del dios, que no soportó.

Esta figura de la contemplación sagrada en el poema expresa el interés de ambos artistas por la tan deseada proximidad al objeto, esa claridad que ambiciona alcanzar el artista por medio de su obra. La mirada, que busca *penetrar* los objetos para conocerlos en el juego del arte que implica también el conocerse y re-conocerse. De ahí la figura de Santa Lucía en Pellicer para aproximarse al cromatismo sensualista de Tamayo, el de mirada clara a la hora de configurar ese ritual llamado arte. (hay que ver desmayada a una sandía / para poner los ojos en blanco¹).

La referencia al estado extático de los santos es una representación de la alegría de vivir en comunión con la naturaleza por medio del arte. Pellicer y Tamayo se hermanaron por el color dado en el trópico y la mitología; Pellicer nos muestra el mar y la selva, Tamayo nos da la fruta, el sol y la guitarra. (que la aurora enjauló ruiseñora, /es porque el gris al rosicler desea, /tras el limón partido en pleno día, / entre el color y la luz²)

De nuevo la referencia a la fruta, sin dejar de lado cierta sonoridad dentro de las metáforas del poema que hacen referencia al “timbre” de las Sandías y los limones partidos, contraste de sabores cromáticos que aluden al espacio pictórico, mítico de Tamayo:

Una vez la granada y la Sandía
se dijeron tan fuerte
que por mi buena suerte
yo fui uno de los ojos de Santa Lucía.³

La obra pictórica narrada por Pellicer alude a ciertos espacios desiertos e infinitos que planteaba Tamayo en sus composiciones de cielos ambivalentes, donde no sabemos si son diurnos, porque siempre un eclipse nos mantendrá al margen de la duda en estos espacios de ambigüedad

1 *ibidem*

2 *ibidem*

3 *ibidem*

Desiertos de arena fría que se pintan infinitos. Es interesante remarcar se haga referencia a una ceguera para comprender la pintura. Pellicer se rinde en complicidad ante el iluminado Tamayo.

Por Tamayo, pintor de la pintura
Brindo al sol esta luz un poco oscura
Y vista Santa Lucía
Ya no hay nada que ver
Ni de noche ni de día.¹



Mandolinas y piñas, 1930.
Óleo sobre tela.
50.2 x 70 cm.
The Phillips Collection.
Washington, D.C.

Una interpretación posible dentro de lo que se considera “moderno” en la obra de Tamayo deja ver lo hablado por Villaurrutia sobre la modernidad al confrontar lo “clásico” con lo “universal” cuando afirma que un artista clásico es en realidad un artista actual por trascender su contexto histórico. Podemos encontrar en palabras de Tamayo, quien se consideraba como un pintor “mexicano universal”, influenciado por esta definición aportada por Villaurrutia:

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 y tradicional.²

1 *ibidem*

2 *Tamayo y los Contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal*. Madrigal, Erika. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. Núm. 92, 2008.

Estos términos consolidan la estética de aquella generación de artistas mexicanos inclinados hacia un lenguaje purista en el sentido de un “realismo poético”, libre de tendencias anecdóticas, políticas y sociales como un cambio de dirección en el camino hacia una identidad nacional pendiente por resolverse.

El discurso elaborado por los poetas contemporáneos situaban al artista mexicano dentro de un contexto universal sin aislarse de las tendencias internacionales, mas inclinadas hacia un lenguaje informal. En 1948 el mismo Villaurrutia escribió un texto para la primera exposición retrospectiva de Tamayo, quien lo describe como un “pintor universal”:

La fidelidad a lo más recóndito de su raza y de su espíritu es lo que mas llamó y llama la atención en la pintura de Rufino Tamayo, y lo que hace de él, al mismo tiempo, un pintor universal que puede alternar con los pintores europeos mas avanzados¹

Parte de ese discurso consolidado entre artistas pertenecientes al grupo de los Contemporáneos giraban en torno a la búsqueda de lo que conforma los valores de la plástica mexicana, fuente de polémica al considerar aquella tendencia purista como subjetiva e individualista a diferencia de quienes defendían la postura del arte nacionalista postrevolucionario comprometido políticamente.

Ante esta serie de ataques sobre la labor de los contemporáneos, José Gorostiza defiende la aportación a la cultura que hacía el grupo de artistas encaminados hacia la modernidad sólo para responder hacia los intereses del arte y la poesía en sí mismos:

1 Madrigal, op. cit., pág.159

En el caso de la creación artística, la cultura es un antecedente histórico de donde se aprenden las normas de la belleza, no más que para darles un sentido nuevo. La juventud persigue, a sabiendas, adquirir esa cultura vital, trascendente, que si no se traduce en citas de memorización irreprochable fecunda, sí, las facultades creadoras.¹

Podemos ver como esta noción sobre la permanencia de lo clásico, expresado de manera clara para todas las generaciones no pierde vigencia al conjugarse creativamente en la obra de arte. Este concepto influyó claramente en la propuesta artística de Tamayo, quien se libra de un mexicanismo estereotipado para elevarlo a una metáfora subjetiva en todo el sentido poético y de construcción pictórica. Tamayo declara:

La obligación del pintor es ser actual, estar muy consciente de lo que está sucediendo a su alrededor en el momento en que está viviendo, y eso reflejarlo en su obra. El arte es la quintaescencia de la vida, es decir, tiene que reflejarla; por ello el pintor tiene que ser actual. Si un pintor se dedica a hacer cosas que recuerden a los pintores anteriores, porque eran muy buenos, está fuera de su época; simplemente copia. Cada momento necesita una manera de expresión distinta.²

Rufino Tamayo fue un artista que siempre tuvo estrecha relación tanto con la obra de poetas y filósofos. Además de la influencia del círculo conformado por los Contemporáneos, tuvo un acercamiento con la filosofía de José Ortega y Gasset, el autor de *La deshumanización en el Arte*³. En las entrevistas que se le hicieron al pintor oaxaqueño llegó a mencionar la influencia de este ensayo en su obra mediante la cual buscaba dar respuesta al escritor español por medio del carácter poético de su pintura:

1 Madrigal, op. cit.,pág. 166

2 Madrigal, op. cit., pág.170

3 Rita Eder en su ensayo *El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo* (en *Arte y Espacio*, México, XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. UNAM, IIE, 1997, p 249.) relaciona la propuesta de Tamayo con la tercer vía del Arte de acuerdo con Ortega, la del “hombre transformado”, como respuesta al arte realista del siglo XIX y al arte abstracto deshumanizado. Citado en *Identidades Pictóricas y Culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?* de Ana María Torres.

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 obra¹.

Otro acercamiento con la filosofía que tuvo el pintor fue con los filósofos mexicanos del grupo Hiperión², quienes eran afines a su interés por la búsqueda de la definición sobre la identidad del Mexicano. Sin embargo, Octavio Paz fue el escritor con quien tuvo un mayor intercambio de ideas al respecto de lo mexicano. Tamayo aborda por medio de las artes visuales ese dualismo que conforma la identidad del mexicano, el elemento indígena y el mestizo.



México de hoy. 1953
Vinil sobre tela
5.32 x 11.28 metros
Museo del Palacio de Bellas Artes

¹ Victor Alba, en *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, B. Costa-Amic, 1956, pp. 80 y 81. Citado en *Identidades Pictóricas y Culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?* de Ana María Torres. Pág. 218

² Dentro de quienes podemos encontrar a Leopoldo Zea, Emilio Uranga, Ricardo Guerra, Salvador Reyes Nevárez, Luis Villoro, Jorge Portilla, Joaquín Magregor y Fausto de la Vega.

Este grupo de intelectuales mexicanos hablaban de una integración de la cultura indígena como el elemento espiritual que fomentaría el humanismo necesario para el desarrollo de México, un país mestizo, en su integración con Occidente como una nación moderna. En la definición de nuestra nacionalidad encontramos un marcado carácter contradictorio, esta metáfora es recurrente en la obra de Tamayo, la integración entre el mexicano moderno y su profunda identidad cultural para abrirse paso a un “hombre transformado” por medio de la integración entre el arte, la poesía y el desarrollo de la civilización.



Carnaval. 1941.
Óleo sobre tela.
110 x 84 cm.
The Phillips Collection.
Washington, D.C.

La metáfora de lo indígena representa asimismo una reintegración del carácter sensual en el arte volviendo a otorgarle voz a la experiencia de primera mano “en bruto” entre el hombre y su entorno. Por medio del arte, el le otorga un mayor peso al elemento indígena de nuestra nacionalidad. En múltiples ocasiones Tamayo llegaba a decir que era indio, aunque originalmente su familia era de origen mestizo.

A través de su obra el llegó a tratar una de las peculiaridades que alberga nuestra nacionalidad mexicana, su carácter contradictorio. Dentro de su relación con los filósofos de lo mexicano para reflexionar el contenido de su obra, Tamayo remarca aquel sentimiento de inferioridad que acompaña a la idiosincrasia del mexicano, quien no se identifica con su mítico origen prehispánico al mismo tiempo que se siente impostor dentro del contexto de una cultura europea. El peso del elemento simbólico del indígena en su obra se ha interpretado desde una perspectiva de melancolía, soledad y simulación histórica dentro de la identidad nacional. Rufino Tamayo le otorga una relevancia espiritual a esta reconciliación aspirada por medio del perdón de un contexto histórico que ha sido fuertemente marcado por la sumisión y el colonialismo. Dentro de un contexto moderno, la circunstancia histórica de México necesitaba ser dotada de una voz que integrase la vida cultural de el país a un entorno internacional. Sobre esta postura el pintor declararía:

[...]para encontrar lo mexicano había que ir más hondo, llegar a las raíces tradicionales plásticas nuestras, establecidas desde la era prehispánica con un carácter que es propio de esta región del mundo. Es necesario estudiar a fondo las características de nuestro pueblo. Por lo que se refiere al color mi teoría es el producto del estudio de nuestra gente [...]

Yo sostengo que nuestra posición es de actualidad: si somos de esta época debemos corresponder a ella y, no ser arcaicos. Yo estudio y tomo en consideración las experiencias de todo el mundo y considero más importante la universalidad que el nacionalismo. Hay que usar un lenguaje que no sólo sea asequible a los mexicanos, sino a las gentes de todo el mundo, conservando un sello personal y mexicano, para enriquecer ese acervo universal que es la cultura.¹

La importancia de estas reflexiones sobre la identidad nacional permitieron al pintor oaxaqueño dotar a su emotiva y monumental obra, sinfonía de piedra callada durante siglos, consistió en remarcar los conceptos relacionados con la heterogeneidad; la verdadera integración nacional consiste en la apertura a todas las voces que conforman nuestra cultura, ya que no proviene de una sola raíz.



Nacimiento de nuestra nacionalidad. 1952

Rufino Tamayo
Vinilita sobre tela
5.32 x 11.28 metros
Palacio de Bellas Artes

¹ Bambi, *Tamayo define su posición, su verdadera historia*, Excélsior, México, 21 de junio 1953, s/p. Citado en *Identidades Pictóricas y Culturales...* de Ana María Torres, pp. 231 cita. 409.

El Arte propuesto por un pintor que tiene una fuerte identidad nacional arraigada en un sentir mítico¹ nos ofrece una metáfora del mexicano mestizo como aquel “hombre transformado” del que hablaba José Ortega y Gasset, siempre presente en las preocupaciones intelectuales del artista mexicano a la hora de su ejercicio pictórico.

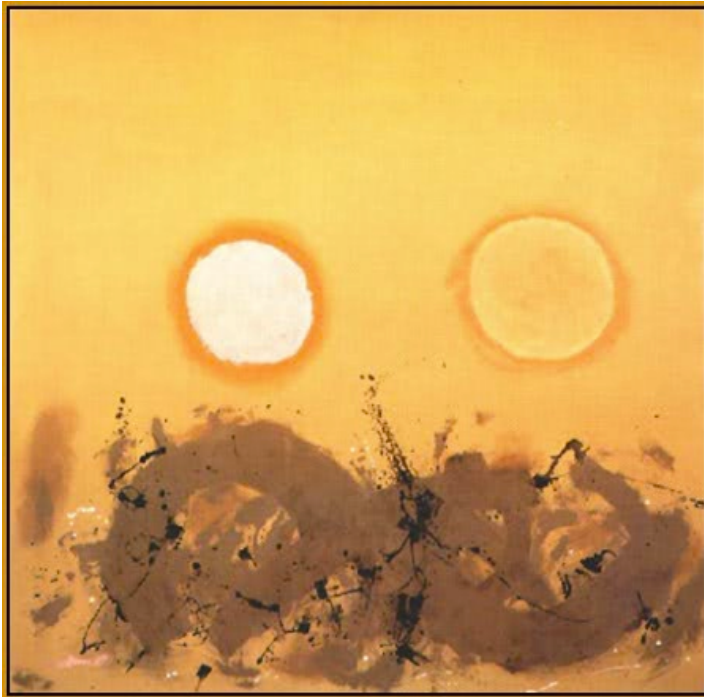


Nueva York desde la terraza, 1937
Óleo sobre tela
50. x 86.5 cm
col. particular

Desde esta revalorización espiritual, el arte buscó formas de representación diferentes de la tradición mimética en el arte occidental. Esta razón de ser del arte, afín a la búsqueda pictórica de Rufino Tamayo, en parte influenciado por sus lecturas de Ortega y Gasset, hablaba de alcanzar por medio de su obra un mexicanismo universal.

