

Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo

Bech, Julio Amador

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Bech, J. A. (2011). Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 56(213), 95-124. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.2011.213.30466>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural *Dualidad* de Rufino Tamayo

JULIO AMADOR BECH*

Recibido el 14 de diciembre de 2010

Corregido el 17 de mayo de 2011

Aceptado el 21 de junio de 2011



Resumen

El presente artículo sitúa el mural *Dualidad* de Rufino Tamayo en el contexto histórico de la década 60 del siglo XX, época en la cual se redefine el nacionalismo de Estado en México. La reivindicación del pasado indígena juega un papel sustantivo dentro de ese panorama político-cultural. Aparecen una multiplicidad de discursos y obras de arte relacionados con las culturas prehispánicas de México, entre las cuales el mural de Tamayo y una serie importante de sus pinturas son notables ejemplos del fenómeno cultural de la época. En este escrito se confrontan tanto el desarrollo creativo del estilo pictórico de Tamayo, de cara a su interpretación del arte prehispánico, como la manera en la cual aborda los temas mitológicos pertenecientes a la tradición nahua-mexica, valiéndose de las interpretaciones antropológicas e históricas que los autores más reconocidos del momento proponen sobre el tema; se contrastan las dos aproximaciones: la pictórica y la discursiva.

Palabras clave: Rufino Tamayo, tradiciones prehispánicas en el arte mexicano, muralismo, arte contemporáneo en México.

Abstract

This article places Rufino Tamayo's mural *Dualidad* within the historical framework of the 1960 decade, when State nationalism is redefined in Mexico. Vindication of the ancient indian past plays a mayor role in the political and cultural panorama. A multiplicity of discourses and works of art, related to the prehispanic cultures of Mexico, proliferates. Tamayo's mural, as well as other paintings by him are a notorious example of this cultural phenomena. In this essay, the creative development of Tamayo's painting, face to face with prehispanic art, is confronted with his interpretation of the mythological themes that belong to the Nahua-Mexica tradition. It is recognized that Tamayo's interpretation of the myths was aided by the works, published at that time by prestigious authors. The two views are confronted in contrast: the artistic and the philosophical.

Keywords: Rufino Tamayo, prehispanic traditions in Mexican art, muralism, Mexican contemporary art.

* Doctor en Antropología por la Escuela Nacional de Antropología e Historia, México. Profesor-investigador del Centro de Estudios en Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México, Circuito Mario de la Cueva s/n, Ciudad Universitaria, Av. Universidad 3000, Col. Copilco-Universidad, Deleg. Coyoacán, México, D.F., 04510. **E-mail:** julioabc@prodigy.net.mx

*Este hombre moderno
también es muy antiguo.*

Octavio Paz

Introducción

La creación del mural *Dualidad*, así como un amplio conjunto de obras de Rufino Tamayo, puede situarse en un momento histórico bien definido del México contemporáneo caracterizado por una decidida voluntad modernizadora, periodo durante el cual, paradójicamente, la reivindicación del pasado indígena prehispánico jugó un papel central en la redefinición del concepto oficial de Estado-nación y de un nuevo nacionalismo de Estado. A la vez, dio lugar a una revaloración de las tradiciones culturales indígenas, tanto antiguas como modernas.

El mural se destinó al vestíbulo del Auditorio Jaime Torres Bodet del Museo Nacional de Antropología, por lo cual se solicitó de manera explícita al pintor que desarrollara un tema referido a las tradiciones míticas prehispánicas. El nacionalismo mexicano posrevolucionario había ya adoptado como suyo el pasado antiguo, con particular énfasis en las culturas teotihuacana, nahua-mexica y maya, destacando aspectos como lo monumental de su arquitectura, la sofisticación de sus manifestaciones artísticas y lo complejo de sus sistemas mitológicos.

La inauguración del nuevo museo dotaba al México antiguo de una nueva dimensión, una imagen adecuada al discurso político y cultural del Estado mexicano. Sin embargo, la existencia de un museo de esas características trascendía la esfera de la política estatal del momento y significaba, como bien destacara Solís, la culminación de “uno de los propósitos que se había trazado la antropología mexicana: mostrar al pueblo de México y a los visi-

tantes que arriban al país el rico legado cultural de nuestros antepasados indígenas y sus descendientes contemporáneos”.¹ La creación del Museo Nacional de Antropología, que era el producto de un gran trabajo colectivo de investigación con una historia de varias décadas, permitió que la antropología ganara un lugar que hasta entonces no había ocupado en relación con otras disciplinas científicas: “El conocimiento de las antiguas civilizaciones prehispánicas y de los grupos indígenas que aún perviven permitió estructurar un discurso científico acorde con los avances de la arqueología de aquel momento.”²

El tema mitológico de Quetzalcóatl en particular había sido recurrente en la historia nacional, sufriendo una impresionante cantidad de re-semantizaciones que lo adecuaban y actualizaban a las cambiantes situaciones históricas.³ Antecedes a la obra de Tamayo, en el México post-revolucionario, una sucesión de discursos sobre el tema a partir de la restauración del Templo de Quetzalcóatl en Teotihuacán en el año de 1921. Autores como Antonio Gamio y José Vasconcelos, lo mismo que artistas plásticos como Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros desarrollaron, ya sea discursiva o pictóricamente, el tema aportando nuevos elementos a la vertiente posrevolucionaria del mito. La manera en la cual las tradiciones prehispánicas fueron adoptadas por los artistas del México contemporáneo es diversa y rechaza las interpretaciones simplistas. El asunto puede ser abordado desde una gran variedad de perspectivas.⁴

¹ Felipe Solís, *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, México Aguilar/CONACULTA/INAH, 1998, p. 7.

² *Ibid.*

³ Cfr., Jacques Lafaye, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, FCE, 2006; Enrique Florescano Mayet, “Quetzalcóatl: un mito hecho de mitos”, en E. Florescano Mayet (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Taurus, 2001.

⁴ Al respecto, *vid.* la manera en la cual Barbara Braun interpreta la recepción del arte prehispánico que llevó a cabo Diego Rivera en *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993, pp. 185-249.

En este marco, y en lo que a este artículo respecta, se decidió tomar como punto de partida la obra pictórica de Rufino Tamayo, en la cual, tanto los mitos prehispánicos como los ejemplos diversos de su arte cultural y sagrado han sido transfigurados y reinterpretados a partir de una nueva intención intelectual y una nueva voluntad de forma que son singulares dentro del arte mexicano de nuestro tiempo. El hilo conductor que subyace a este trabajo enlaza dos grandes temas: por una parte, los problemas de interpretación que los símbolos y las narrativas míticas prehispánicas plantean a los autores contemporáneos; por otra, los problemas formales y estéticos implicados en la reinterpretación del arte prehispánico que los artistas plásticos han intentado. En este sentido, el mural *Dualidad* de Rufino Tamayo es paradigmático, por lo cual sirve como punto de partida y guía de interpretación a lo largo del texto.

Resulta muy significativo para la historia cultural del México contemporáneo que tres días después de la inauguración del Museo Nacional de Antropología, abriera sus puertas por primera vez el Museo de Arte Moderno el 20 de septiembre de 1964. Su creación no puede desligarse de un nuevo impulso a las últimas expresiones del arte que un numeroso grupo de creadores les dio. Entre ellos, se encontraban pintores en plena madurez artística como Tamayo y Carlos Mérida, junto a autores más jóvenes que ya destacaban entonces como Günther Gerzo, Juan Soriano, Manuel Felguérez, Alberto Gironella, Pedro Coronel, Vicente Rojo, Roger von Gunten, Fernando García Ponce, Lilia Carrillo, José Luís Cuevas, Enrique Echeverría y Gilberto Aceves Navarro, entre los más importantes. Se nota, así, que la reivindicación de las tradiciones culturales indígenas y de una nueva

orientación de apertura hacia las últimas tendencias del arte universal son, curiosa, pero no casualmente, paralelas y complementarias dentro de la cultura mexicana del momento. Tamayo será una de las figuras de la época que con mayor sutileza y perspicacia logrará una síntesis poética de esta doble reivindicación.

Con el objetivo de comprender obra (*Dualidad*) y autor (Tamayo) dentro de su contexto cultural, se decidió darle al tema aquí analizado una orientación hermenéutica. Eso implica el contraste entre el horizonte epistémico del que interpreta el objeto de estudio y el horizonte epistémico a partir del cual se produce la obra. Para Gadamer, el reconocimiento de esta tensión básica entre tradición y presente histórico es el punto de partida de la hermenéutica, de la historicidad de la comprensión.⁵ El intérprete “realiza siempre un proyectar”, proyecta un sentido pre-existente sobre lo que interpreta, sentido que está determinado por su horizonte cultural.⁶ El pensador alemán llama a ese horizonte tradición y muestra como ésta “forma parte en verdad de la historia misma”.⁷

En nuestro comportamiento respecto al pasado, que estamos confirmando constantemente, la actitud real no es la distancia ni la libertad respecto a lo transmitido. Por el contrario, nos encontramos siempre en tradiciones, y éste nuestro estar dentro de ellas no es un comportamiento objetivador que pensara como extraño o ajeno lo que dice la tradición; ésta es siempre más bien algo propio, ejemplar o aborrecible, es un reconocerse en el que para nuestro juicio histórico posterior no se aprecia apenas conocimiento, sino un imperceptible ir transformándose al paso de la tradición.⁸

Me sorprende que, a pesar de su cuidadosa y detallada reconstrucción del discurso occidental moderno sobre el arte prehispánico, esta investigadora le otorgue tan escasa importancia a Tamayo, apenas un párrafo en la página 314, y sea tan pobre la interpretación que de su obra propone. Algo particularmente notorio, siendo él, de todos los artistas latinoamericanos, quien dio forma a la interpretación más creativa del arte prehispánico y, a diferencia de los europeos y norteamericanos, conoció esas tradiciones desde una gran cercanía.