¹ En una de sus entrevistas, Tamayo recuerda una visita a Monte Albán cuando era niño, donde remarca la impresión que le había dejado el recinto zapoteca, que lo hizo sentir “*como un viejo desde que era joven*”, de acuerdo con sus propias palabras.

Tamayo tenía la convicción de responder por medio de su obra a aquella deshumanización en el arte que había sido alcanzada por diversas corrientes pictóricas criticadas por el oaxaqueño, como el arte politizado y el arte abstracto.



Duet, 1962.
Adolph Gottlieb
Oil on canvas
Gift of Governor Nelson A.
Rockefeller
High Museum of Art, Atlanta GA.

Desde 1930 Rufino Tamayo realizó una serie de viajes a Nueva York donde entraría en contacto con pintores estadounidenses, quienes eran afines a su propuesta sobre la universalidad del hombre por medio de referencias etnográficas, esta tendencia primitivista sentó las bases para una nueva aproximación de la modernidad en el Arte, principalmente en Estados Unidos¹.

En acorde con Leopoldo Zea y Abelardo Villegas, la heterogeneidad es parte de ese camino a seguir para la edificación de una identidad nacional y americana es necesario reconocer la

¹ No debemos de olvidar que el corte de esta pintura universal fue apoyada por los gobiernos en gestión para marcar los aspectos negativos de los gobiernos socialistas y su arte de propaganda, el gobierno norteamericano tuvo sus razones para apoyar esta tendencia de Arte puro, para señalar la apertura democrática bajo una política de tolerancia con el fin de desprestigiar a los gobiernos del bloque socialista bajo el contexto de la Guerra Fría.

originalidad que lleva consigo cada pueblo, por lo mismo es un aporte no solo a la forja de una identidad nacional, sino de una identidad universal ya que cada pueblo enriquece la cultura universal.

Rufino Tamayo a partir de su producción artística elaborada desde 1940 se encuentra reflejada en su quehacer pictórico reflexiones sobre la relatividad, el tiempo, el dinamismo dentro de un espacio pictórico. Estas sensaciones plasmadas por medio del dibujo y la pintura son alusiones a aquel “mexicanismo universal” del que hablamos tienen su relación correspondiente con lo que llegó a significar la dualidad en las interpretaciones que se han hecho sobre el arte prehispánico, siempre presente en la obra del oaxaqueño tanto en influencias formales como filosóficas.



*Adolph Gottlieb in front of his painting,
Spray, 1959.
Photo by Marvin P. Lazarus, copyright
Adolph and Esther Gottlieb Foundation.*

En 1945 aparece un artículo sobre Rufino Tamayo y Adolph Gottlieb escrito por Barnett Newman¹, quien halla similitud en el discurso de ambos artistas americanos quienes por medio de su obra se aproximan a la imagen mítica con un sentido primordial sobre la experiencia del mundo, cuasi sagrada. La ausencia de espiritualidad en el hombre moderno ha llevado a una neurosis colectiva y a una crisis individual mediante el camino abusivo de un materialismo que ha despojado al individuo de una formación integral.

El nacionalismo en el arte no se debe de traducir simplemente a un compromiso político; Newman reconoce que en cualquier aporte trascendente para la humanidad ya sea artístico o científico, no se distinguen nacionalidades. La identidad nacional en Tamayo va más allá de la propaganda sentimentalista e ilustrativa; familiarizado con la estética precolombina, Newman habla sobre la cosmovisión de las culturas precolombinas remarcando la importancia del “terror sagrado” como parte de la vida en toda su intensidad, reflejada en la forma de la escultura precolombina cuya anatomía vigorosa es adjudicada a las figurillas provenientes de la cultura Tarasca.

Aquí el autor recalca el contraste entre Tamayo y Gottlieb, quien toma como referencia las pinturas de los indios norteamericanos de la región costera en el noroeste de Estados Unidos. Dichas composiciones van más allá de la construcción geométrica, su significación va encaminada a una reflexión existencialista ante la falta de comprensión entre el hombre y su mundo, a diferencia de la integración universal propuesta por Tamayo; Gottlieb es un artista trágico. Ambos artistas son fuertemente objetivistas, a pesar del lenguaje no anecdótico.

¹ Barnett Newman: *Selected Writings and Interviews*. Newman, Barnett. Edited by John Philip O'Neill. University of California Press. Berkeley and Los Angeles, California. 1992

El Arte con carácter político dentro de un lenguaje realista era una forma de darle imagen a lo mexicano, esa metáfora en Tamayo adquiriría un significado mas profundo por medio del silencio de símbolos rescatados por medio de atmósferas cromáticas en complicidad entre ese momento del olvido y del recuerdo que trasciende de lo meramente subjetivo del artista.

2.2. *El contenido simbólico en la obra de Rufino Tamayo .*

¿Cómo definir mi actitud ante la obra de Rufino Tamayo? Rotación, gravitación: me atrae y , simultáneamente, me mantiene a distancia como un sol. También podría decir que provoca en mí una suerte de apetito visual: veo su pintura como una fruta, incandescente e intocable. Pero hay otra palabra más exacta: fascinación. El cuadro está allí, frente a mí, colgado en una pared. Lo miro poco a poco, con inflexible y lenta seguridad se vuelve un abanico de sensaciones, una vibración de colores y de formas que se extienden en oleadas: espacio vivo, espacio dichoso de ser espacio. Después, con la misma lentitud, los colores se repliegan y el cuadro se cierra sobre sí mismo. No hay nada intelectual en esta experiencia: describo simplemente el acto de ver y la extraña, aunque natural, fascinación que nos embarga al contemplar el cotidiano abrir y cerrarse de las flores, los frutos, las mujeres, el día, la noche. Nada más lejos de la pintura metafísica o especulativa que el arte de Rufino Tamayo. Al contemplar sus cuadros no asistimos a la revelación de un secreto; participamos en el secreto que es toda revelación.¹

La obra de Tamayo critica lo que expresa el arte abstracto deshumanizado², en este apartado nos compete abordar esta perspectiva desde el punto de vista del psicoanálisis junguiano para revisar el contenido simbólico-mítico en la obra del pintor oaxaqueño. Anniela Jaffé³ asocia al arte abstracto con una escisión en la psique colectiva, el arte deshumanizado se desprende de las valorizaciones simbólicas que buscan enriquecer y ayudar a aquel proceso de integración de la psique. Los motivos artísticos de Rufino Tamayo eran afines a esta revalorización simbólica de lo indígena como parte importante de nuestra identidad nacional en su búsqueda por una pintura mexicana universal.

1 *México en la obra de Octavio Paz. Tomo III: Los privilegios de la vista. Arte de México.* F.C.E. Letras Mexicanas. Ed. De Octavio Paz. México.1987 “*Transfiguraciones*” p.p 323

2 Revisar el apartado 2.1. *Influencia de “Los Contemporáneos” y el contexto del arte de la posrevolución.*

3 *El simbolismo en las Artes Visuales.* Jaffé, Anniela. En Jung, Carl Gustav, et al. *El hombre y sus Símbolos.* Aguilar S.A. de Ediciones. Segunda Edición 1974. Trad. al Español por Luis Escolar Bareño. Jung, Carl G., *Man and his Symbols.* Aldus Books Ltd, London, England. 1964. De esto ya se ha hablado en el primer capítulo, apartado 1.3 *Sobre la relación entre el símbolo mítico y la producción artística.*

La construcción en las composiciones de Rufino Tamayo siempre son análogas con la piedra, arquetipo del tiempo. La construcción de sus personajes es resultado de la exploración que hace mediante el dibujo de las figurillas prehispánicas en 1921. Como testimonio de un espacio que espera a ser contemplado para reflexionarse en el transcurso de la historia; la presencia tectónica de Tamayo es la misma labranza de la escultura prehispánica en toda su monumentalidad, aquel mutismo sagrado del templo precortesiano se torna un secreto labrado en complicidad entre el escultor prehispánico, el artista moderno y los espectadores contemporáneos.

No olvidemos que lo poético es un elemento primordial del arte, tan viejo como el impulso de la creación artística, tan nuevo como es en cada individuo el ansia de aprehender el ser y al cosmos. Tamayo no describe no circunscribe sentimientos: con el lenguaje que le es dado, provoca sentimientos en el que sepa transformar su ver en vivencia visual [...] el arte de Tamayo no es apolíneo.¹



Guerrero de Nayarit 1976
Litografía con toque de acuarela.
56 x 46 cm

1 *Tamayo por Paul Westheim.* Westheim, Paul. Traducción de Mariana Frenk. México, Artes de México. 1957

El *ánima*, es otro arquetipo presente en la obra de Tamayo, la presencia de la parte femenina que integra la psique humana, porque esta mantiene a los dos sexos en su esencia, de tal forma que complementa el concepto de dualidad, tratado por las cosmovisiones prehispánicas, los mitos de la creación tratan esta temática, la unión entre hombre y mujer para representar el comienzo de las civilizaciones. La pintura de Tamayo representa al hombre ante el universo, y la convivencia de ambos géneros en su obra hace referencia a esta reflexión sobre el hombre y su progreso ante la marcha del tiempo.

El elemento cósmico también es una constante en el arte de Tamayo, sobre todo en la relación que sostiene con el ser humano, siempre explorando su conocimiento sobre el entorno que lo rodea en su reflexión sobre su origen.

[...] 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.¹

Para hablar de Rufino Tamayo, nos dice Paul Westheim, es necesario hablar de arte imaginativo. El historiador alemán identifica todo arte, sin importar su contexto histórico, como imaginativo al establecer una penetrante interpretación del objeto representado al no quedarse en su mera apariencia. Entonces, la forma como medio de expresión para el artista, es un signo, mediante el cual puede develar, por medio de la obra de arte la sustancialidad de los fenómenos, vida y naturaleza que se interpretan.

1 Tibol, Raquel. *Rufino Tamayo a los 70 años de creación*. En *Tamayo 70* p.12 citado en Ávila Jimenez, Norma. *El Arte cósmico de Tamayo*. Instituto de Astronomía, UNAM/CONACYT. Ed. Praxis 2010.

El arte en el México antiguo es la representación formal de los mitos, reflejo de la realidad en su momento; aparecen seres monstruosos que son la viva imagen de lo sagrado-sublime ante un hombre confrontándose hacia ese “terror cósmico”. Con el paso del tiempo, el arte popular heredó los ecos de ese pathos prehispánico, resonante en colores vívidos y chillones, formas que juegan, incluso subversivamente contra una cultura que prevalece para relegarlos a un nivel de otredad. Estas manifestaciones, fueron marcándose como inclinaciones en el arte de Tamayo, quien nos deja testimonio en su obra el esfuerzo concentrado en transmitir a través de una sensibilidad primordial, sobre todo en el uso del color, sinónimo de estados anímicos en su obra.

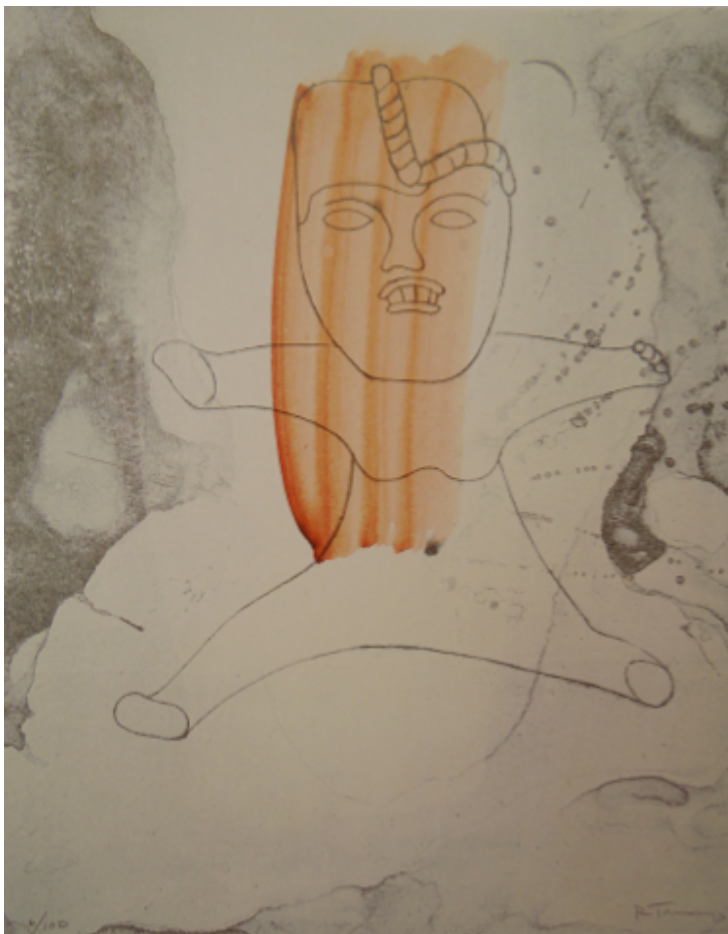


Figura Olmeca. 1976
Rufino Tamayo
Litografía con toque de acuarela.
56 x 46 cm

Tamayo declaraba que se sentía indio, haciendo caso omiso de su origen mestizo, más allá de la popularidad que pudo otorgarle a su obra esa afirmación, se refería a esa intencionalidad de plasmar en bruto el mundo exterior, de forma pura en simbiosis hombre-naturaleza-divinidad, como fuente del verdadero arte.



*Dos caballos corriendo, en rojo y
café. 1942.
Óleo sobre tela.
86.3 x 111.8 cm.
Col. A. Franklin. Beverly Hills.
California. U.S.A.*

La asimilación del lenguaje precortesiano en su obra no puede ser tomado meramente como una paráfrasis de aquellas piezas, o una mera asimilación de un estilo conformado mientras trabajó cuando era joven como oficial sexto técnico, primer dibujante, adscrito a la sección de fomento de las artes industriales aborígenes del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía¹, este nombramiento fue firmado por José Vasconcelos. Más bien, esa proximidad con la estética indígena es intuitiva, inclusive arquetípica, porque no deja de lado su contexto histórico a la hora de sostener su obra en el campo como el pintor contemporáneo que el mismo se consideraba.

¹ Citado en Ávila Jimenez, Norma. *El Arte cósmico de Tamayo*. Instituto de Astronomía, UNAM/CONACYT. Ed. Praxis 2010. p.p16

Tamayo, desde su época temprana no ha dejado de incluir instrumentos musicales como las guitarras y las flautas que hacen eco de la embriaguez producida por la música como recreación de un instante perpetuo sin dejar atrás una referencia autobiográfica, numerosos testimonios documentados recuerdan al pintor mexicano como un hábil músico de carácter festivo.

Las frutas tan populares -sandías de jade y sangre- tienen en su obra un sentido erótico, sugerentes en un canto de molicie dedicado al mundo y a su renacimiento perpetuo en cada amanecer.

Los animales en Tamayo nos ofrecen múltiples interpretaciones, siempre protagonistas de fábulas junto con los hombres dentro de su imaginario; en algún momento pueden ser retrato del salvajismo y el miedo contenido que sólo se llega a exteriorizar de forma irracional como voceros de los tiempos violentos que acaecían a la humanidad en el periodo de las guerras mundiales.

Sus perros parecieran provenir del inframundo; sus pájaros, anunciantes de profecías, oráculos del aire, arrebolan en congregaciones de histeria haciendo compañía al hombre, el gran tema en su obra. En algunas ocasiones ese hombre danza, grita o sufre sin albergar un simbolismo accesorio, de mera referencia iconográfica didáctica.

Incluso cada elemento manifiesto en la naturaleza pareciera contenerse en el imaginario del pintor que habla de lo mexicano en un contexto universal. En una entrevista realizada en 1928, Tamayo nos habla sobre la postura de su trabajo al respecto de su identidad mexicana como postura universal en el arte:

[...]El problema de nuestra pintura radica en su mexicanismo aun no resuelto. Hasta hoy se han hecho solamente interpretaciones folklóricas o arqueológicas, resultando de ello un mexicanismo de asunto en vez del verdadero mexicanismo en la esencia[...]Mi pintura está orientada a la plástica pura [...] Sensibilidad e inteligencia juntas. Quien no une en arte estas dos directrices no pasa de ser un pintor fragmentario.¹



Dos perros. 1941.
Óleo sobre tela.
76.9 x 102.3 cm.
Museum of Modern Art.
Houston. Texas. U.S.A.

¹ Anónimo, *Rufino Tamayo, pintor mexicano, nos habla de su arte*, *El Universal*, México, diciembre 7, 1928, CD-MRT. Citado en: Suckaer, Ingrid *Rufino Tamayo: Aproximaciones Sexta parte: Pocos años, muchos sucesos*, Primer capítulo: *Vivir para la Pintura en un ambiente lleno de tensiones* p.114. Praxis 2000

2.3. Rufino Tamayo y los mitologemas cósmicos prehispánicos.



Dualidad. 1974
Rufino Tamayo
Vinilata, óleo y arenas sobre tela
5.53 x 12.21 m
Vestíbulo del Museo Nacional de Antropología
e Historia

En 1943 Paz conoce a Rufino Tamayo, quien desde este encuentro se vio muy interesado en su obra. Poeta y pintor establecieron un diálogo afin sobre sus reflexiones acerca de la identidad del mexicano frente al mundo; como se puede leer en palabras del propio poeta:

Ante su pintura percibí, clara e inmediatamente, que Tamayo había abierto una brecha. Se había hecho la misma pregunta que yo me hacía y la había contestado con aquellos cuadros a un tiempo refinados y salvajes.

¿Qué decían? Yo traduje sus formas primordiales y sus colores exaltados a esta fórmula: la conquista de la modernidad se resuelve en la exploración del subsuelo de México. No en el subsuelo histórico y anecdótico de los muralistas y los escritores realistas sino en el subsuelo psíquico. Mito y realidad: la modernidad era la antigüedad más antigua. Pero no era una antigüedad cronológica, no estaba en el tiempo de antes, sino en el ahora mismo, dentro de cada uno de nosotros. Ya estaba listo para comenzar. Y comencé [...]¹

¹ Paz, Octavio. *Prólogo. Repaso en forma de preámbulo. Los Privilegios de la Vista I* México, F.C.E. 1987, p.29. Citado en *Identidades Pictóricas y Culturales de Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?* de Ana María Torres. Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte. México 2011

El poeta nos expone una crítica sobre la mexicanidad en su clásico ensayo *El Laberinto de la Soledad*, hasta el punto de afirmar el nacimiento de un proyecto nacional fallido donde sólo hubo ecos y reminiscencias que se fueron asomando por medio del renacimiento de la estética precortesiana en el arte de Tamayo, estableciendo un punto de encuentro entre lo vanguardista y lo arcaico, siempre inherente a lo más profundo del pensamiento humano. El artista gira hacia sí mismo para formar un discurso universal e íntimo, que el resto de los espectadores reconocen como Arte y parte de su ser que se refleja por medio de la obra.

Las verdaderas revoluciones dadas en la historia del arte moderno se han logrado debido al retorno de los artistas a esa contemplación siempre primordial del universo religioso de las culturas primitivas. Tamayo, auxiliado por la estética prehispánica descifró un lenguaje secreto donde se conjura un ritual llamado arte.



Venus fotogénica, 1934
Rufino Tamayo
Óleo sobre tela
75x100 cm
col. Acervo Partimomial-
SCHP

La obra de Tamayo se despliega en dos direcciones: por una parte, guiado por su poderoso instinto, es una constante búsqueda de la mirada original; por la otra, es una crítica del objeto, esto es, una búsqueda igualmente constante de la realidad esencial.¹

En algunos ensayos sobre el trabajo del Rufino Tamayo, Octavio Paz encuentra en los escenarios pictóricos del oaxaqueño un espacio primordial asentándose después de la catástrofe; por medio de aquella incandescencia cromática hay un latido arquetípico sostenido en la pasividad y reflexión tentativa en el equilibrio formal dentro de la pintura.

La obra de Tamayo traspone aquella relación entre el hombre y el cosmos por medio de sus espacios oníricos, ricos en color. En cuanto a motivos simbólicos siempre persisten las figuras antagónicas de los astros, el sol y la luna, como generadores del movimiento cíclico de la vida en la mitología prehispánica².

En el apartado 1.3 *Sobre la relación entre el símbolo mítico y la producción artística* del capítulo anterior, Jung habla sobre el principio dinámico bajo el que se rige la psique y es representado en arquetipos que hablan del origen del hombre en la imaginería de los mitos sobre la creación del cosmos. En la obra de Tamayo, este arquetipo se halla bajo la forma del dios Ometéotl³, principio femenino/masculino en la cosmovisión náhuatl, que abarca mitologemas mesoamericanos presentes desde la cultura olmeca y maya. Es el doble aspecto del principio cósmico, la arque-máquina que pone en marcha al universo. Cito, en palabras de Paul Westheim,

1 Paz. op. cit., pág. 342.

2 Jung en sus estudios sobre la psique humana menciona la existencia de un elemento perteneciente al sexo opuesto en el inconsciente de cada individuo, el *ánima* forma la parte femenina de la psique del hombre, a diferencia de el *animus* que es el lado masculino de la psique de una mujer. La correcta interpretación de estas imágenes que se traspasan desde los sueños a la producción artística lleva a los individuos a un pleno desarrollo del “sí mismo” donde hay una conciliación con la psique, los astros como el Sol y la Luna en la obra de Tamayo son representaciones de la dualidad masculino/femenino en la mitología prehispánica.

3 “Ometéotl, dios de la dualidad, el que vive en el lugar de la dualidad, el del faldellín de estrellas (Citlalinicue), el que hace lucir las cosas (Citlallatonac)” Citado en: Bech, Julio Amador. *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México. Año LVI, núm. 213, septiembre-diciembre de 2011, pp. 93-124, ISSN-0185-1918.

el sentido que tenía el principio de la dualidad en el pensamiento mesoamericano:

La vida es perecedera. Indestructible es, en cambio, la energía vital. No puede acabarse, no puede desaparecer. Fuerzas dinámicas destructivas y creadoras, constituyen el universo. Sus encuentros y choques determinan el acaecer cósmico; su materialización es la naturaleza. El fenómeno físico –sean los astros en el cielo, sean las cosas terrestres, sea el hombre mismo- perece en esa lucha de fuerzas antagónicas, pero no la energía vital, independiente de espacio, tiempo y materia. Ella es lo real. Lo corpóreo no pasa de ser una apariencia, una de muchas apariencias que puede adoptar dicha energía. Todo lo que es, se halla sometido a un constante proceso de transformación, la transformación es lo eterno: he aquí uno de los conceptos fundamentales que el hombre precortesiano deriva de su observación de la naturaleza [...] Morir para nacer. Toda muerte es para la mentalidad mesoamericana el preludio de una nueva vida¹

La dualidad², representada por Ometéotl, es el mitologema más importante que se vería reflejado en la producción artística de Rufino Tamayo, la obra maestra donde se refleja de la manera más concreta es en el mural *Dualidad*, alojado en el vestíbulo del auditorio *Jaime Torres Bodet* en el Museo Nacional de Antropología³.

Los estudios simbólicos sobre la obra de Tamayo giran en torno a las interpretaciones sobre este mural, Norma Ávila Jimenez⁴ lo cita también en su estudio sobre Tamayo y la influencia que tuvo la astronomía en su obra, ya que en el mencionado mural Tamayo representa la constelación de la Osa Mayor, asociada con Tezcatlipoca. Otros historiadores como Raquel Tibol y Rita Eder, así como el curador Juan Carlos Pereda concuerdan en esta postura.

1 Westheim, Paul. *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Ediciones Era, México, 1980, pp. 63-74.

2 *Ibidem*.

3 *op. cit.* pp. 96

4 Ávila Jimenez, Norma. *El Arte cósmico de Tamayo*. Instituto de Astronomía, UNAM/CONACYT. Ed. Praxis 2010.



Desnudo en blanco. 1950.
Óleo sobre tela.
194 x 129 cm.
Colección Harry Pollack.
Longboat Key, Florida.

El desdoblamiento de Ometéotl, representa el conflicto dialéctico entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca, las energías esenciales del universo que otorgan sentido al transcurrir del tiempo mítico en el proceso de creación del mundo¹. Quetzalcoatl representa el principio ascendente del Sol, el conocimiento y la espiritualidad; su figura concuerda con el arquetipo del sabio estudiado por Jung en *Arquetipos e inconsciente colectivo*². Este arquetipo representa un guía moral, también puede actuar como un psicopompo en la búsqueda por el conocimiento y las revelaciones. Quetzalcoatl en los relatos míticos era un sacerdote. Su compleja figura se encuentra en toda Mesoamérica y se le atribuye la enseñanza de artes y oficios. Tiene un aspecto matutino y vespertino³.