⁵ Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1999, pp. 331-377.

⁶ *Ibid.*, p. 333.

⁷ *Ibid.*, p. 344.

⁸ *Ibid.*, p. 350.

Así, para el de Marburgo, “En el comienzo de toda hermenéutica histórica debe hallarse por lo tanto *la resolución de la oposición abstracta entre tradición histórica e investigación histórica, entre historia y conocimiento de la misma*. Por tanto, el efecto de la tradición que pervive y el efecto de la investigación histórica forman una unidad efectual cuyo análisis sólo podrá hallar un entramado de efectos recíprocos”.⁹

En tal sentido, el comprender debe entenderse como “*un desplazarse uno mismo hacia un acontecer de*

la tradición, en el que el pasado y el presente se hallan en continua mediación”.¹⁰ No obstante, Gadamer insiste en que cada obra debe ser entendida desde sí misma. De tal suerte, todo encuentro con la tradición, realizado con consciencia histórica, experimenta por sí mismo la relación de tensión entre la obra y el presente. “La tarea hermenéutica consiste en no ocultar esta tensión en una asimilación ingenua, sino en desarrollarla conscientemente”.¹¹

El mito cosmogónico nahua como tema del mural *Dualidad*

La obra aludida fue pintada por Rufino Tamayo en 1964 empleando la técnica de vinilita sobre tela montada en madera. Mide 3.53 x 12.21 metros y

consta de cuatro paneles unidos. Se encuentra en el Museo Nacional de Antropología e Historia, a la entrada del Auditorio Jaime Torres Bodet.

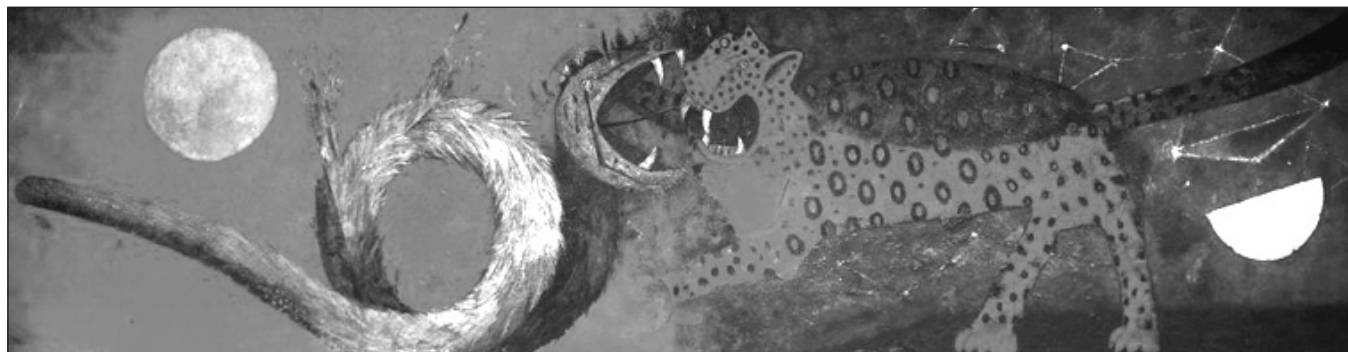


Figura 1. *Dualidad*, Rufino Tamayo, mural para el Museo de Nacional de Antropología e Historia.

En la composición aparecen pintadas dos figuras principales: del lado izquierdo, sobre un fondo rojo, una serpiente emplumada que representa al dios Quetzalcóatl, su cuerpo es de color verde turquesa claro, se presenta de perfil, con la boca abierta en actitud de devorar, su cuerpo está enroscado en el centro y extiende su extremo inferior hacia atrás; en el lado izquierdo superior está el sol del amanecer, de un saturado color naranja, ilumina y pinta de rojo el cielo en su movimiento ascendente.

De cara a la serpiente hay un jaguar que la ataca con sus garras y abre sus fauces para rugir, simboliza al dios Tezcatlipoca. El jaguar aparece contra un fondo azul ultramar que representa el cielo nocturno con la Luna, descendiendo en el horizonte y la constelación de la Osa Mayor. En la parte inferior, y a lo largo de todo el mural, está la tierra: roja en el lado izquierdo, negra en el derecho.

En el mural se representa un tema cosmogónico fundamental de la mitología nahua antigua: el eter-

⁹ *Ibid.*, p. 351.

¹⁰ *Ibid.*, p. 360.

¹¹ *Ibid.*, p. 377.

no conflicto entre Quetzalcóatl, bajo la figura de la serpiente emplumada, y el dios Tezcatlipoca, en su manifestación zoomorfa de jaguar. Estos dioses son hijos de la pareja divina primigenia, Ometecuhtli y Omecíhuatl, origen y sustento de todas las cosas. La lucha de los principios que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl simbolizan, pone en movimiento las energías esenciales del universo que dan origen a las eras cósmicas y a la creación misma de los cuerpos celestes, la Tierra y los seres vivos.

Para poder realizar este mural, Tamayo elaboró, pacientemente, su propia visión, tanto de los mitos nahuas como de diversos estilos pertenecientes al arte prehispánico. Ello lleva a plantear la relación que existe entre el tratamiento formal, pictórico del tema, y el trabajo conceptual de su interpretación. Para entenderla, es menester plantear algunos problemas conceptuales implícitos en la representación del mito cosmogónico nahua para pasar después a abordar los problemas estéticos que supone la síntesis creativa que logró Tamayo de la doble influencia artística: el arte prehispánico y el arte contemporáneo internacional.

Como se ha dicho, el mito que aparece representado en *Dualidad* corresponde al ciclo cosmogónico de la mitología nahua. Se refiere a los principios esenciales que explican el origen y el fundamento de todas las cosas: *el principio dual* que rige al cosmos y está presente en todas sus manifestaciones vitales.

En una obra dedicada al estudio de los murales de Tamayo, Pereda sostiene que el artista asimiló desde muy temprano aspectos formales y conceptos míticos del arte prehispánico, “no sólo los que resultaron de un análisis formal, sino, también, los conceptuales que subyacen en la filosofía y en la poesía nahua. De esta forma aportó una visión inédita y moderna de la cosmovisión y la estética de los antiguos mexicanos”.¹²

El oaxaqueño realizó este mural *ex profeso* para el Museo Nacional de Antropología, la invitación a realizarlo incluía la definición del tema que había sido escogido, especialmente, para incorporar un tema mitológico prehispánico. Rufino se abocó a una investigación sobre el tema y su significado consultando las obras más destacadas que sobre éste se habían publicado en ese tiempo. Leyó, seguramente, *El pueblo del sol* de Alfonso Caso, cuya primera edición apareció en 1953, y también conoció ejemplos de la literatura nahua, en particular, de la poesía religiosa antigua, gracias a las traducciones de Ángel María Garibay publicadas en dos volúmenes (1953 y 1954). *La Historia de la literatura náhuatl* de este último autor contenía, además, a manera de apéndice, la *Historia de los mexicanos por sus pinturas*, documento fundamental sobre la mitología de los nahuas mexicas.¹³

Para definir los conceptos básicos a partir de los cuales interpretó los temas míticos que lo llevarían a concebir la composición del mural *Dualidad*, es muy posible que Tamayo se basara, de manera importante, en la obra de Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl* que había sido publicada desde 1956 por el Instituto Indigenista Interamericano y reeditada a partir de 1959 por la Universidad Nacional Autónoma de México. La manera en la cual el célebre nahuatlato trabajó las complicadas y elusivas fuentes documentales para lograr un texto explicativo del pensamiento nahua antiguo, dotado de una gran coherencia expositiva, volvía a su obra especialmente útil para los fines que se proponía el genial muralista.

Es probable que en la interpretación de Tamayo acerca del arte prehispánico y de las ideas contenidas en él pudieran haber influido, también, las dos obras fundamentales del historiador del arte Paul Westheim escritas en México: *Arte antiguo de México* e *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, pu-

¹² Juan Carlos Pereda, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte Editores, 1995, p. 126.

¹³ Sin embargo, no fue sino hasta 1965 cuando Garibay publicó tres documentos decisivos para la reconstrucción de las ideas religiosas de los nahuas mexicas, bajo el título: *Teogonía e historia de los mexicanos, Tres opúsculos del siglo XVI*, en el que se incluía, en primer lugar, a la referida *Historia de los Mexicanos por sus pinturas*. De este modo, Tamayo sólo pudo conocer este último documento durante el proceso de elaboración de su mural.

blicadas por el Fondo de Cultura Económica en 1950 y 1957, respectivamente. En relación con estos textos, Octavio Paz, –en una carta dirigida a Westheim y publicada por este mismo en el prefacio de 1963 a la segunda edición de *Arte antiguo de México*– se expresaba de la siguiente manera: “Para mí, sus li-

bros sobre el arte mexicano han sido una fuente en el verdadero sentido de la palabra; han saciado mi sed, han abierto y fertilizado mi estudio y me han encantado. Gracias por esos libros”.¹⁴ Se sabe que desde 1945 la amistad unía al pintor y al poeta y que intercambiaron ideas a lo largo de muchos años.¹⁵

Marco conceptual: entre Caso y León-Portilla

Para dar lugar a la reconstrucción hermenéutica del horizonte intelectual en el que se produjo la obra de marras, será preciso presentar, en primer término, la versión más sintética del mito cosmogónico ya aludido que se encuentra elocuentemente expresada en *El pueblo del sol* (en lo sucesivo, las distintas interpretaciones posteriores de las mitologías mesoamericanas irían mostrando la gran complejidad y diversidad que caracteriza tanto a las fuentes originales como a las nociones religiosas, con todas sus sutilezas teológicas, iconográficas y lingüísticas, dejando ver las dificultades que presenta su interpretación).