1 Revisar el apartado 1.5. *Mitología prehispánica: Figuras arquetípicas en el arte mexicano* del primer capítulo.

2 Jung, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós, Barcelona, 1970. Pp.40.

3 En la mitología mesoamericana, los principales actos de Quetzalcóatl en el imaginario mítico simbolizan la renovación de los ciclos agrarios. Muere y resucita, como estrella matutina, el sol, y muere, estrella vespertina, Venus.

Su contrario se encuentra en Tezcatlipoca, el arquetipo de la sombra¹, asociado con la noche y con la brujería, su figura representa el reflejo del inconsciente, espejo humeante, asociado con la luna y lo impulsivo.

Tezcatlipoca le muestra a Quetzalcoatl su reflejo, donde contempla su cuerpo y su rostro. También Tezcatlipoca le ofrece pulque y Quetzalcoatl cae en la cuenta del acto sexual. La unión de los elementos contrarios, masculino y femenino, otorgan mortalidad a estos principios divinos al hacerse conscientes del paso del tiempo, de acuerdo con Miguel León-Portilla². Desde la perspectiva del psicoanálisis de Jung, el conflicto entre estos dos mitologemas representa, en la psique, el conflicto entre el bien y el mal que se da en el inconsciente del individuo.

La imagen en el arte de Tamayo es verdaderamente un espejo del mundo y del hombre, cuya apariencia varía de una cultura a otra pero mantiene en esencia un punto identitario; la forma simbólica. Tamayo aportó un cuestionamiento del sentido e intencionalidad en el arte al girar sobre un lenguaje descifrable por un espíritu antiquísimo; siempre contemplándose ante el cosmos por medio de la forma, la intuición y el oficio. Dirigido hacia sí mismo y a todos los hombres; negaba por completo un arte oficial cerrado a revoluciones auténticas como consecuencia de confundir el arte con propaganda ideológica.

Pensar la realidad, ser conscientes de nuestro paso transitorio por el mundo ha estimulado el soliloquio de la imaginación manifestándose en cultos, rituales y por supuesto en la producción artística. Estos arquetipos, como hemos mencionado con anterioridad no son productos fantasiosos de la imaginación del artista, sino que reconstruyen por medio de imágenes los fenómenos que constituyen el cosmos y nuestra conciencia “auto-consciente-de si-misma”,

1 *op. cit.* pp. 24-26

2 Bech, Julio Amador. *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo*. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México. Año LVI, núm. 213, septiembre-diciembre de 2011, pp. 93-124, ISSN-0185-1918.

recordemos lo que nos expone Edgar Morin acerca de la *arque-máquina* y la *catástrofe* como arquetipos físicos de la energía presente en la homeostasis de la vida:

[..]el universo mitológico, que se produce por desdoblamiento y se desarrolla por metamorfosis, obedece a su manera a los principios mismos de producción y desarrollo de nuestro universo viviente, que son el desdoblamiento –la duplicación reproductora de los seres celulares- y la metamorfosis, es decir el “transformismo” que ha generado la lujuriosa diversidad evolutiva de las especies vegetales y animales. El mito es metamórfico como la evolución biológica, lo cual quiere decir que ésta se parece terriblemente al Mito.¹

Joseph Campbell nos explica por medio de sus vastos ensayos sobre mitología el sentido de estas historias presentes en todas las naciones e inmiscuidas en las religiones profesadas. Donde se mantienen determinadas similitudes en sus estructuras simbólicas; así como en la acción de sus personajes, héroes, monstruos, doncellas y deidades como actores de la condición humana. La producción artística ha sido la verdadera confrontación del ser humano y el abismo limitante de la razón ante lo que no puede explicar. Por medio del arte se generan maravillosos discursos a partir de las experiencias ontológicas, fenoménicas, anímicas y metafísicas. El pensamiento mítico-mágico nos remonta hacia las reminiscencias arcaicas de nuestro principio como seres humanos, creadores de alegorías en cadena, como diría Octavio Paz.

1 *El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*. Trad. del Español de Ana Sánchez. Ediciones Cátedra, colec. Teorema. Séptima Edición. Madrid 2010. Morin, Edgar. *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*. Editions du Seuil, 1986. pp. 186

2.4. Realismo Mágico y Primitivismo.

Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias son dos artistas que retomaron las expresiones artísticas pertenecientes a las culturas precortesianas. El aspecto en el que difieren es que Tamayo se vio más interesado por la diversidad de las expresiones formales en la escultura, sin detenerse en algún periodo en específico con el fin de clasificar o remarcar algún “estilo”. La diversidad del lenguaje formal en la escultura mesoamericana fue su punto de partida inventivo en la gráfica y la pintura. Sobre su relación con el surrealismo, Tamayo fue allegado de André Bretón, quien escribió un texto para una de sus exposiciones en París, remarcando en éste “lo insólito en su pintura de la vida cotidiana”. El pintor oaxaqueño no estuvo comprometido con el movimiento surrealista por ser excesivamente subjetivo cuando él buscaba plasmar lo contrario, la realidad objetivamente por medio de su poética universalista.

Miguel Ángel Asturias tuvo esta aproximación a las culturas mesoamericanas en un ambiente académico al estudiar en París traducciones directas al francés de códices mayas para su interpretación. Ambos artistas coincidían en que era necesario rescatar estas raíces culturales para dotar de un carácter vanguardista al arte de su época. Asturias, durante su estancia en París en 1924, frecuentaba cafés donde entabló diálogo con varios escritores, entre ellos Bretón y Paul Éluard, durante esta fase, el poeta guatemalteco se acercó a los postulados surrealistas para la construcción de su obra literaria, a diferencia de Tamayo, quien le adjudicaba otras interpretaciones a su obra artística.

Miguel Ángel Asturias es considerado como uno de los precursores del Realismo Mágico¹. Junto con Alejo Carpentier impulsó la revalorización de las raíces prehispánicas presentes en la cultura latinoamericana; dicha corriente artística tuvo sus raíces en el creciente interés generado por formas de expresión provenientes de civilizaciones no Occidentales, gracias a las investigaciones de antropólogos franceses y alemanes² distanciados de aquella concepción positivista sobre el indígena como una raza inferior que necesitaba del mestizaje como un recurso de integración al mundo civilizado. Esta aproximación a la antropología, sin dejar de lado los estudios psicoanalíticos sobre el inconsciente, fueron de suma importancia para las vanguardias artísticas europeas, en especial con el surrealismo. En el caso de Latinoamérica produjo una expresión artística de índole transcultural³ consistente en el rescate de las tradiciones, costumbres y el folklor de las etnias americanas.



FIGURA 2. Los Gemelos Divinos del Popol Vuh, Hunahpú y Xbalanqué, observan la temible figura de Vucub Caquix que desciende a un árbol de nance, en la Estela 2 de Izapa. Dibujo basado en Smith, 1984, fig. 55a.

Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda edición, aumentada y actualizada México, 1995.

1 *El lenguaje del “Gran Lengua: Autoridad narrativa y verosimilitud en Miguel Ángel Asturias. Cap.4 p.p. 146 en Realismo Mágico y Primitivismo. Camayd-Freixas, Erik. University Press of America, 1998*

2 Los escritos de antropólogos como Émile Durkheim, Franz Boas y Lucien Levy-Bruhl comenzaban a influir el mundo cultural de Occidente. Asturias llegó a consultar obras de Levy-Bruhl como *La mentalité primitive* publicada en 1922.

3 *Cuentos y Leyendas*, Asturias, Miguel Ángel: Edición crítica, Mario Roberto Morales, coordinador, 1ra edición Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. (Colección Archivos: 1.ra ed.; 46)

Sin embargo, Asturias tuvo una serie polémicas a lo largo de su carrera por su Tesis *El problema social del Indio*¹ para obtener el título de abogado en 1923. Ese mismo año el autor guatemalteco viaja a Europa, donde se despertaría su interés por las civilizaciones prehispánicas, en Londres visita la colección maya del Museo Británico, posteriormente se establece en París donde toma un curso sobre Religiones de América Central con Georges Raynaud² durante cinco años.

Al sumergirse en el estudio de textos mayas, Asturias traduce del francés al español de la edición del *Popol-Vuh* preparada por Raynaud. Su amplio conocimiento sobre la cultura maya permitiría la formación de su estilo tan característico de narrar basándose en la estructura de dichos textos antiguos con influencia de técnicas surrealistas³. Estas reinterpretaciones del arquetipo solar se presentan a lo largo de la producción literaria de Asturias, no hay que dejar de considerar que estas figuras se encuentran en los poemas de sus maestros surrealistas, Eluard, Tzara y Bretón⁴.

1 Ese contexto histórico nos deja ver hasta que punto se malinterpretaron las teorías de selección natural y evolucionismo bajo la pauta del progreso. La tesis de Asturias habla de la raza india como una “raza debilitada” por el sometimiento occidental, la consecuencia de esto sería su atraso tecnológico y social; sólo gracias al mestizaje con Occidente podría redimirse. Ese positivismo racista generó la crítica negativa de Miguel Ángel Asturias por parte de una corriente de pensadores indigenistas, quienes llegaron a decir que su obra era el producto del racismo ladino en toda su expresión, sin tomar en cuenta el profundo sentido onírico y metafísico que exaltaba de las antiguas cosmologías mayas; dichos críticos olvidan mencionar el activismo político que profirió durante su época de estudiante a favor de las clases sociales vulnerables.

En 1921 viajó a México para asistir a un encuentro internacional de estudiantes donde se contó con la presencia de José Vasconcelos. Al regresar a Guatemala plantea en su tesis posibles soluciones para el rescate del indio basadas en el pensamiento del filósofo mexicano como la desanalfabetización de las masas, la divulgación científica y el fomento del alma nacional. Lo indio comenzaba a identificarse como parte de la identidad americana; sin embargo su escrito omite un análisis sobre los medios de explotación del indio como el desequilibrio en la propiedad agrícola y la explotación de la mano de obra indígena.

2 Georges Raynaud tradujo múltiples textos mayas al francés como Chilam-Balam, el Rabinal-Achi, Los Anales de los Xachil y Las crónicas de Indias.

3 En sus postulados surrealistas André Bretón revalorizó la visión de lo “no razonable” desde la perspectiva del loco, el primitivo, lo infantil y la mujer, quienes desarrollan una perspectiva mas “salvaje” de la imaginación, que forma una parte importante del pensamiento prelógico. En la obra pictórica de Tamayo encontramos no en una limitada ocasión la presencia de esta mujer arcaica, similar a la concepción de los surrealistas. Las novelas de Asturias recurren continuamente a esta representación femenina, sobre todo en la novela *Hombres de maíz*. El psicoanálisis tratado por el surrealismo se enfocó en el inconsciente desde un plano individual; Asturias se interesó más por el imaginario colectivo del indio.

4 Técnicas surrealistas: el *automatismo*, donde el sujeto trata de producir arte por medio del inconsciente, sin perseguir intencionalidad alguna en la escritura o el dibujo, la *polaridad*, que consiste en la reunión de dos elementos opuestos sin relación alguna de unidad temporal. El *enlazamiento*, nos muestra la carencia lógica en la temporalidad de varias acciones reconfiguradas, es ambiguo en cuanto a una lógica de relación entre dos acciones, un ejemplo en la obra de Miguel Ángel Asturias lo encontramos en *Mulata de Tal*, al final de la historia resulta que la mulata es madre e hija de si misma. Y la *dialéctica* como la resolución de dos elementos contrarios en uno nuevo, susceptible de volver a entrar en conflicto con otro contrario.



FIGURA IV.27. Hun Nal Ye renace del interior de la tierra, representada en esta escena por un carapacho de tortuga. Lo reciben Xbalanqué (derecha), quien derrama un cántaro de agua en la hendidura de la tierra, y Hunahpú (izquierda). Dibujo basado en Rohicsek y Halas 1981, p. 117

Imagen retomada de:

El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda edición, aumentada y actualizada México, 1995.

Ambos elementos lo harían tomar en cuenta la importancia del ritmo en la palabra y la repetición en las oraciones de acuerdo con la concepción temporal del pensamiento mágico-religioso, de suma importancia en su narrativa. El resultado es la publicación en 1930 de *Leyendas de Guatemala*, con un Prólogo de Paul Valéry, quien dice sobre la obra de Asturias:

Donde se confunden graciosamente las creencias, los cuentos y todas las edades de un pueblo de orden compuesto...¡Qué es esta mezcla de naturaleza tórrida, de botánica confusa, de magia indígena, de teología de Salamanca!¹

En la novela *Hombres de maíz* Asturias hace uso de una iconografía cercana a la palabra con carácter sagrado como si se tratase de ideogramas contenidos en un códice, esta forma de reinterpretar la visión de la cultura maya es inversa a la reducción de fonemas que harían los

misioneros españoles con la ayuda de indígenas catequizados. La intención de emular un sistema de símbolos primitivos por el autor consistió en devolverles ese sentido mítico. También los personajes de la novela son alusiones a elementos telúricos de la mitología mesoamericana expresados en ideogramas, como lo masculino¹ es asociado con el Sol y la mujer con el agua, la Luna y la Tierra.



FIGURA IV.7. La Estela 25 de Izapa, que muestra otro episodio de la batalla entre Vucub Caquíz y los Gemelos Divinos. Aquí, Hunahpú contempla el gran pájaro que le ha arrancado el brazo. Dibujo basado en Smith, 1984, fig. 56c.

Imagen retomada de:
El mito de Quetzalcoatl. F.C.E. Segunda edición,
aumentada y actualizada México, 1995.

La obra asturiana ilustra la forma que empleaban las sociedades primitivas para explicar la realidad y el orden del mundo, de acuerdo con Levi-Strauss la función del mito consiste en:

[...]explicar los fenómenos naturales , cuando estos eran más bien el medio por el cual los mitos trataban de explicar realidades que no eran de orden natural sino lógico.²

1 La pareja principal de *Hombres de Maíz*, Gaspar Ilóm y la Piojosa Grande son arquetipos dentro del microcosmos de la novela que se irían repitiendo en los siguientes capítulos bajo distintas formas como Machojón/Candelaria, María Tecún/Goyo Yic y Nicho Aquino/Isabra , O’Neil/Miguelita de Acatán.

2 Camayd-Freixas, *ibidem*.

El escritor guatemalteco durante ese periodo de formación en París aprendió a valorar su identidad nacional a través del estudio de la cultura maya. Aquellas narraciones de leyendas populares de la infancia tan lejanas llegaron a ser la epifanía de su futuro realizable como poeta¹ que le llevaría a plantear en su obra una lectura surrealista del escrito pictográfico maya con el sentido de otorgarle una lógica primitiva².

Hombres de Maíz presenta una estructura de la narrativa occidental con la forma de un códice maya, la intención del códice es semi escrito, semi oral y semi pictórico, el mismo autor llegaría a hablar sobre la influencia de los códices prehispánicos en su obra:

Porque para los indios pintura y escritura eran lo mismo. Ellos mismos lo dicen en sus viejos manuscritos: porque ha sido pintado ya no se ve. *Porque ha sido pintado ya no se lee. Porque ha sido pintado ya no se canta...es decir, porque ha sido escrito.*³

El texto carece de unidad sintagmática porque su lectura busca asemejarse a una bitácora astronómica, emulando de esta forma el tiempo mítico del calendario maya que presenta siete fases relacionadas con las posiciones que toma el sol en su ciclo de movimiento: una central, cuatro solsticios y dos cenitales. Cada capítulo de *Hombres de Maíz* contiene símbolos relacionados con números, animales y colores⁴. La combinación de estos mitemas, fuego y

1 Debemos recordar que antes de 1920, estando en Guatemala, su familia se había dedicado al comercio en el pueblo de Salamá, después de que su padre dejara de ejercer la jurisprudencia, lo cual le permitió a Asturias estar en contacto continuamente con campesinos e indios, quienes nutrieron su imaginario tradicional.

2 La obra que sería la culminación de su estilo influenciado por la mitología es *Hombres de maíz* de 1949, que habla desde la cosmovisión del indio, como una denuncia de la violación de la tierra sagrada por los medios de producción económicos. El autor buscaba expresar un lenguaje espontáneo y poético para manifestarse como el gran lengua de su pueblo, en el contexto moderno de una América Latina que margina y exalta lo maravilloso que la conforma. Se hace una alegoría histórica a partir de mitos mayas, es elogiada por su recurso de lenguaje discontinuo, abierto en relaciones temporales, como si transcurriese en un tiempo mítico y de espacios sagrados.

3 Prieto, René. *Arqueology of Return*. Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature. Cambridge University Press. New York. 1983 (Cursivas de Verónica Villegas)

4 Las respectivas cifras mantienen una relación simbólica en las cosmovisiones mayas y nahuas. El cuatro corresponde a la división espacial del cosmos, el siete es asociado con la oscuridad y el inframundo, nueve es el número de la muerte, finalmente el trece es el número de la resurrección y la divinidad. En *Hombres de Maíz* estas cifras arman la relación diacrónica entre los personajes arquetípicos de la pareja Gaspar Ilóm/Piojosa Grande. Los siguientes capítulos serían transfiguraciones entre los mitemas de color, número y animales dados a interactuar en un juego de contrarios los personajes para abarcar el mito del nacimiento del maíz y la creación del hombre, basado en la estructura mítica del Popol-Vuh.

agua, sostienen gran parte de las metáforas elaboradas por Asturias a lo largo de su producción literaria, posteriormente al escribir *Mulata de Tal*, el autor declara que el argumento de su novela se basa entre la relación antagónica que hay entre los símbolos del Sol y de la Luna para representar el conflicto entre los sexos¹.

La novela se divide en un ciclo de siete capítulos donde se repite la historia principal de la pareja arquetípica Gaspar Ilóm/Piojosa Grande con variaciones en los personajes pero con el mismo significado simbólico sobre la dualidad, mitologema al que también hemos identificado en la obra de Tamayo, como fuente del orden cósmico mesoamericano, la oposición masculino/femenino representada por esta pareja hace alusión al mito de la resurrección del joven dios del maíz retomado del Popol-Vuh.

Rufino Tamayo y Miguel Ángel Asturias comparten la definición de lo indio como una experiencia de primera mano, de carácter edénico. Las metáforas que el poeta guatemalteco emplea incluso mantienen una relación sinestésica con la paleta empleada por el pintor mexicano, palabras en relación con colores que hacen referencia sobre el aroma o el sabor de una fruta por medio de esa sensualidad en bruto que se desnuda por medio del arte primitivo.

1 René Prieto es un autor que ha estudiado el trasfondo simbólico de la obra literaria de Miguel Ángel Asturias, sobre todo las pertenecientes a su ciclo *neo-indigenista*, *Leyendas de Guatemala*, *Hombres de Maíz* y *Mulata de tal*. En un extenso estudio *Arqueaology of Return* abarca el contenido simbólico, analizado desde una perspectiva estructuralista la presencia del mito en estas tres obras, sus referentes son estudios sobre la cosmovisión maya y nahua.

2.5. *Amanecer en el Delta del Paraná*

“Amanecer en el Delta del Paraná”

Miguel Ángel Asturias¹

Dime primor del alba,
granada al blando espacio,
que las alas ya cálidas descifran,
dónde comienza el día,
cuándo comienza el día,
cómo comienza, se hace
esta nueva alegría.
¿La yerba ve el color de la aceituna
que toma la tiniebla para dejar el agua,
trepar por entre islas, pastizales y aceites
y convertirse en sombra de árbol ya anegado
en luz del firmamento?
El río es el coloquio del trino y la molicie
cuando en su lecho andante se despereza
el día, lo mudable, la inocencia de Dios que no consume
lo que en su ardor se quema
para que siga el tiempo
al comenzar el día,
como el agua pastosa que en el delta
camina adivinando
de un reino a otro reino de la vida
los profundos caudales del principio:
el hueso del durazno, su vello de oropéndola,
la violenta dulzura de la sangre en manzana
que complota contra el seño de la pera desvestida
de su cáscara verde. País de los isleños.
Tantas horas de chuparse los dedos
entre cañas flexibles, vaporosas,
y columnas de álamos,
líquidos ascendientes del espejo

1 *Tamayo Ilustrador*. Pereda, Juan Carlos. Rico, Nuria. Editorial RM. México, 2010.

Morena flor de amores palidecida apenas
y ya eternizada, tú que eludes
al sol, dí dónde empieza
a deshuesarse el oro de su metal de ganglio
para saber acaso, dónde comienza el día,
cuándo comienza el día,
cómo comienza, se hace
esta nueva alegría.
La sed. Todo principia
en la rueda dentada de la corola ígnea,
mientras del leño brota la sangre vegetal enrojecida
por el fuego que es sangre
combustión de savia, entre rocío, sudor de amaneceres,
cuando sobre la nada de la casa del hombre
emerge el humo
que es tan imagen de su propio sino.
Ascensión animada, esplendorosa,
del color y la forma gravitantes,
del sueño que se engasta en realidades
junto a todo lo quieto de la vida,
lo horriblemente quieto del agua en los zanjos
del agua color de berenjena,
de la sombra que lleva a los canales
el rosado temblor de las hortensias,
señalad ese límite preciso, la cifra
en que comienza el día,
para que detengamos los sentidos,
la fruición de la dicha colorida,
y seamos ese ser inteligente
que despertó con vida entre los ojos,
seguro de sus dudas infinitas,
blando como animal y tan contento
en ese instante en que amanece el día.

En 1972 Miguel Ángel Asturias y Rufino Tamayo, decidieron realizar una edición de libro de artista, *Amanecer en el Delta del Paraná*. Sobre este trabajo en conjunto, Ingrid Suckaer nos dice:

Con el patrocinio de Edizioni d'Arte AKA, hizo seis litografías para el libro Tamayo, que comprendió textos del guatemalteco Miguel Ángel Asturias y un tiraje numerado de 115 ejemplares. En una parte de su escrito, Asturias acotó:

Alrededor de estas imágenes, más signos que imágenes, silencio, silencio sin oídos silencio espacial, silencio de los astros en su eterno rodar de máscaras en el espacio. Apresar algunas de éstas máscaras, es lo que ha hecho Rufino Tamayo, apresarlas y darnoslas depuradas, estrictas, mecánicas, poéticas, marcadas por cronologías de arena.¹

El poema mantiene una estrecha relación con el tiempo mítico, inundado de formas sensuales en sus referencias a frutos que representa el transcurso donde cada momento es sagrado y eterno. La descripción del tránsito de la luz en el poema está lleno de una infinidad de matices que realzan el valor mismo de una tierra virgen, sin corromper.

Tamayo ilustraría el poema elaborando una serie de litografías a color, las cuales narran por medio de las figuras simbólicas, el momento en que el Sol renace. Este fenómeno físico fue el motivo principal de las mitologías antiguas para hacer una interpretación del ciclo de renovación agrícola, la fertilidad y el origen del cosmos.

El objetivo de comparar dos lenguajes artísticos diferentes bajo un mismo estilo e intención, el universalismo pictórico de Tamayo y el realismo mágico de Asturias, consiste en resaltar la influenciadel pensamiento mítico en el proceso creativo de los artistas.

1 Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo: Aproximaciones*. Editorial Praxis. México. 2000. pp.351

Ambas manifestaciones artísticas poseen iconicidad, son susceptibles de representarse visualmente¹. Miguel Ángel Asturias también tuvo interés por la relación entre el pasado antropológico y el presente político, identificaba la cultura maya como parte de su identidad guatemalteca para reivindicar la imagen de las culturas indígenas. Ambos artistas, confluyen a través del proceso creativo que se basa en la consideración de los símbolos y su papel de intermediarios con el inconsciente colectivo, reinterpretando así de esta manera formas de un pasado arcaico.

Con sus respectivas metáforas visualizables, el poema y las litografías se caracterizan por presentar una estructura mítica² basada en la oposición de elementos contrarios, influencia

1 La iconicidad no distingue de modo definitivo o absoluto a las imágenes de las palabras. O sea, las palabras son, a su manera imágenes: imágenes sensible (sonoras) y al mismo tiempo no visuales. *Filosofía de la Imagen. Lenguaje, imagen y representación*. Zamora Aguila, Fernando. UNAM, Escuela Nacional de Artes Plásticas, 2007 pág. 143

2 Alfredo López Austin en un escrito titulado *Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus Mitologías* (Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas 32 (1995), 209-240) parte de un análisis simbólico a partir de la interacción entre elementos que conforman nuestros hábitos de supervivencia por medio de la relación agua/húmedo, fuego/seco. Un ejemplo de esto es la preparación de los alimentos, el tratamiento de una enfermedad o la sexualidad de un pueblo. También hay una interpretación de estos elementos en el psicoanálisis junguiano, el agua es asociada con el estado preconscious y mítico, el fuego representa la iluminación espiritual y el conocimiento, necesariamente la relación entre estos elementos es dialéctica, se deben de conocer ambos para que el individuo se realice plenamente, Jung encuentra esta lección en los mitologemas de cada cultura. (*Arquetipos e inconsciente colectivo*, Jung, 1970) Estos son elementos considerados para la construcción de los relatos míticos. Cada relato contiene en su estructura diacrónica esta oposición entre contrarios que los poetas surrealistas retomarían para elaborar sus metáforas. Esta forma de construcción narrativa se encuentra en diversos escritos de Asturias (*Hombres de Maíz*, *Mulata de tal*) naturalmente, la lectura de el poema *Amanecer en el Delta del Paraná* se habla del transcurso del día como una travesía mítica del Sol como el héroe que recorre el inframundo para renacer como la divinidad que da vida a la Tierra:

[...]señalad ese límite preciso, la cifra
en que comienza el día,
para que detengamos los sentidos,
la fruición de la dicha colorida,
y seamos ese ser inteligente
que despertó con vida entre los ojos,
seguro de sus dudas infinitas,
blando como animal y tan contento
en ese instante en que amanece el día.[...]