En segundo lugar –y debido a la creciente autoridad de su obra en el momento de pintarse el mural *Dualidad*–, se resumirán las ideas de León-Portilla sobre la cuestión. De esta manera, se podrá perfilar una imagen de conjunto de las fuentes en las cuales Tamayo basó su interpretación. Finalmente, se contrastarán ambas interpretaciones con las realizadas posteriormente a la realización del afamado mural para situar a la obra en un contexto discursivo y artístico más amplio.

La interpretación de Alfonso Caso

El eminente arqueólogo afirmaba que “una escuela filosófica muy antigua sostenía que el origen de todas las cosas era un solo principio dual, masculino y femenino, que había engendrado a los dioses, al

mundo y a los hombres, [llamado Ometéotl]”.¹⁶ De él, provenía todo lo existente. Solían referirse a su persona también por el nombre de cada una de sus partes: “Sus nombres indican esta dualidad: Ometecuhtli, que quiere decir ‘2 Señor’, y Omecíhuatl, ‘2 Señora’, y ambos residen en ‘Omeyocan’, ‘el lugar 2’. También se llaman ‘el señor y la señora de nuestra carne o de nuestro sustento’ y se representan con símbolos de fertilidad y adornados con mazorcas de maíz, pues son el origen de la generación y los señores de la vida y de los alimentos”.¹⁷

Se les asociaba con el primer día del calendario ritual: el lagarto, que era símbolo de la Tierra. Eran los patronos de ese día lo que, según Caso, era un indicio de su pertenencia a una tradición mítica anterior pues “estas ideas teogónicas fundamentales no son una invención azteca, sino provienen de una muy antigua tradición mesoamericana”.

Continuando con el relato mítico, expresaba el también abogado y filósofo:

Según las versiones que nos han llegado, estos dioses, Ometecuhtli y Omecíhuatl –también llamados Tonacatecuhtli y Tonacacíhuatl– tuvieron cuatro hijos a los que encomendaron la creación de los otros dioses, del mundo y de los hombres. Los cuatro dioses hijos de la primitiva pareja divina fueron el Tezcatlipoca rojo, llamado también Xipe y Camaxtle; el Tezcatlipoca negro, llamado comúnmente Tezcatlipoca; Quetzalcóatl, dios

¹⁴ Octavio Paz citado en Paul Westheim, “Prefacio a la segunda edición”, *Arte antiguo de México*, Biblioteca Era, México, 1977, p. 11.

¹⁵ Sobre la relación intelectual entre ambos, *vid.* Jaime Moreno Villarreal, “El hombre en el centro”, en *Tamayo: su idea del hombre*, CONACULTA-INBA-Fundación Olga y Rufino Tamayo-Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, México, 1999, pp. 12-21.

¹⁶ Alfonso Caso Andrade, *El pueblo del sol*, México, FCE, 1953, p. 18.

¹⁷ *Ibid.*, p. 19.

del aire y de la vida, y Huitzilopochtli, el Tezcatlipoca azul [...] Los cuatro hijos de la pareja divina (que representan la posición central, arriba y abajo, es decir, el Cielo y la Tierra) son los regentes de las cuatro direcciones o puntos cardinales; por eso vemos que tres de ellos se nos presentan con colores diferentes: rojo, negro y azul, que corresponden al este, al norte y al sur, mientras que Quetzalcóatl está quizá en el lugar que debió tener en el mito primitivo un Tezcatlipoca blanco, que correspondería al oeste.¹⁸

Fueron dos los dioses que, alternativamente, crearon las diversas humanidades que han existido: “Quetzalcóatl, el dios benéfico, el héroe descubridor de la agricultura y de la industria y el negro Tezcatlipoca, el dios todopoderoso, multiforme y ubicuo, el dios nocturno, patrono de los hechiceros y de los malvados. Los dos dioses combaten y su lucha es la historia del universo; sus triunfos alternativos son otras tantas creaciones”.¹⁹ El combate mitológico entre los principios que representan Quetzalcóatl y Tezcatlipoca da origen al suceder de las grandes eras cósmicas.

Acerca del primero de ellos, Caso aseguraba que su nombre significa, literalmente, quetzal-serpiente o “serpiente de plumas”. Este nombre aludía tanto al animal mitológico ave-serpiente como a un segundo significado: precioso, pues para el mexica la pluma de quetzal era precisamente eso; además, *cóatl* significaría también hermano gemelo, por lo que el nombre de Quetzal-cóatl se entendería, esotéricamente, como el gemelo precioso. Este último sentido se refería al aspecto del dios como estrella matutina y vespertina (Venus), representado en la mañana por Quetzalcóatl y en la tarde por su hermano gemelo Xólotl.

Esta faceta del dios ha dado origen a múltiples mitos. La desaparición temporal de la estrella en el firmamento se explica, mitológicamente, diciendo que Quetzalcóatl y Xólotl bajan al mundo de los muertos y lo recorren enfrentando distintas pruebas

a las que los someten los dioses del inframundo. Uno de los más importantes mitos de este ciclo heroico es el que relata cómo rescataron los huesos de los hombres muertos bajando al inframundo y crearon, a partir de ellos, a la humanidad del último ciclo de la creación. De tal suerte, Quetzalcóatl aparece como dios benefactor, padre y creador de la humanidad.

Otro mito importante que explica la desaparición temporal del planeta Venus en el cielo, se refiere a la huída del dios –bajo su forma de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl– de la ciudad de Tula, hacia la mítica Tlillan Tlapallan, “la tierra del rojo y del negro” y la promesa de su retorno en un año del mismo nombre: “Ce Ácatl”, Uno Caña.

En tanto dios de la vida, Quetzalcóatl aparece como el principal dios benefactor de la humanidad. Además de haberla creado, es quien regala a los seres humanos sus alimentos y les enseña las ciencias, particularmente la astronomía y los principales oficios. Quetzalcóatl es el arquetipo del sabio que practica un comportamiento moral recto.

Tezcatlipoca (“espejo que humea”) era uno de los dioses en el antiguo panteón mexicano que poseía las formas y atributos más diversos. Su nombre aludía, originalmente, al cielo nocturno. Se le relacionaba con los dioses estelares, con la luna y con los dioses de la muerte, con la maldad y la destrucción. Era el “eternamente joven”, patrono de los hechiceros y los guerreros, además de poseer el don de la ubicuidad y de la omnisciencia.

La lucha entre las dos figuras daba origen al acontecer cósmico y a las transformaciones de los ciclos regidos, cada uno de ellos, por una deidad emblemática. Acerca de la idea cíclica del acontecer cósmico entre los nahuas, Alfonso Caso exponía que habían existido cuatro eras cósmicas anteriores a la actual, cada una de ellas simbolizadas por un sol diferente. Creación y destrucción se sucedieron en los enormes plazos del tiempo mítico, definiendo y diferenciando

¹⁸ *Ibid.*, pp. 20-21. Caso cita el *Códice de Bolonia* donde aparece un Tezcatlipoca blanco.

¹⁹ *Ibid.*, p. 25.

ciclos específicos: “[...] la primera destrucción debía haberse hecho por el agua, y los hombres quedaron convertidos en peces, la segunda por el fuego y los hombres quedaron convertidos en aves, la tercera por el viento y los hombres quedaron convertidos en monos, y la cuarta y última por los tigres que se comieron a los gigantes, quedando entonces despoblada la tierra.”²⁰ El que fuera rector de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) veía en esta serie de creaciones un sentido progresivo que buscaba la perfección a través de diversos ensayos de los dioses: “[...] había en la idea de las múltiples creaciones, además de ese sentimiento de ensayo divino, que los dioses destruyen por imperfecto, la idea de que los mundos que se van creando, se van acercando a la perfección.”²¹

Al ser destruida la humanidad en la cuarta era cósmica y desaparecido el Sol en la catástrofe, no había quien iluminara al mundo. Entonces, narra la cosmogonía, se reunieron los dioses en Teotihuacán y determinaron que uno de ellos debía sacrificarse para convertirse en el astro rey. Dos de ellos –Nanahuatzin, el buboso, y Tecuciztécatl, el de la tierra de la concha marina– decidieron hacerlo arrojándose al fogón divino dándole así cabal nacimiento. Pero como el Sol permanecía estático e incapaz de moverse (y, por ende, de dar vida), fue necesario entonces inmolar a todos los otros dioses para que éste adquiriese movimiento y vida. El nacimiento del Sol definió el fin de toda una era cósmica y el comienzo de la nueva, que subsiste hasta nuestros días... hasta el la humanidad presente sea a su vez destruida debido a grandes temblores de tierra y al hambre.

La interpretación de Miguel León-Portilla

Según el Profesor e Investigador Emérito de la UNAM, en el principal mito cosmogónico nahua se halla la

explicación acerca del origen y fundamento del mundo y de las cosas.²² De acuerdo con el mito narrado en los *Anales de Cuauhtitlán*, el conocimiento del origen del Quinto Sol fue revelado a Quetzalcóatl en sus meditaciones, significando su revelación el punto más alto que la sabiduría podía alcanzar. No es casual que el mito se refiera a este dios pues simboliza la sabiduría y el ansia de conocimiento esotérico.

La tradición cuenta que el Gemelo Divino adoraba al dios que está “en el interior del cielo”: 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 (Citlallatónac)”. El mito se refiere a una figura que es, simultáneamente, femenina y masculina. Los atributos femeninos se asocian a la noche por medio de la metáfora del faldellín de estrellas, mientras que los atributos masculinos se asocian al día valiéndose de la metáfora del astro que hace lucir las cosas: el Sol.

La segunda referencia que hace el mito de estas dos figuras las define asociando al color negro con la noche y con lo femenino (“la que está vestida de negro”) y al color rojo con el día y con lo masculino (“el que está vestido de rojo”). El rojo y el negro, a su vez, evocan la idea de sabiduría.

Ometéotl, dios de la dualidad, en su doble forma masculina-femenina, ofrecía suelo a la tierra y “la vestía de algodón”. No obstante ser un solo principio, al poseer los dos aspectos era concebido como núcleo generativo y sostén universal de la vida y de todo lo que existe; en él se descubría el apoyo que mantenía en pie a la tierra, así como la fuerza que producía los cambios en el cielo y las nubes.²³

El mito cuenta que en el lugar más alto de las dimensiones celestes, el décimo tercer cielo, tenían su residencia Ometéotl y su dualidad, Tonacatecuhtli y su contraparte femenina Tonacacihuatl, “a un tiempo Señory Señora de nuestra carne, de nuestro sustento”. Su comienzo, sostenían los sabios, era desconocido.

²⁰ *Ibid.*, pp. 26-27.

²¹ *Ibid.*, p. 28.

Ometéotl habitaba en “el lugar de la dualidad” sitio del origen cósmico, el Omeyocan, que se encontraba “arriba de los trece cielos”. Era madre y padre de los dioses, doble aspecto del principio cósmico, sostén universal. Sustentaba al mundo viviendo, precisamente, en su centro, entre los cuatro rumbos del universo.²⁴ Este ser dual, dios y diosa, engendró cuatro hijos: Tezcatlipoca rojo, identificado con el oriente; Tezcatlipoca negro, identificado con el norte, la noche y el lugar de los muertos; Quetzalcóatl, identificado con el color blanco, el oeste, la región de la fecundidad y la vida y Huitzilopochtli, identificado con el color azul y la región del sur.

Transcurridos seiscientos años de su nacimiento, decidieron los dioses que debía haber orden y ley en las cosas. Para eso delegaron esas atribuciones en Quetzalcóatl y Huitzilopochtli quienes hicieron el fuego y medio sol “el cual, por no ser entero, no relumbraba mucho sino poco”. Luego hicieron al primer hombre, Oxomoco, y a la primera mujer, Cipactónal; los días y los meses, también. Crearon a Mictlantecuhtli y Mictecacíhuatl, dios y diosa de la región de los muertos. Hicieron los cielos y el agua; en ella, dieron forma a un “peje grande” que “es como caimán” y, a partir de él, forjaron la tierra.²⁵

Al combatir entre sí estos dioses, se iba desarrollando la historia del universo; ellos encarnaban las fuerzas dinámicas que se entrelazaban e implicaban

para regir el acaecer cósmico. El triunfo alternativo de cada uno de ellos definía los ciclos universales:

Porque como ninguno de los cuatro dioses existe por sí mismo ni es en realidad el sostén del universo, ya que esto es obra de Ometéotl, su condición es precaria e inestable; sólo Ometéotl, dualidad generadora y sostén universal, está en pie por sí mismo. Sus hijos, los cuatro primeros dioses, son fuerzas en tensión y sin reposo. Llevan en sí mismos el germen de la lucha. En un afán de predominio cada uno tratará de identificarse con el sol, para regir entonces la vida de los hombres y el destino del mundo. En cada edad de la tierra, en cada sol, predomina uno de ellos, simbolizando a la vez un elemento –tierra, aire, fuego y agua– y uno de los cuatro rumbos del mundo. El breve lapso de tiempo en que logra mantener a raya el influjo de las fuerzas rivales, constituye una de las edades del mundo, que a los mortales parecen tan largas. Mas, al fin, sobrevienen la lucha y la destrucción. *Tezcatlipoca* y *Quetzalcóatl* combaten, se eliminan uno a otro y reaparecen de nuevo en el campo de batalla del universo.²⁶

De acuerdo con León-Portilla, la idea de la lucha, aplicada de manera antropomorfa a las fuerzas cósmicas es, precisamente, la forma encontrada por el pensamiento nahua para explicarse el acaecer cósmico y, consecuentemente, el devenir biológico e histórico.²⁷

Figuras arquetípicas y narrativa mítica en la interpretación de Rufino Tamayo

Desde el punto de vista narrativo, lo primero que destaca del mural es la lucha frontal entablada entre la serpiente emplumada y el jaguar. No hay duda de la rivalidad y de lo encarnizado del combate. Al nivel de la representación figurativa, la oposición radical se expresa tanto en los animales emblemáticos como

en los colores con los que se pintó el fondo, donde lo cálido-ascendente, representado por el Sol, contrasta con lo frío-descendente, materializado en la Luna. Debido a que las figuras simbolizan principios cósmicos esenciales regidos cada uno por una deidad –Quetzalcóatl y Tezcatlipoca–, la confrontación entre

²² Miguel León-Portilla, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983, p. 90.

²³ *Ibid.*, p. 92.

²⁴ *Ibid.*, p. 94. La fuente de esta cosmología es el *Códice Vaticano-Latino 3738*, lámina I.

²⁵ *Ibid.*, p. 96.

²⁶ *Ibid.*, p. 98.

²⁷ *Ibid.*

los dioses aparece como metáfora ora de las fuerzas sustantivas que mueven al universo ora del ciclo vital: vida-muerte-resurrección, así como del carácter cíclico del tiempo dominando un dios particular en cada ciclo.

¿Cómo se ponen de manifiesto los conceptos inherentes al mito nahua antiguo a partir de las formas artísticas contemporáneas con las que se expresa Tamayo? En primer término, la idea de la lucha entre las deidades protagonistas del mural se traduce en oposiciones de color, las ideas míticas se sustentan en el uso del color como su forma específica de expresión. La fuerza cromática del mural *Dualidad* se sostiene sobre dos antítesis, la que existe entre los colores complementarios y la que se da a partir del contraste cromático entre figura y fondo. Desde el punto de vista del color, todo el concepto compositivo se construye a partir de las oposiciones cromáticas basadas en la lógica de los complementarios: en el lado izquierdo, el *verde* de la serpiente emplumada contrasta con el *rojo* del cielo. En el lado derecho, el *naranja* del jaguar hace lo propio con el *azul* del cielo.

Las figuras se destacan del fondo gracias a la oposición cromática de los complementarios: verde-rojo y naranja-azul. El mural se divide en dos grandes zonas de color, así, la noción de dualidad, que rige toda la idea del mural, se ve apuntalada desde este nivel visual básico. Forma y concepto son perfectamente congruentes entre sí.

El formato del mural es rectangular, apaisado, predominando la disposición horizontal. La composición es definidamente simétrica: se divide en dos partes de igual tamaño, una corresponde al día y la otra a la noche. La división está definida por la diferencia de color: rojo en el izquierdo, azul en el derecho; en eso radica lo esencial del diseño dual. La simétrica estructura de oposiciones se construye a partir de sus diversos aspectos: 1) las diferencias de color del lado izquierdo y el derecho que dividen la obra en dos a

partir del centro; 2) la oposición frontal de la serpiente emplumada y el jaguar: el combate que entablan; 3) las diferencias formales (color y dibujo) entre la serpiente y el jaguar; 4) las diferencias de color, contexto y posición del Sol (cálido-emergente) y de la Luna (frío-descendente); 5) las diagonales encontradas de la cola de la serpiente y la cola del jaguar que forman un triángulo invertido cuyo vértice se halla en la parte inferior izquierda, cerca del centro; 6) la diferencia de color de la tierra: roja del lado izquierdo y negra del lado derecho.

Toda esta diversidad de aspectos funciona, en conjunto, para apuntalar, en términos de la estructura visual, el concepto de dualidad que el mural ilustra. En una entrevista, Tamayo declaró que *Dualidad* representa, poéticamente: “la lucha de contrarios, de los elementos que originan la vida; por un lado, el bien, la sabiduría, la luz; por el otro, las tinieblas, etcétera. He simbolizado esta lucha enfrentando la serpiente con el tigre [jaguar], es decir, Quetzalcóatl contra Tezcatlipoca. Desde luego las imágenes están de acuerdo con mi propia concepción de la figura pictórica, no es una copia exacta de las referencias que tenemos sobre la mitología precolombina”.²⁸

La lucha de los dioses define el devenir cósmico. Quetzalcóatl y Tezcatlipoca encarnan las fuerzas dinámicas que se confrontan para regir el Universo. El triunfo alternativo de cada uno de ellos define los ciclos cósmicos. Para Tamayo, la relación que se da entre los dos principios es de confrontación total entre principios radicalmente distintos y opuestos; sólo habrá un vencedor. Sin embargo, todo triunfo es temporal, pues los dos principios son absolutos e irreductibles: la noche sucede al día, la oscuridad a la luz; luego el Sol es el vencedor y sobreviene el día y, así, sucesivamente. “La feroz batalla se da en la frontera del día y la noche, expresados en dos campos de colores simbólicos.”²⁹

²⁸ Rufino Tamayo, “La dualidad de la vida en la obra de Tamayo”, en *Excelsior*, México, sábado 19 de febrero de 1972.