Las metáforas que hablan de la interacción de la luz solar con la tierra son contrarias a la figura del río y las metáforas que hablan de espejos, para representar el paso del Sol por la Tierra:

[...]al comenzar el día,
como el agua pastosa que en el delta
camina adivinando
de un reino a otro reino de la vida
los profundos caudales del principio[...]

Para López Austin cada mito se divide entre: Asuntos nomológicos : la ley cósmica contenida en la narración. Asuntos nodales: pasos de los procesos cósmicos de las creaciones. Asuntos hazañosos: aventuras de los dioses en los procesos de creación. Esta metodología para interpretar los contenidos simbólicos de los mitos sirve como punto de comparación entre la cultura mesoamericana y la andina por medio de sus historias, como el Popol Vuh, o la lectura de glifos en frescos precortesianos, estelas o relieves, por enumerar algunos de los vestigios que se han recuperado a lo largo del tiempo.

de la estética surrealista, a partir de metáforas construidas por medio de objetos sin relación aparente. La obra que analizamos nos habla sobre el ciclo que transcurre entre la vida y la muerte, los artistas son los héroes culturales responsables de transmitir el conocimiento y reinterpretarlo como letra e imágenes vivas, siempre en renovación. Se ha comparado el estilo literario de Asturias con la construcción de las fábulas, que presentan alegorías transmisoras de enseñanza, siempre creando una relación didáctica entre el autor y el lector, transmiten una enseñanza.

Ambos artistas se preocuparon por dejar un legado que identificase al espectador con sus raíces culturales para revalorizarlas. La experiencia artística sería un paso para afirmar una emancipación entre Occidente y Latinoamérica del colonialismo cultural por medio de la interpretación crítica ofrecida por las vanguardias artísticas.

El paso del Sol por el mundo es uno de esos motivos presentes en todas las grandes civilizaciones, siempre estructurando su origen divino por medio de la acción del héroe. En las culturas mesoamericanas tenemos dos grandes mitos que nos narran aquel acontecimiento: el origen del quinto Sol¹ y el Popol Vuh, en ambos mitos el sacrificio es la acción que los héroes deben de realizar para dar paso a la vida.

Joseph Campbell, en *El héroe de las mil caras* nos habla de esta figura presente en todas las mitologías, donde se habla principalmente de una figura heroica, de origen divino, que siempre se aventura en misiones para mantener la continuidad de la vida.

1 La creación del Sol requería de sacrificios humanos, en este caso corazones, para seguir subsistiendo. El mito de la creación del Sol hay dos deidades que se ofrecen a sacrificarse para crear al astro, Nanahuatzin y Tecuciztécatl. El primero es una alegoría de los pueblos agrícolas sedentarios. A pesar de estar ricamente ataviado y ser seleccionado en primer lugar por los dioses, Nanahuatzin vaciló para arrojarse al primer intento al fuego divino. En cambio la segunda deidad, cubierta de llagas y con ofrendas humildes, como alegoría de los pueblos nómadas, se arroja al primer intento acompañado de un águila y da nacimiento al Sol, deidad principal de los pueblos guerreros. El segundo Sol encarnado por Nanahuatzin fue apagado al arrojársele un conejo, dando origen a la Luna. Debemos recordar que los mexicas se consideraban hijos del Sol y la figura del águila hacía referencia a la guerra sagrada que debían emprender para conservar el equilibrio cósmico por medio de los sacrificios ofrendados al astro.

Aquel ciclo de misiones se ve fundado en la teoría del *monomito*, una estructura mediante la cual el autor hace una división de la historia para analizar los momentos culminantes en cada mito con el fin de interpretarlos.

El fin de los mitos era transmitir orden en el universo, el caos no era concebido, cada deidad tenía su propia función y rituales correspondientes para cumplir su deber. En los mitos de la creación, siempre hay una división donde el espacio se concibe de acuerdo con las cuatro direcciones del cosmos. Los centros ceremoniales se construyeron hacia la dirección en la que sale el Sol para realizar los rituales que mantenían ese orden cósmico.



Sin Título.1972
Rufino Tamayo
Litografía
38.1 x 28.3 cm

En las primeras dos láminas que reproducen las litografías de Tamayo¹ se presentan en este capítulo presentan una composición que hace referencia a aquella concepción espacial de un tiempo mítico. La primera estrofa del poema de Asturias hace referencia a la salida del sol, utilizando metáforas que hacen claro aquel contraste cromático entre el cielo, el agua y la tierra. Aquella división entre tres planos que hacen un contraste bastante sintético, mantienen un significado diferente entre sí. El primer plano es bastante pesado y hace una clara referencia a la tierra, por ella desciende a su muerte el astro y resucita.

El segundo plano hace referencia al renacimiento del Sol, el uso de un recurso geométrico como el triángulo remite a la figura de la montaña de los requerimientos, lugar donde se almacenaban las semillas, principalmente el maíz, tan necesario para la creación de los hombres y base de su alimentación. Aquella representación de la montaña es un símbolo de la fertilidad, relacionado con la figura del *axis mundi* así como los árboles sagrados.

También en las litografías encontramos otro símbolo que hace referencia a la comunicación entre los distintos niveles del cosmos de acuerdo con las concepciones mesoamericanas. Esta figura presenta el nacimiento de la vida vegetal por medio de la muerte por decapitación del personaje divino para fertilizar la tierra y producir el alimento sagrado, como aconteció con la primera pareja de gemelos en el Popol-Vuh². La figura del axis mundi en la mitología prehispánica va acompañada con la del árbol sagrado, representada por la planta del maíz en este contexto, hace alusión a la fuente de la vida y del conocimiento.

1 Las litografías que reproducimos se encuentran catalogadas en: *Tamayo Ilustrador*. Pereda, Juan Carlos. Rico, Nuria. Editorial RM. México, 2010.

2 Otra forma en la que encontramos la alegoría solar es en la figura del psicopompo, mas recurrente en la cosmovisión prehispánica, el Sol desciende al inframundo para resucitar al amanecer. Generalmente es representado por un héroe que debe de realizar tareas y afrontar obstáculos para lograr su cometido. Estas figuras antitéticas cuentan con mayor presencia en los escritos de Asturias, que hacen referencia al Popol-Vuh para representar el arquetipo solar de la regeneración.



Sin Título. 1972
Rufino Tamayo
Litografía
38.1 x 28.3 cm

La construcción de las pirámides en los centros ceremoniales representa aquella montaña, punto de comunicación entre los seres mortales con los dioses porque conectaba a los tres niveles del espacio cósmico en un sentido vertical, el inframundo, la tierra y el cielo.

La figura del río, también hace referencia al inframundo, generalmente en las mitologías, como diría Joseph Campbell, es símbolo del inconsciente y representa los riesgos desconocidos a los que el héroe deberá enfrentarse en su aventura. No solo es una referencia al inframundo la figura del río, sino que también está presente en el paraíso, hay referencias en el poema a aquella era dorada, rica y de abundancia, caracterizada en las mitologías agrícolas.

Ese ciclo, cósmico a fin de cuentas, entre el tránsito de la vida y la muerte es representado por el Sol y la Luna a través de los mitemas fuego-agua que habíamos mencionado con anterioridad. A nivel compositivo dentro de las artes visuales, las litografías de Tamayo presentan una composición vertical.

Gilbert Durand nos habla de la verticalidad, naturalmente asociada con la conquista de objetivos, que llevan implícita una rectitud moral, para alcanzar un equilibrio simbólico que le da coherencia a la realidad. En las Artes visuales, Kandinsky fue otro artista que llegó a valorizar el contenido simbólico por medio de un análisis estructural dentro de las composiciones bidimensionales¹.

El pintor ruso relaciona las direcciones que se encuentran dentro del plano básico con el calor y el frío, como sensaciones que dan resonancia a los elementos distribuidos dentro de la superficie pictórica entre lo horizontal/vertical, sonido/silencio. Sus reflexiones sobre el plano superior son similares a lo que nos habla Durand sobre las interpretaciones que hacen los psicoanalistas sobre la verticalidad y el sentido que otorga de liberación y ligereza.

A diferencia del plano horizontal y más bajo dentro de la superficie plana, susceptible de representar la muerte o el deceso al inframundo mencionado con anterioridad, para seguir las cosmovisiones prehispánicas en este estudio. La relación entre derecha/izquierda también nos es pertinente, Kandinsky asocia la derecha con el reposo, la pasividad y el regreso a casa, a la tierra. En cambio la izquierda es movimiento, búsqueda, distancia.

El plano también es símbolo del axis mundi, o la distribución espacial de los cuatro sostenes que le dan estructura para representar un centro, el quinto sostén dentro de una concepción

1 Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos* Ediciones Coyoacán. México, 2008.

cosmológica, conocido por los antropólogos que estudian mitología prehispánica, como la ley del quincunce.¹

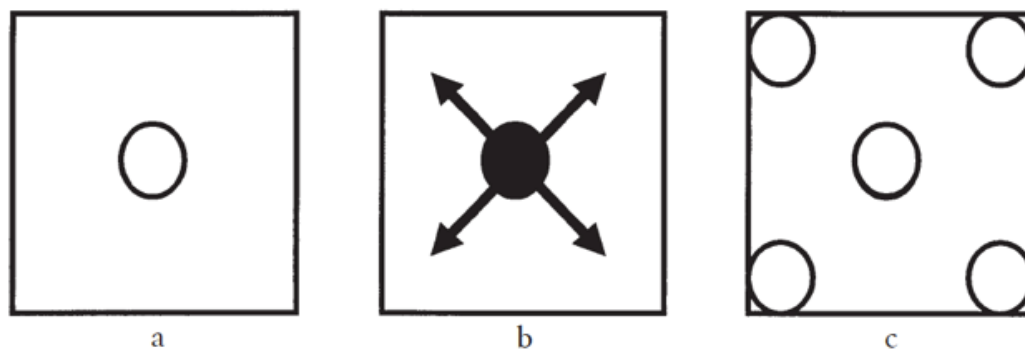


Figura 12. *La explosión centrífuga y sus efectos: a. Posición del axis mundi en el plano del mundo. b. Proyección del axis mundi hacia los cuatro rumbos del plano del mundo. c. Instalación de los cuatro soportes del cielo.*

El esquema se reproduce originalmente en:
*Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones
mesoamericana y andina a partir de sus Mitologías.* Alfredo López
Austin. *Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas* 32
(1995)

En cuanto a los valores cromáticos Tamayo y Asturias se asemejan en su uso, en la serie de las litografías mostradas en este trabajo predomina el uso del amarillo y del rojo, ambos colores fueron significativos en las cosmovisiones prehispánicas. El amarillo es asociado con el Sur, el inframundo, la esterilidad y la muerte. El rojo corresponde al oeste, el sacrificio, la sangre, también representa el color de Xipe-Totec el desollado, como también lo es de Chac, dios de la lluvia.

¹ *Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus Mitologías.* Alfredo López Austin. *Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas* 32 (1995)

Esta concordancia del fuego y la lluvia simboliza la guerra. Metáfora llamada por los nahuas *atl tlachinolli*, traducido literalmente como agua quemada, la energía del conflicto entre los contrarios.