²⁹ Juan Carlos Pereda, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte Editores, 1995, p. 148.

En efecto, todos los elementos que aparecen en la obra tienen una fuerte carga de simbolismo religioso. La serpiente emplumada representa a Quetzalcóatl en su aspecto de Señor de la fecundidad y la vida, de la sabiduría. El jaguar aparece como disfraz de Tezcatlipoca en su aspecto de Señor de la muerte y de la noche, de la hechicería. Al referirse a los atributos de este último, Caso asentaría: "El jaguar, que es 'el corazón del monte', *Tepeyolohtli*, es su disfraz".³⁰ La presencia de la figura del jaguar es muy vasta, variada y compleja dentro de las diversas tradiciones mesoamericanas. Abarca desde los olmecas del Preclásico, hasta los mexicas del Posclásico, pasando por los teotihuacanos, mayas y zapotecas, entre los más conocidos. La continua presencia de la imaginería del jaguar es uno de los principales legados olmecas a las tradiciones religiosas mesoamericanas. Las figuras del hombre-jaguar testimonian la transformación mágica de los hechiceros en felinos, personajes especialmente temidos, seres capaces de conjurar las fuerzas del mundo de los espíritus. Los hombres-jaguar olmecas aparecen con frecuencia con las fauces abiertas, rugiendo. Asociado con la realeza, la fertilidad y la tierra el motivo del jaguar se encuentra en el arte maya, zapoteca y teotihuacano. Encuentra

su expresión más dramática entre los nahua-mexicas como manifestación de Tezcatlipoca.³¹

El Sol simboliza el principio diurno, luminoso y vital que corresponde al aspecto masculino de Ometéotl: "astro que hace lucir las cosas (Citlallatónac)". La Luna representa el principio oscuro y nocturno propio del aspecto femenino de Ometéotl: "la del faldellín de estrellas (Citlalinicue)". La Luna y la noche se relacionan con el principio femenino, con el color negro, con la noche y las tinieblas que han precedido la formación de todas las cosas.

La constelación de la Osa Mayor personifica a Tezcatlipoca. El color rojo simboliza al día y, de nuevo, al aspecto masculino de Ometéotl: "El que está vestido de rojo (Yeztlaquenqui)". El azul y el negro personalizan a la noche que corresponde, simbólicamente, al aspecto femenino de Ometéotl: "La que está vestida de negro (Tecolliquenqui)".³²

De tal manera, lo que aparece reproducido en el mural son las diversas dimensiones del mito cosmogónico nahua. Desde el punto de vista de la expresión y de la interdependencia entre los elementos visual y narrativo, el mural es perfecto, pues, valiéndose de una imagen sintética, presenta, de manera simultánea, los diversos planos de significado del mito nahua.

El tema cósmico y cosmogónico en la obra de Rufino Tamayo

Diez años antes de crear *Dualidad*, el pintor de la Verde Antequera había abordado ya este tema en otro de sus grandes murales: *El día y la noche* (1954), que se encuentra en el Museo Soumaya de México. En un cielo de finos detalles cromáticos se ven al Sol y a la Luna; bajo los astros aparecen las pirámides de Teotihuacán y un volcán en erupción. Se reconoce de inmediato el símbolo de Quetzalcóatl en la

pirámide así como la representación de la lucha de fuerzas cósmicas y de la dualidad, ejemplificado en los símbolos del día y de la noche.

La sensación más definida que provoca este mural es la de que el hombre *habita un universo viviente*: el universo está vivo y en constante movimiento, todo lo que se encuentra dentro de él está animado. Esta idea tiene que ver con una de las principales

³⁰ A. Caso Andrade, *op. cit.*, p. 44.

³¹ Vid. al respecto, de María del Carmen Valverde Valdés, "Jaguar y chamán entre los mayas", en *Alteridades*, vol. 6, núm. 12, 1996 y Balam: *el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM, Centro de Estudios Mayas, 2004. Además, Mary Miller y Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico*, Londres, Thames and Hudson, 1997.

³² Cfr. M. León-Portilla, *op. cit.*, p. 91.

nociones prehispánicas acerca de las energías cósmicas.³³

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

El tratamiento del tema cósmico tiene, a su vez, dos facetas: la contemplativa y la apocalíptica. Dentro de la primera vertiente se encuentra un conjunto amplio de cuadros y murales que forman una unidad visual y temática; poseen además tres características comunes: 1) la importancia compositiva y simbólica del cielo, 2) su color azul ultramar con su simbolismo cromático recurrente y 3) la actitud contemplativa de las figuras humanas.³⁴ A diferencia de esta vertiente, en el caso de las obras apocalípticas la actitud de los personajes es de pánico y la naturaleza muestra al hombre los signos evidentes de una gran catástrofe.³⁵

Así, en el mural *El mexicano y su mundo* (1967) aparece la conclusión de la problemática conceptual que se desarrolla en todas las obras de temática

cosmogónica y que había alcanzado su primer gran síntesis en *Dualidad*. Aquélla es una obra muy importante en un sentido conceptual más que pictórico, porque intenta definir lo específico de la identidad cultural de México a partir de la integración de un complejo de símbolos indígenas prehispánicos y de símbolos católicos españoles. Acerca de la temática y el simbolismo de ese mural Tamayo había dicho:

Por lo que respecta a nuestra tradición, que es mitad india y mitad española, y refiriéndome en primer término a la mitad india, he utilizado estos dos símbolos sobre el tema que es eterno: la dualidad de la vida, el enfrentamiento de las fuerzas que son el motor de la vida, que la dinamizan y que la hacen que valga la pena ser vivida: la fuerza positiva y negativa.

Nuestros ancestros indios consideraban este hecho en forma simbólica, representando con la serpiente emplumada las fuerzas positivas y con el jaguar las negativas. A la llegada del español, con la conjunción de las dos razas se conjugaron también las dos culturas.³⁶

³³ De los testimonios etnohistóricos y documentos del siglo XVI se han rescatado aspectos importantes del pensamiento de algunas culturas mesoamericanas del Posclásico, particularmente de los nahuas mexicas. De acuerdo con Westheim, en el pensamiento del México Antiguo se entiende la relación entre lo perdurable y lo perecedero como unidad constitutiva de todo lo que existe. Así:

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 vida.

Vid. Paul Westheim, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Ediciones Era, México, 1980, pp. 63-74 (las cursivas son nuestras).

³⁴ Las obras que pertenecen a esta primera vertiente son: *Amantes contemplando el paisaje* (1944), *Noche de misterios* (1957), *Loco número 2* (1949), *Mujeres alcanzando la luna* (1946), *El hombre y El hombre ante el infinito* (1953). Ahí tenemos una primera versión de la idea de dualidad asociada al cosmos, siendo éste, desde la perspectiva del mural *Dualidad*, un cuadro muy importante. En términos de tema y composición instauro el modelo que seguirán obras posteriores como *Hombre confrontado al infinito* (1967), *La gran galaxia* (1978) y *Galaxia II* (1982). En *El astrónomo* (1957) se pasa de la contemplación a la observación activa e interesada del universo. Al contrario de éste, en *El iluminado* (1975), observamos el fenómeno contrario, el personaje es pasivo mientras que el cielo posee cualidades activas: el iluminado recibe, por gracia celeste, la luz que se le concede desde lo alto.

³⁵ *Cataclismo* (1950) pinta una hecatombe cósmica, un sol en pleno eclipse lanza rayos de fuego sobre la tierra, las estrellas estallan y el volcán hace erupción. Hombres pintados de color negro huyen despavoridos. Se mantiene la constante del color azul ultramar en el cielo. De 1954, *Terror cósmico*, representa al hombre que grita, aterrorizado, dando la espalda a un amenazador cielo nocturno que exhibe los símbolos de la catástrofe: un eclipse lunar que augura el inicio de los acontecimientos adversos y la aparición del cometa, presagio de la destrucción.

³⁶ R. Tamayo, *op. cit.*

El *tlacuilo* antequero fusionó en este mural el símbolo de la serpiente con el de la cruz, asociando a Quetzalcóatl con Cristo y, a su vez, al jaguar, Tezcatlipoca, con el demonio cristiano. De esa manera, replanteó su estricto dualismo en una nueva versión que sintetiza los contenidos de los símbolos que

constituyen, desde su punto de vista lo esencial de la identidad mexicana actual. Sin embargo, y aunque interesante, *El mexicano y su mundo*, tanto formal como conceptualmente hablando, no alcanza ni la claridad ni la belleza de *Dualidad*.

Tamayo y su interpretación del concepto de dualidad

¿Qué significa el concepto dualidad para Rufino Tamayo? Es para él sinónimo de *dualismo* y se entiende como la *oposición radical de contrarios*: rojo-negro, luz-tinieblas, bien-mal. La dualidad se presenta bajo la figura del *dos*, como representación del *conflicto*, como *escisión interna de lo que existe en el mundo*. Aunque pudiera pensarse que la dualidad empleada por Tamayo se deriva de lo dicho por Caso (en el sentido de presentar a Quetzalcóatl como el dios benéfico y a Tezcatlipoca como la contraparte nocturna, patrono de los hechiceros y de los malvados), en realidad es entendido a la manera del dualismo teológico-filosófico occidental, es decir, como un *sistema de oposiciones irreductibles* que representa *la enemistad de los dos principios en lucha*. Al llevarlo a un sentido metafísico, el dualismo parece implicar que el universo, como unidad, está compuesto de dos fuerzas distintas y mutuamente irreductibles. Desde un punto de vista ético, significaría el reconocimiento de la existencia de dos principios absolutos e independientes, opuestos entre sí, que representan al bien y al mal, respectivamente, como en las religiones del zoroastrismo y el maniqueísmo.³⁷

Resulta esclarecedora en este sentido, la distinción que propone Mora cuando explica que tal forma de comprender a los sistemas de pensamiento dualista se asocia con lo que se podría calificar como un 'reduccionismo de origen religioso-dogmático', heredado por ciertas corrientes filosóficas modernas: "Sólo la posterior generalización del significado

del término ha hecho que 'dualismo' significara, en general, toda contraposición de dos tendencias irreductibles entre sí."³⁸ A lo que añade que "se llama más bien dualista a toda doctrina metafísica que supone la existencia de dos principios, o realidades irreductibles entre sí, y no subordinables que sirven para la explicación del universo".³⁹ En relación con este asunto, vale la pena recurrir a la definición del concepto que propone, a su vez, Azpiazu:

Se llama dualismo (de *duo*, *dualis*: dos, dual) a la doctrina que afirma la existencia de dos principios supremos, increados, contornos, independientes, irreductibles y antagónicos, uno del bien y otro del mal, por cuya acción se explica el origen y evolución del mundo; y también, en un sentido más amplio, a las doctrinas que afirman dos órdenes de ser esencialmente distintos, con más o menos radicalismo [...] En el primer caso se trata del dualismo en el sentido más estricto y usual del término y se puede llamar dualismo teológico, cosmogónico (relativo al origen del cosmos) o religioso; en el segundo caso, se puede hablar de un dualismo metafísico que se opone de modo irreductible al correspondiente monismo [...] Las dos formas de dualismo guardan relación entre sí. El término dualismo es utilizado por primera vez por Tomás Hyde (*Historia religionis veterum Persarum*, Oxford 1700, 114) en sentido teológico para designar el dualismo de la religión persa; la misma significación tiene en Bayle (*Dictionnaire historique et critique*,

³⁷ Vid. al respecto Mary Boyce, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.

³⁸ José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1999, tomo I, p. 941.

³⁹ *Ibid.*

Rotterdam 1697, art. Zoroastre) y Leibniz (*Essays de Théodicée*, 1710, 11, 144, 149). Wolff (*Psychologia rationalis*, Francfort y Leipzig 1734, 34) introdujo su sentido metafísico y ontológico al emplear el término dualismo para significar las relaciones del alma con el cuerpo [...] En líneas generales, las doctrinas dualistas coinciden en los siguientes rasgos: el principio del Bien es identificado con la Luz y el Espíritu; el principio del Mal con las Tinieblas y la Materia, o con el diablo o demonio (maniqueísmo). La materia es, pues, mala, y principio del mal; o bien, creada por un demiurgo distinto del Dios bueno (gnosticismo de Marción), o por el diablo, principio del mal (Prisciliano). Toda la realidad material, y en particular el cuerpo humano, resulta así desvalorizada. Los dos principios están en pugna entre sí y esa lucha constituye la historia del mundo; el universo y la vida del hombre son su escenario; la victoria final corresponderá al principio del bien.⁴⁰

Se debe, así, contrastar la interpretación del concepto de dualidad, implícito en el mito nahua, que lleva a cabo Tamayo –desde un horizonte de pensamiento heredero de las tradiciones filosóficas y teológicas occidentales– con las interpretaciones de los especialistas actuales en la cultura nahua que han logrado reconstruir el pensamiento antiguo de los mexicas. Resultan pertinentes, para el caso, las conclusiones de León-Portilla sobre el principio dual donde afirma que hay pruebas suficientes para sostener que existía una naturaleza divina dividida en dos dioses y que esta “ambivalente naturaleza divina (*Ome-téotl*) va tomando diversos aspectos al actuar en el universo”.⁴¹

Mientras que estas referencias dejan ver un pensamiento muy sutil, poético, complejo, pleno de variantes y transmutaciones, Tamayo presenta el concepto de dualidad de una manera muy esquemática, además de entenderlo desde el punto de vista del dualismo filosófico occidental, por una parte, y de la tradición cristiana y maniquea, por la otra. En cambio, su trabajo creativo con las formas artísticas prehispánicas es sobresaliente. Resulta, así, que mientras que su interpretación filosófica, más cercana al dualismo teológico-filosófico occidental, elude las sutilezas del pensamiento religioso nahua, su solución plástica es muy lograda tanto formalmente como en lo que se refiere al concepto que subyace a la composición.

Se pueden contrastar estas interpretaciones con las propuestas por otro gran estudioso de lo prehispánico, López-Austin, para aproximarse a las sutilezas implícitas en la desconcertante complejidad de las teologías mesoamericanas. Para contribuir a la comprensión de esa complejidad y hacerla inteligible, este investigador define los principios de toda cosmovisión y, en particular, de la mesoamericana:

1) Se puede entender a la cosmovisión como un conjunto estructurado de sistemas ideológicos que emana de los diversos campos de acción social y que vuelve a ellos dando razón de principios, valores y técnicas.

2) Como la cosmovisión se construye en todas las prácticas cotidianas, la lógica de esas prácticas impregna la cosmovisión.

3) Cada tradición conserva por largos periodos de tiempo los principios generales que, al repetirse

⁴⁰ M. Arias Azpiazu, “Dualismo, filosofía”, *Gran Enciclopedia Rialp*, Ediciones Rialp, Madrid, 1991.

⁴¹ Entre sus diversas figuras pueden referirse:

- 1) Es Señor y Señora de la dualidad (*Ometecuhtli, Omecíhuatl*).
- 2) Es Señor y Señora de nuestro sustento (*Tonacatecuhtli, Tonacacíhuatl*).
- 3) Es madre y padre de los dioses, el dios viejo (*in teteu inan, in teteu ita, Huehuetéotl*).
- 4) Es al mismo tiempo el dios del fuego (*in Xiuhtecuhtli*), ya que mora en su ombligo (*tle-xix-co*: en el lugar del ombligo del fuego).
- 5) Es el espejo del día y de la noche (*Tezcatlanextia, Tezcatlipoca*).
- 6) Es astro que hace lucir las cosas y faldellín luminosos de estrellas (*Citlallatónac, Citlalinicue*).
- 7) Es señor de las aguas, el de brillo solar de jade y la de falda de jade (*Chalchiuhtlatónac, Chalchiuhtlicue*).
- 8) Es nuestra madre, nuestro padre (*in Tonan, in Tota*).

Es, en una palabra, *Ometéotl* que vive en el lugar de la dualidad (*Omeyocan*). Vid. M. León-Portilla, *op. cit.*, pp. 162, 163.

como patrones normativos en los distintos campos de acción social, se convierten en arquetipos.

4) Mesoamérica tiene entre las causas primordiales de su unidad histórica la generalización y el desarrollo del cultivo del maíz. Su cosmovisión fue construyéndose, durante milenios, en torno a la producción agrícola.

5) Sobre el fuerte núcleo agrícola de la cosmovisión pudieron elaborarse otras construcciones.

6) Debido a que la lógica básica del complejo de la cosmovisión radicó en la actividad agrícola, su duración ha sido tan prolongada -continuando en nuestros días.

7) La metáfora rectora para la interpretación de la cosmogonía debe buscarse en el ciclo de reproducción y crecimiento vegetal.⁴²

Estos lineamientos generales permiten situar los mitos específicos al interior de la cosmovisión. Partiendo de ahí, se puede abordar mejor el tema de la cosmogonía y la cosmología mesoamericanas que ocupa estas páginas: la dualidad. Al respecto, López-Austin escribe:

Aunque se ha tratado extensivamente la división dual del cosmos en las concepciones mesoamericanas, no está de más en señalar aquí que para los antiguos nahuas, como para los actuales pueblos indígenas estudiados, las divisiones polares tienen como uno de los pares privilegiados el de los astros Luna/Sol. Este par se hace evidente cuando se estudian los mitos referentes a la creación del Sol y de la Luna. Los dioses creadores del Sol son ígneos y luminosos: el señor de nuestro sustento Tonacatecuhtli; el señor del fuego, Xiuhcutli, y el señor de la aurora, Quetzalcóatl. En cambio los creadores de la Luna son acuáticos: el señor de Tlalocan, Tlalocantecuhtli; el cuádruple señor de la lluvia, Nappatecuhtli, y la diosa

de las aguas, Chalchiuhtlicue. Estos dos grupos de dioses forman parte de los dos bandos divinos que se dividen el cosmos.⁴³

López-Austin destaca, en este caso, la importancia de las divisiones polares pareadas como concepto general de la mitología mesoamericana, en particular, de las figuras del Sol y de la Luna en tanto símbolos ejemplares de dicha relación dual de opuestos complementarios. En seguida, explica que la creación del cosmos significó una transmutación completa del ser mismo de los dioses:

Los dioses que dieron origen al mundo murieron cuando éste empezó a existir para convertirse en Sol y Luna, o para dar movimiento al astro solar, o para cambiar de naturaleza bajo el dominio del nuevo Sol y llenar el mundo de seres perecederos, o para convertirse en patronos de los hombres. El proceso de la creación del mundo hizo que los dioses quedaran dentro de los nuevos seres mundanos o que se escondieran en encierros subterráneos.

De esta manera, tras la creación, los dioses que poblaron el mundo del hombre quedaron envueltos en la materia pesada de los seres mundanos o cubiertos por la dura cáscara de los cerros [...] El acto sexual -el enorme pecado de unir las fuerzas opuestas en un abrazo creador- aprisionó a los dioses transgresores con la cubierta dura que los mantiene sumergidos en el devenir. El sexo los contagió de muerte y los hizo circular en el tiempo, porque la muerte es recibir sobre sí el influjo de los ciclos temporales. Se convirtieron en esencias de los seres mundanos, en sus "corazones".⁴⁴

Los antiguos mesoamericanos creían que las esencias, sustancias imperceptibles, habían penetrado en todos los seres mundanos durante la creación

⁴² Alfredo López-Austin, *Tamoanchán y Tlalocan*, México, FCE, 1999, pp. 16-17.

⁴³ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 168-169.

del mundo. Éstas provenían de una sustancia divina originada por la división del gran ser primigenio que habían provocado los dioses creadores, Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. Así, se formaron la Tierra y el Cielo como dos partes opuestas y complementarias del cosmos, femenina y masculina, respectivamente. Se crearon los cuatro árboles o postes para sostener al mundo así como para indicar las direcciones del espacio y comunicar los tres niveles de la verticalidad: Inframundo, Tierra y Cielo.

Al igual que la división tripartita del espacio, surgieron, a partir de entonces, tres grandes épocas cósmicas: un tiempo en el que los dioses existieron apaciblemente sin crear; un segundo en el que éstos tuvieron una intensa actividad creadora (dentro del cual ocurriría la aventura mítica) y otro más en el cual la aventura mítica se detenía con la creación del mundo y de los seres humanos. Para que el mundo pudiera existir, los dioses tenían que morir. El nacimiento del Sol marcaba ese momento. Los dioses fenecían en la aventura mítica, pero no desaparecían del cosmos: "Los dioses habían muerto porque su muerte era su paso del ámbito puramente divino al mundano. Habían muerto para existir permanentemente en el mundo creado [...] Su sustancia había muerto en el proceso de la creación porque pasaba a formar la parte más importante de los seres creados. Todo lo que existía en el mundo tenía origen divino."⁴⁵

Cada dios era semejante a su creación, de tal suerte, sólo Quetzalcóatl, creador del primer ser humano, tenía cuerpo de hombre. Cada dios era un tipo peculiar de fuerza que caracterizaba a una especie, desde el principio de los tiempos, y continuaba formando parte esencial de los actuales individuos ya que circulaba como tiempo en la Tierra. Su participación era decisiva para los seres creados e influía sobre sus ámbitos y atavíos, sus propiedades y poderes, su espacio de acción y sus víctimas.⁴⁶ "Vemos en los dioses procesos cósmicos, movimientos astrales. Pero el fiel descubrirá sobre la tierra, en su hogar, en sus inmediaciones, dentro de su propio cuerpo, en su milpa, procesos semejantes, reductibles a uno, y los creará esencias de un mismo dios encargado de mover múltiples sectores del universo con un mismo tipo de movimiento que lo caracteriza."⁴⁷

La diferente composición de los dioses explicaba su heterogeneidad y, a partir de ésta, su oposición y diferencia. Por eso, los seres y cosas sobre la tierra parecían contender entre sí, alcanzando unas sobre otras un dominio transitorio.⁴⁸ Ningún dios era completamente bueno o malo, los dioses, más bien, eran mutables al igual que las cualidades que los componían. "La composición también explica la agresividad de los dioses. El predominio de un tipo de fuerza provoca en ellos la apetencia de lo contrario."⁴⁹

Quetzalcóatl y la multiplicidad de sus figuras

Si el concepto mítico de dualidad entre los nahuas-mexicas deja ver una inasible complejidad, el de Quetzalcóatl aún más: es una figura elusiva, difícil de definir, dotado con múltiples rostros y poseedor de numerosas narrativas que se van agregando con el transcurrir del tiempo y de las aportaciones de las

culturas que lo adoptan. Por ello, recorrer su fenomenología se antoja en este punto necesario.

Una gran diversidad de sentidos y figuras acompañan al dios Quetzalcóatl debido a la superposición de numerosas etapas narrativas que contiene el mito.⁵⁰ A la vez dios y héroe civilizador, Quetzalcóatl evoca

⁴⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁴⁶ A. López-Austin, *Los mitos del tlacuache*, México UNAM, IIA, 1996, p. 161.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 168.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 169.

⁵⁰ E. Florescano Mayet, *op. cit.*

a la sabiduría y a la civilización, es la más ubicua y cambiante de las divinidades antiguas, renace en todas las épocas, mostrándose en cada una con un rostro diferente.⁵¹

Quetzalcóatl proviene etimológicamente de los vocablos nahuas: *quetzalli*, que significa pluma verde preciosa –y se refiere también al quetzal– y *coatl*, serpiente. El nombre, en sí mismo, al igual que los animales simbólicos (el ave y la serpiente), implican el juego dual de fuerzas opuestas que caracteriza el principio cósmico fundamental de la religión nahua: “[...] conjuga los poderes destructores y germinadores de la Tierra (la serpiente) con las fuerzas fecundantes y ordenadoras del Cielo (el pájaro).”⁵² Esto deja ver que *el principio dual es decisivo y atraviesa todas las dimensiones del ser*. En este sentido, Florescano afirma la importancia simbólica de Quetzalcóatl y destaca lo antiguo de esa noción:

En las civilizaciones más antiguas de Mesoamérica, entre los olmecas y los mayas, ya se observa el intento de fundir en una figura simbólica las fuerzas creadoras del cielo y de la tierra, concurriendo en el acto maravilloso de producir la renovación anual de la vegetación, o la alternancia del día y la noche: la caída nocturna del sol en las fauces del monstruo de la tierra y su resurgimiento en el oriente. La imagen que muestra a las aguas del cielo regando la tierra y produciendo la germinación de las plantas es quizá la expresión más antigua del poder creativo de ambas fuerzas.⁵³

Las fuerzas del Inframundo –lugar de la oscuridad, el frío, el sacrificio y la muerte–, se enfrentan con las del Cielo, que simboliza la luz, la fecundidad y la vida. El símbolo de Quetzalcóatl que resume algunos de los sentidos fundamentales del concepto dual, so-

brevive a innumerables versiones y transfiguraciones. Adopta tanto la figura de la renovación vital –cuyo signo inconfundible es el verde follaje de la planta de maíz– como la del poder que la propicia. El dios del maíz desciende al Inframundo en forma de semilla y logra ahí el milagro de su renacimiento, transformándose en planta y surgiendo a la superficie. En uno de sus aspectos, la Serpiente Emplumada representa la fertilidad, alude al momento en que la tierra se viste con las plumas verdes del maíz, en la primavera. El poder sobre las fuerzas que hacían germinar al principal sustento de los seres humanos era un poder real que se apropiaban los gobernantes y sacerdotes, al presidir los sacrificios y ceremonias. De tal suerte, Quetzalcóatl se transformó, también, en un símbolo del poder político y religioso.⁵⁴

[En Tula] Quetzalcóatl aparece como un conquistador de provincias dilatadas, un fundador de reinos y modelo de las virtudes sacerdotales. Asume las insignias del jefe carismático y hace de Tula un reino poderoso donde resplandecen las artes, florece la sabiduría y se ha erradicado el hambre [...] Esas mismas tradiciones relatan la saga de un personaje que había logrado unir el cargo de supremo sacerdote con el de máximo dirigente del reino de Tula. Este personaje es el legendario Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, cuya imagen carismática e insuperables hazañas recorren desde entonces el territorio de Mesoamérica.⁵⁵

Luego de la caída de Tula, se hizo más diverso y complejo; nuevos atributos y asociaciones se encarnaron en su figura: “Desde entonces, sus antiguos significados son constantemente reinterpretados y fundidos con otras tradiciones. Su figura múltiple y ubicua se emparenta con Ehécatl, el dios del viento, y con el rico simbolismo de Venus, con los cultos de la reno-

⁵¹ *Ibid.*, p. 13.

⁵² *Ibid.*, p. 14.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 18-19.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 21.

vación vegetal y con los mitos de la realeza y la vida eterna. Quetzalcóatl se relaciona con estos cultos, dioses y mitos. Se mezcla con esas entidades diversas y cambia sus símbolos y representaciones.”⁵⁶

Partiendo de Teotihuacán y siguiendo la argumentación de Pasztory,⁵⁷ Florescano asocia la figura de Quetzalcóatl con un concepto religioso básico, *el ciclo vital: vida-muerte-resurrección*. Éste tiene dos vertientes: 1) la del ciclo solar, principal metáfora de todas las transformaciones pues se creía que el sol moría cada noche al atardecer, descendía al Inframundo y renacía cada mañana al surgir del interior de la tierra y 2) la del mundo vegetal.⁵⁸

Este simbolismo fundamental se confirma en la interpretación del periodo Clásico en la zona maya, donde se asociaba al dios con el planeta Venus: las observaciones “de los movimientos de Venus en el cielo, su asombrosa transformación en dos cuerpos luminosos aparentemente distintos y visibles en diferentes épocas del año, y su vinculación con la germinación del maíz, convirtieron a la gran estrella en el centro de las concepciones mayas sobre el sacrificio, el pasaje de la vida a la muerte y la resurrección”.⁵⁹

Sobre esta versión, Florescano concluye que en la época Clásica Venus aparecía como el actor principal de un mito sobre el sacrificio y la regeneración en el cual, después de cruento combate (donde el lucero era decapitado desapareciendo temporalmente y haciéndose luego invisible), resurgía convertido en dios. “La guerra y su consecuencia, el sacrificio de los vencidos, es uno de los temas dominantes de este mito, así como la idea de que la muerte es un tránsito hacia la regeneración de la vida. En el culto de los guerreros y en el juego de pelota, el sacrificio aparece

como la condición necesaria para el mantenimiento del cosmos y la recreación de la vida.”⁶⁰

A pesar de la infinidad de matices, interpretaciones, aplicaciones a ámbitos diferentes, incorporación y asociación a otros mitos, el tema mítico fundamental se mantuvo en el periodo Clásico. Al interior de la tradición del mito cosmogónico en Mesoamérica, la figura de Quetzalcóatl tuvo capital importancia:

En los mitos cosmogónicos de Mesoamérica la génesis del universo es obra de una pareja divina de dioses, situados en el nivel más alto de los cielos, que gobiernan las fuerzas de la dualidad, de los tres niveles verticales y de los cuatro rumbos del cosmos. La acción creadora de estos dioses se hace presente a través de otras parejas de dioses, cuya diferencia y enfrentamiento producen el ciclo cosmogónico, el principio y el fin de los cuatro soles o edades sucesivas, que en la cosmogonía nahua tienen por desenlace una quinta era bajo la cual se organiza el cosmos, nace el Quinto sol y surge la humanidad presente [...] una vez que se han manifestado las potencias que ponen en movimiento las cuatro eras o soles, los dioses primordiales dejan de intervenir directamente en la conformación del cosmos.