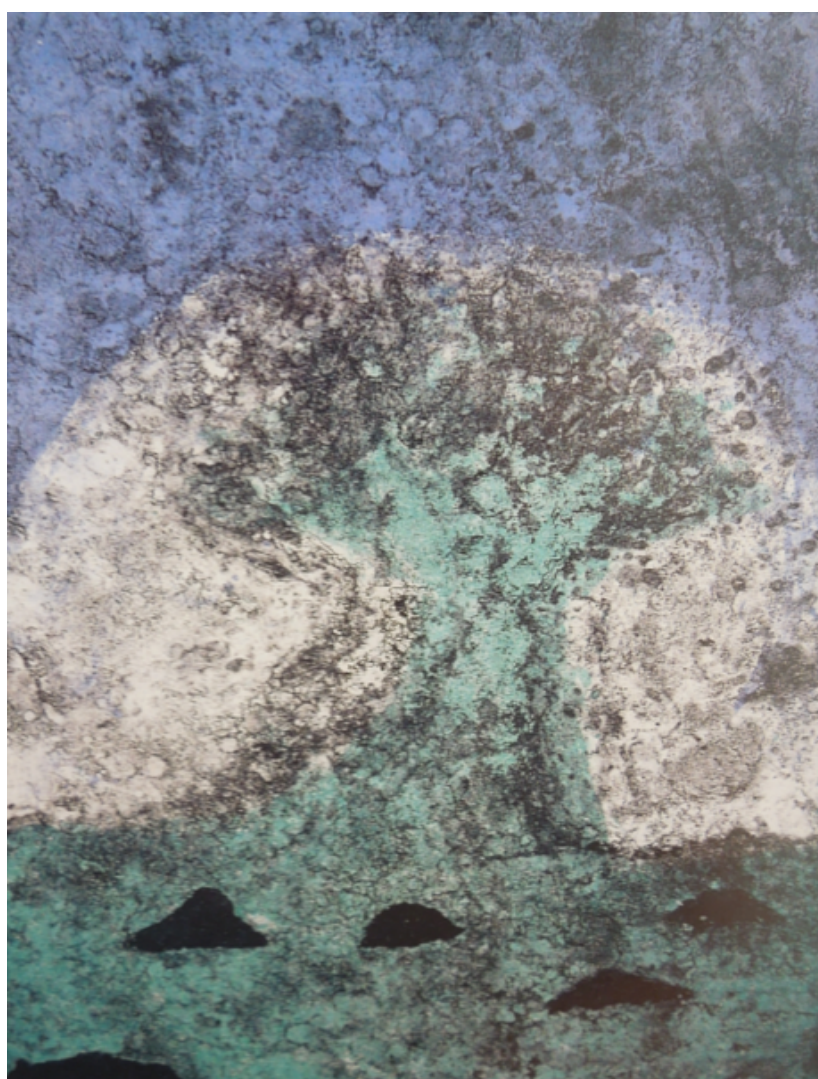
Sin Título.1972
Rufino Tamayo
Litografía
38.1 x 28.3 cm

Para Tamayo el rojo es escenario en múltiples ocasiones, la armonía de los colores empleados en esta serie hacen alusión al mito de la creación del cosmos y del hombre.

El uso del negro dentro de las imágenes, además de crear un contraste entre planos y valoraciones cromáticas, se empleaba entre los mayas para representar al Sol, se relaciona con el hombre y

el maíz. Era un color asociado con los sacerdotes, transmisores del conocimiento quienes eran sumamente respetados por preservar la memoria del culto¹.

Sin excluir dentro de nuestra revisión simbólica del color en estas litografías, cabe señalar el rol tanto simbólico y espacial dentro de las composiciones, el blanco representa el renacer del joven dios maíz, asociado con el amanecer. Su presencia en estas litografías pareciera figurarse explosivamente como la corola frondosa de un árbol.



Sin Título.1972
Rufino Tamayo
Litografía
38.1 x 28.3 cm

1 *Memoria Mexicana*. Florescano, Enrique Cap. III *Representaciones y usos del pasado: Origen y funciones del recolector del pasado* p.p 144,148. F.C.E. México, 1995

En la última parte del poema, el autor se refiere a estas imágenes ricas en colores, como un recobrar de consciencia al despertar de un sueño:

para que detengamos los sentidos,
la fruición de la dicha colorida,
y seamos ese ser inteligente
que despertó con vida entre los ojos,
seguro de sus dudas infinitas,
blando como animal y tan contento
en ese instante en que amanece el día.¹

El ciclo cosmogónico, representado por cada mitología, se refiere a un despertar de la consciencia, que atraviesa distintas fases por medio de la vigilia hasta el sueño más profundo, representada por ciclos eternos que se repiten. Esas fases son equivalentes a los estados de nuestra conciencia, cuando estamos despiertos construimos nuestra imagen del mundo por medio de las experiencias.

La segunda corresponde al mundo de los sueños, donde de cierta manera nos dejamos llevar por las imágenes que formula nuestro inconsciente y refleja nuestros deseos reprimidos, a partir de las experiencias vividas en nuestro estado de consciencia.

Por último, el sueño profundo, nos conectamos profundamente con el inconsciente, para Joseph Campbell, estas fases de la consciencia se ven reflejadas en el folclor y las religiones de los distintos pueblos. Aquellas narraciones épicas que nos hablan de personajes con habilidades extraordinarias y se enfrentan con seres sobrenaturales tienen un fin; el de guiar al ser humano para darle un modelo a seguir que lo lleve a realizarse como individuo y como ser social.

El mito permanece necesariamente dentro del ciclo, pero representa este ciclo como rodeado e impregnado por el silencio. El mito es la revelación de cada átomo de la

existencia. El mito es la directiva de la mente y del corazón, por medio de figuras profundamente informadas y conduce al último misterio que llena y rodea todas las existencias. Aún en el momento más cómico y aparentemente más frívolo, la mitología dirige la mente a esta no manifestación que está más allá del alcance del ojo.¹

En todo mito que hable sobre el ciclo cosmogónico, la primera parte de la historia habla sobre la creación a partir de lo informe. El caos cede a un orden establecido, de esta manera la unión de los principios contrarios, masculino-femenino, día-noche, entropía-neguentropía, vida-muerte, por mencionar algunos, permitieron al hombre primitivo aproximarse a una comprensión de su lugar en el mundo al encontrar una forma de expresar su inquietud frente al cosmos y su papel como ser autoconsciente, creador y descubridor de sí mismo y de lo que lo rodea. En el contenido de estos grabados podemos encontrar una connotación hacia el sacrificio como aquel tributo que el hombre de las antiguas culturas pagaba a las fuerzas demiúrgicas que controlaban su paso por el mundo y daban seguimiento a la vida.

En 1974, Tamayo vuelve a realizar otra serie de litografías con la misma temática, que hablan sobre el ser humano que despierta como ser consciente de su transitoriedad por el mundo. Dentro de estas composiciones, encontramos el símbolo de la cruz, que hace alusión al ciclo del héroe redentor, como Quetzalcóatl, Buda, Jesucristo o Mahoma. También esta imagen es análoga al árbol de la vida, este tipo de representaciones hacen alusión al sacrificio del dios que cumple con su ciclo heroico, el cual resucita para llevar el mensaje de su revelación al mundo, el cual al final de su misión obtiene la recompensa del conocimiento verdadero o iluminación.

1 *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del Mito.* Campbell, Joseph. Trad. de Luisa Josefina Hernández. F.C.E. México, 1ra Edición en Español. 1959. P.p 243.



Sin Título. 1974
Rufino Tamayo
Litografía
70 x 49.5 cm

Esta figura la podemos encontrar en la mayoría de las grandes religiones monoteístas. A diferencia de la primera serie de litografías, cuyo lenguaje gráfico es más próximo a la abstracción, en donde le podemos atribuir una interpretación más acorde con un espacio primordial. A diferencia de esta serie realizada en 1974, el recurso formal empleado se aproxima a un lenguaje representacional, sin perder esa interpretación simbólica.

En cada forma expresiva, los creadores aprovechan recursos particulares para transmitir o construir las ideas y alcanzar mejores resultados [...] Aun en el caso de la utilización de la misma vía expresiva, la variación puede ser grande debido a la particularidad de las circunstancias históricas de la creación, al estilo o a la capacidad del creador. Un mito –lo sabemos- nunca es contado dos veces de igual manera. La pluralidad de versiones hace de cada una de ellas una fuente de complementariedad en el estudio comparativo.¹

¹ López Austin, Alfredo *Ligas entre el mito y el icono en el pensamiento cosmológico mesoamericano*. Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Vol.43. UNAM. 2009

Capítulo 2: “Rufino Tamayo y Miguel Asturias.
Un análisis simbólico de “Amanecer en el Delta
del Paraná”

El poema de Asturias y los grabados de Tamayo hacen un tributo, un cántico a aquel orden primordial que se mantiene, pero es omitido por el hombre moderno, preocupado e inmerso en su materialidad, quien se inclina totalmente hacia lo utilitario, cuando no solo el ser humano se enriquece en un sentido terrenal.



Sin Título. 1974
Rufino Tamayo
Litografía
70 x 49.5 cm



Sin Título. 1974
Rufino Tamayo
Litografía
70 x 49.5 cm

Autores como Joseph Campbell han reconocido esta misión a los artistas y al ingenio popular, donde se construyen aquellas historias afines a todos los pueblos, no necesariamente el uso de la inteligencia debe de inclinarse hacia el lado racional, que solo ve en términos de eficiencia y producción cuando aquel lado reflexivo y letárgico del pensamiento humano, sumergido en aquella nostalgia por retornar a una edad dorada donde no haya aflicción, ha producido fuentes de autoconocimiento valiosas para todos los pueblos.



Sin Título. 1974
Rufino Tamayo
Litografía
70 x 49.5 cm

El proceso creativo y el discurso de varios artistas, incluyendo a los ejemplificados en este trabajo, hablan de experimentar en el trabajo mismo la búsqueda de una imagen primitiva, sin contaminarse por ideologías, el flujo histórico del tiempo o un contexto social, político y económico. En torno a esta reflexión sobre la relación entre lo mítico y el arte moderno, cito a Luis Cardoza y Aragón:

El arte, cuanto más puro, es más opuesto a la “finalidad sin fin”, como en las creaciones precolombinas, negras o polinésicas. Como dioses han muerto. Está pasada su pólvora mágica. Quienes los crearon no hacían arte sino imágenes sacras. Daban formas a las nubes de sus mitologías. En esas imágenes no veneraron una forma sino un mito con poderes. Hoy la forma es la que tiene el poder: se ha vuelto mito. La forma es lo sagrado, el fénix que se alza de las cenizas de los dioses.¹

¹ *Pintura Contemporánea de México*. Cardoza y Aragón, Luis. *Forma visión y escritura* p.p. 17. Ediciones Era Segunda Edición. México 1988

Conclusiones

El presente trabajo nos ha llevado a encontrar en las múltiples interpretaciones que puede tener una imagen, desde la experiencia enriquecedora al tratar de comprender el fenómeno de la creación artística y su apreciación. El artista, llámese pintor, grabador o poeta, tiene la posibilidad de moverse entre la actividad creativa y el reposo de la contemplación en la obra.

Más allá del placer estético que produzca la obra en ese intercambio que siempre implica, el Arte lleva a reflejar la necesidad que tiene el ser humano de significar algo, de simbolizar para comprenderse mejor así mismo y a su mundo por medio de su sensibilidad a la hora de dibujar o pintar conscientemente.

La búsqueda implícita en el nacimiento de una obra de arte reflexiona el funcionamiento de un ecosistema semiótico, llámese composición gráfica, pictórica, musical, poética o de acción, en un formato tradicional o multidisciplinario con medios digitales. El artista no deja de resignificar los conceptos con los que construye su realidad, aunque sus intenciones sean contrarias a lo establecido por una tradición de oficio o la experimentación multidisciplinarias con fines ideológicos, didácticos o subjetivistas.

El punto es que, si una propuesta artística es válida dentro de un lenguaje tradicional icónico, en el sentido de que es estable en cuanto a su construcción; de la misma forma que los valores

del Arte contemporáneo es atento a lo efímero o se preocupa más por la deconstrucción del proceso creativo para enfocarse en un valor procesual.

No debe de pasar desapercibida la humildad que caracteriza al Arte verdadero y que en nuestros días ha llegado a crear los mitos de nuestra era: la originalidad en cuanto a vanguardia y el genio del artista creador como rarezas.

La lectura que se ha desarrollado en esta investigación para Tesis, permite apreciar los valores que llega a considerar un artista para construir un discurso a partir del acercamiento con las ciencias sociales y naturales para enriquecer la obra de arte en cuanto a un producto cultural humanizado, enriquecedor.

Esta aproximación a una lectura simbólica de los elementos visuales en una obra resalta la memoria que perdura en los imaginarios de las religiones y la colectividad cultural que aderezan a las sociedades. El fin de analizar un lenguaje artístico con otro expresado de forma diferente puede enriquecer la experiencia artística por medio de una interpretación crítica de su subjetividad. Siempre retroactiva en cuanto al reposo de la contemplación como al ejercicio del proceso creativo.

La interpretación crítica de la actividad artística nos lleva ser conscientes de los procedimientos históricos que fueron haciendo de la imagen un aparato sofisticado y complejo para aprehender, sin dejar de lado el papel de la imaginación del artista, la relación compleja entre la realidad interior y subjetiva junto con la del mundo exterior, cada día más alejada de la contemplación introspectiva tan necesaria en el ejercicio artístico así como en su didáctica para una apreciación enriquecedora.