Quienes a partir de entonces promueven la creación del sol y de la humanidad son un género de dioses menos cósmicos y más vinculados con el destino de los seres humanos. De éstos, el más sobresaliente es Ehécatl-Quetzalcóatl. Según varias tradiciones, y sobre todo la nahua, además de ser una de las potencias creadoras del ciclo cosmogónico y uno de los cuatro soportes del cielo, es la deidad que interviene directamente en la creación del Quinto Sol y en la generación de la nueva humanidad.⁶¹

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ Esther Pasztory, “El arte”, en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, *Historia Antigua de México. Vol. IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, México, INAH/UNAM, IIA, 2001.

⁵⁸ E. Florescano Mayet, *op. cit.*, p. 31n.

⁵⁹ *Ibid.*, pp. 32-33. Sobre la vertiente maya de esta divinidad, *vid.* Mercedes de la Garza, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Paidós/UNAM, FFyL, 1998.

⁶⁰ E. Florescano Mayet, *op. cit.*, pp. 35-36.

⁶¹ *Ibid.*, pp. 60-61.

En la versión del mito que los mixtecos y nahuas heredaron de la tradición tolteca, Quetzalcóatl aparecía como dios y supremo sacerdote de Tollan; su principal función mítica era la de dios-héroe fundador: “[...] es el enviado divino que lleva al mundo terrestre los bienes de la civilización.”⁶² Bajo tal figura y con el nombre de Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, fue fundador del reino y principal artífice de su florecimiento material y espiritual. A pesar de su virtud, cometió una falta moral que lo condujo a su caída. Esto último concierne a la temática aquí abordada porque aborda un aspecto central que aparece en el mural de Tamayo: la lucha entre Quetzalcóatl y Tezcatlipoca. “Esta caída se relaciona con la presencia perturbadora de Tezcatlipoca, la deidad que desde el tiempo de la creación es el gran antagonista de Quetzalcóatl.”⁶³

En la vertiente nahua del mito, el simbolismo de Quetzalcóatl, así como sus hazañas y atributos, se hizo aún más complejo al integrar una diversidad de tradiciones anteriores: 1) era uno de los dioses que habían intervenido en la creación del cosmos separando el Cielo y la Tierra y ayudando a cargar la bóveda celeste; 2) el enviado divino que bajaba al Inframundo a rescatar los restos de la antigua humanidad para forjar a los hombres y mujeres de la nueva era; 3) el que regía la fundación del tiempo y del espacio; 4) el héroe divino que regalaba a los seres humanos su principal sustento: el maíz; 5) el dios dispensador de la civilización, revelador del tiempo y discernidor del movimiento de los astros y del destino humano; 6) el arquetipo del sacerdote; 7) el dios patrono del Cálmecac y 8) el fundador y gobernante del reino ideal.⁶⁴

En lo que a la secuencia histórica del mito y sus vertientes se refiere, las cuatro partes del mito, que tuvieron distintos orígenes y luego se fundieron en

un solo relato, son: 1) la Serpiente Emplumada; 2) Venus y la dualidad de los Gemelos Divinos; 3) Ehécatl, el dios creador y dios del viento y 4) Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, el gobernante mítico de la Tula histórica.⁶⁵

Las tareas de la creación fueron “inmensas y desafiantes aún para los mismos dioses, pues implicaban restringir los dominios de poderosas entidades sobrenaturales y obligarlas a ajustarse a un orden nuevo”. Con el fin de transformar el inmenso caos en orden y equilibrio, los dioses habían formado, dividido y organizado el cosmos. “Cielo, Tierra e Inframundo se convierten en los tres niveles del espacio vertical, con diferentes subdivisiones y pisos, cada uno presidido por dioses y símbolos que los identifican y expresan sus propiedades.”⁶⁶ A este respecto, se señala el carácter temible del Inframundo y su importancia simbólica para el ciclo vital.

Quetzalcóatl es un dios humanizado que sufre persecuciones, amenazas y pérdidas y “su vida es un drama que pasa por la muerte y culmina en la resurrección”.⁶⁷ Simboliza, en ese sentido, el triunfo de las fuerzas vitales sobre la muerte. Sus actos son hechos primordiales y por tanto son sagrados y ejemplares.

De cara a esta reflexión, aparecen las diferencias entre las tradiciones prehispánicas y occidentales en relación con lo que se entiende, de un lado, por *dualidad* y, del otro, por *dualismo*. El contraste permite proponer una conclusión: es probable que la manera en la cual Tamayo interpretaba el concepto de dualidad obedecía a su manifiesta intención de integrar las tradiciones indígenas de México y las tradiciones occidentales para aspirar, desde esta síntesis a la *universalidad*. Intención expresada por él al explicar sus ideas en relación con lo pintado en el mural *El mexicano y su mundo*:

⁶² *Ibid.*, pp. 64-65.

⁶³ *Ibid.*, p. 72.

⁶⁴ *Ibid.*, pp. 89-94.

⁶⁵ *Ibid.*, pp. 98-104.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁶⁷ *Ibid.*, pp. 107-110.

A pesar de su tamaño, esta pintura incluye sólo tres figuras. Dos son símbolos, símbolos prehispánicos expresados de manera contemporánea, a mi manera. Es la dualidad: uno representa el bien, lo bueno, lo inteligente; el otro es la parte negativa del mismo. Una figura es Quetzalcóatl, el dios de la sabiduría que, con la llegada de los españoles que trajeron la cultura occidental, se convierte en la cruz. La cola de la serpiente se convierte en cruz para representar lo que suponemos que es el bien en la vida. En el lado opuesto coloco el símbolo del mal, que en la filosofía prehispánica es el jaguar. El jaguar representa todo lo malo y su cabeza es un diablo, que es la fuerza negativa en la concepción occidental. En el centro de esta composición está un hombre, supuestamente un mexicano que trata de salir de esta mitología. Quiere hacerse universal, que es la meta más importante, creo yo, no sólo de los mexicanos sino de todos los hombres.

Debemos universalizarnos. La cultura es la suma de las experiencias de todo el mundo que debemos compartir y a la que debemos sumar nuestra propia

experiencia para enriquecerla. La parte inferior del mural está pintada con los colores nacionales –verde, blanco y rojo– para representar que el nacionalismo ha sido tan fuerte en mi país que deseo que el mexicano se libere y se vuelva universal.⁶⁸

Es claro que la fuerza expresiva de la pintura del creador de la mixografía va más allá de las intenciones ideológicas del nacionalismo de Estado mexicano –intención que también se pone de manifiesto en sus palabras– y, en ese sentido, se acerca a Orozco y se diferencia de la pintura mural de Rivera y Siqueiros, cuya obra terminó siendo asimilada por el discurso nacionalista-revolucionario mexicano. Como se verá a continuación, la voluntad de alcanzar una síntesis de los valores espirituales indígenas mexicanos y universales se consumará de la manera más lograda en la exitosa articulación estilística a la que llegará Tamayo en su pintura, la que integra elementos indígenas prehispánicos y actuales con elementos surgidos de las influencias artísticas del arte contemporáneo internacional.

Tradición artística prehispánica y contemporánea en el estilo pictórico de Tamayo

Desde finales de los años treinta, se perfiló en su obra una línea constructiva en el dibujo con una marcada tendencia geométrica. Poco a poco, los detalles se eliminaron en un proceso de creciente abstracción y simplificación de su diseño. Toda figura se traducía a su noción más sintética a partir de formas regulares y semi-geométricas. Rufino perseguía la simplicidad formal, partiendo de una limpieza cuidadosa de las formas, de una paulatina reducción de los cuerpos a los elementos estructurales básicos del diseño: la línea y el plano.

La lección de Paul Cézanne y del cubismo había sido asimilada sabiamente y reinterpretada para nuevos fines plásticos. Las figuras se componían

a partir de formas geométricas o semi-geométricas, un poco a la manera del cubismo sintético. Así como el arte africano apoyó y dio nuevos bríos a la tendencia hacia la abstracción en el cubismo de Pablo Picasso, en la obra del oaxaqueño el arte prehispánico desempeñó una función decisiva. En este sentido, habrá que recordar la atención que muy tempranamente, desde el principio de los años veinte, dedicó el antequero al arte mesoamericano trabajando para el Museo Nacional de Arqueología de la Ciudad de México. Ahí realizó infinidad de dibujos de las piezas prehispánicas. Sobre esta cuestión, en una célebre conversación