Esa es lección que nos deja la obra de Rufino Tamayo, quien ha significado para la historia del arte moderno mexicano una revolución tanto pictórica como espiritual por medio de la

recuperación de valores olvidados en la plástica mexicana

Tamayo al defender la filosofía implícita en la poética universalista nos lleva a identificar a la verdadera máscara del color tan expresivo y característico en su obra con una sutileza persistente que se ha llegado a confundir injustamente con ambigüedad, cuando en realidad vela por el silencio arcaico del mito prehispánico en una profunda reflexión por la identidad de lo mexicano por medio del Arte.

De la misma forma en la que a Miguel Ángel Asturias, por no sostener una postura política comprometida activamente con la izquierda, se le dio una crítica injusta a la lectura de su obra, que ignoró la erudición y el amor que profesaba por la cultura maya y la memoria histórica de su país. A ambos artistas se les debe de reconocer la preocupación que tuvieron por rescatar el riquísimo patrimonio artístico y cultural indígena. La vitalidad que el arte primitivo dotó a los artistas modernos debe de servir como lección al arte del siglo XXI en todas sus múltiples hibridaciones que ha ido desarrollando, como recordatorio para no rayar en la superficialidad.

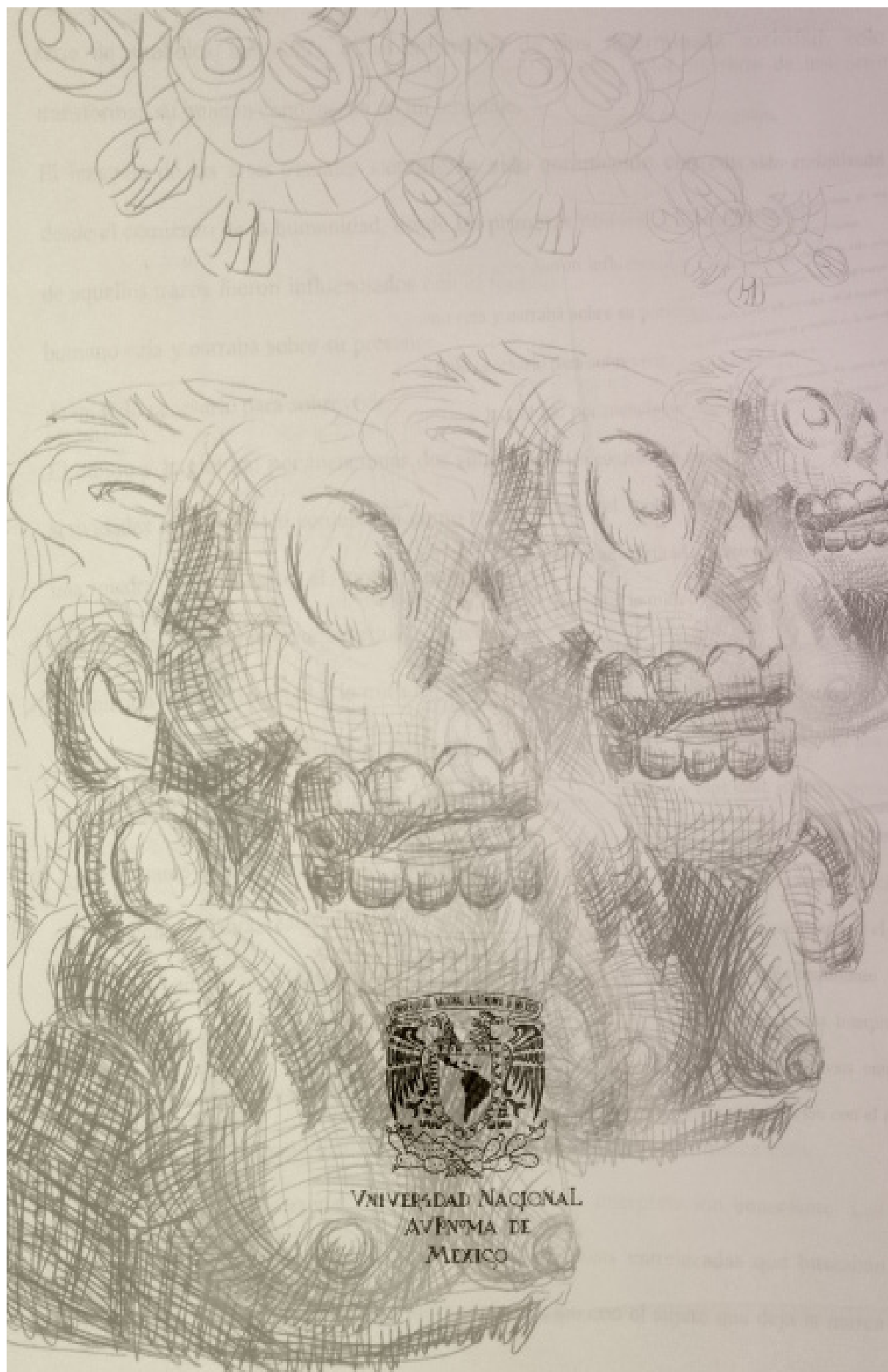
Bibliografía

- Argudín, Luis. *La espiral y el tiempo*; UNAM, ENAP, 2008.
- Asturias, Miguel Ángel. *Cuentos y Leyendas*: Edición crítica. Mario Roberto Morales, coordinador, 1ra edición Madrid; Barcelona; La Habana; Lisboa; París; México; Buenos Aires; Sao Paulo; Lima; Guatemala; San José: ALLCA XX, 2000. (Colección Archivos: 1.ra ed.; 46)
- *Hombres de maíz*. 1ra ed. Colección Aniversario Losada 1938-2008, Editorial Losada S.A. , 2009.
- *Mulata de tal*. 4ta ed. , Editorial Losada S.A., Buenos Aires, 1974.
- Ávila Jimenez, Norma. *El Arte cósmico de Tamayo*. Instituto de Astronomía, UNAM/ CONACYT. Ed. Praxis 2010.
- Bech, Julio Amador. *Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo*. En *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México. Año LVI, núm. 213, septiembre-diciembre de 2011, pp. 93-124, ISSN-0185-1918.
- Camayd-Freixas, Erik. *Realismo Mágico y Primitivismo*. University Press of America, 1998
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*; trad. De Luisa Josefina Hernández. México; F.C.E. 2010.
- *Las Máscaras de Dios: Mitología Creativa*. Versión española de Belén Urrutia. Alianza Editorial.1992. Primera Reimpresión de 1999

- Cardoza y Aragón, Luis, et al. *Rufino Tamayo: Antología crítica. Selección de Raquel Tibol*. México: Editorial Terra Nova/Consejo Nacional para la Atención a la Juventud, 1987.
- Cassirer, Ernst. *Antropología Filosófica. Introducción a una Filosofía de la Cultura*. F.C.E. México. Quinta Edición en Español. 1968 Trad. al Español de Eugenio Imaz. *Essay on Man*. 1967. Yale University Press, New Haven, Connecticut.
- Coomaraswamy, Ananda. *The Darker side of the Dawn*. Smithsonian Miscellaneous Collection. Volume 94 Number 1. Smithsonian Institution, Washington, 1935
- Chisalita, Ruxandra. *La mirada y la melancolía. Elementos para una poética de la fluidez*. Coordinación de Humanidades, Dirección General de Publicaciones. UNAM. 1993
- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. de Marta Rojzman. Amorrortu Editores. 2da Edición. Buenos Aires, Argentina. 2007
- Eliade, Mircea. *Tratado de Historia de las Religiones*. Biblioteca Era, México, 2010.
- Florescano, Enrique. *Memoria Mexicana*. F.C.E. México 1995 2da edición, 5ta reimpresión.
- Mitos Mexicanos*. Nuevo Siglo, Aguilar. México, Primera edición, 1995. Primera reimpresión, 1996.
- El mito de Quetzalcoatl*. F.C.E. Segunda edición, aumentada y actualizada México, 1995.
- Hegel, G.W.F. *Lecciones sobre la Estética*. Ed. Akal. 2007
- González Flores, Laura. *Fotografía y Pintura. ¿Dos medios diferentes?*. Gustavo Gili, Barcelona. 2004
- Jung, Carl Gustav, et al. *El hombre y sus Símbolos*. Aguilar S.A. de Ediciones. Segunda Edición 1974. Trad. al Español por Luis Escolar Bareño. Jung, Carl G., *Man and his Symbols*. Aldus Books Ltd, London, England. 1964.
- Arquetipos e inconsciente colectivo*. Editorial Paidós, Barcelona, 1970
- Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea sobre el Plano. Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Ediciones Coyoacán. México, 2008.

- Kuspit, Donald. *Signos de Psique en el Arte moderno y posmoderno*. Ediciones Akal Arte contemporáneo. Madrid, 2002.
- López Austin, Alfredo *Ligas entre el mito y el icono en el pensamiento cosmológico mesoamericano*. Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Vol.43. UNAM. 2009.
- Tras un método de estudio comparativo entre las cosmovisiones mesoamericana y andina a partir de sus Mitologías*. Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas. Vol.32. UNAM. 1995.
- Madrigal Hernández, Erika. *Tamayo y los contemporáneos. El discurso de lo clásico y lo universal*. Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas. Núm. 92. UNAM 2008.
- Morin, Edgar. *El Método 1: La Naturaleza de la Naturaleza*. Trad. del Español de Ana Sánchez. Ediciones Cátedra, colec. Teorema. Séptima Edición. Madrid 2010. Morin, Edgar. *La Méthode 1. La nature de la nature*. Editions du Seuil, 1986.
- El Método 3: El Conocimiento del Conocimiento*. Trad. del Español de Ana Sánchez. Ediciones Cátedra, colec. Teorema. Séptima Edición. Madrid 2010. Morin, Edgar. *La Méthode 3. La connaissance de la connaissance*. Editions du Seuil, 1986.
- Newman, Barnett . *Barnett Newman: Selected Writings and Interviews*. Edited by John Philip O'Neill. University of California Press. Berkeley and Los Ángeles, California. 1992
- Oldmeadow, Harry. *Mircea Eliade y Carl G. Jung. Reflexiones sobre el lugar del mito, la religión y la ciencia en su obra*. Traducción al español de Esteve Serra. Colección Los pequeños libros de la Sabiduría. José J. De Olañeta, Editor. 2da edición. España 2012.
- Paz, Octavio. *México en la obra de Octavio Paz. Tomo III: Los privilegios de la vista. Arte de México*. F.C.E. Letras Mexicanas. Ed. De Octavio Paz. México.1987

- Claude Levi-Strauss o el Nuevo Festín de Esopo*. Editorial Joaquín Mortiz. Serie del Volador. 3ra Edición 1972, México.
- Pereda, Juan Carlos. Doniz, Rafael. “*Rufino Tamayo: Catalogue Raisonné: gráfica/prints 1925-1991* Ed. Multilingüe castellano-inglés-francés. Editorial Turner. Madrid, 2005.
- Rico, Nuria. *Tamayo Ilustrador* Editorial RM. México, 2010.
- Prieto, René. *Arqueology of Return*. Cambridge Studies in Latin American and Iberian Literature. Cambridge University Press. New York. 1983.
- Séjourné, Laurette. *Pensamiento y Religión en el México Antiguo*. Trad. al Español de Arnaldo Orfilia Reynal. México: F.C.E. 2011, colec. Brevarios; 128. Séjourné, Laurette. *Burning Water: Thought and Religion in Ancient México*. Thames & Hudson, London. 1957.
- Solares, Blanca. *Madre Terrible. La Diosa en la Religión de México Antiguo*. Ed. Antrophos, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM. 2007
- Suckaer, Ingrid. *Rufino Tamayo: Aproximaciones*. Editorial Praxis. México. 2000
- Tibol, Raquel. *Textos de Rufino Tamayo*. Recopilación y prólogo de Raquel Tibol. UNAM. Coordinación de Difusión Cultural. México. 1987
- Torres, Ana María. *Identidades pictóricas y culturales de Rufino Tamayo ¿Un pintor de ruptura?* Universidad Iberoamericana, Departamento de Arte. México. 2011
- Westheim, Paul. *Arte, Religión y Sociedad*. Trad. Mariana Frenk-Westheim. 2da edición. F.C.E. Colección Universitaria De Bolsillo. México. 2006
- Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*. Versión española de Marina Frenk. Alianza Editorial-Era. 1972 Tercera reimpresión 1991. México.
- Arte Antiguo de México*. Versión española de Marina Frenk. 1ra edición en Biblioteca Era. 3ra reimpresión. 1991
- Tamayo por Paul Westheim*. Traducción de Mariana Frenk. México, Artes de México. 1957
- Zamora Águila, Fernando. *Filosofía de la imagen. Lenguaje, im*



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO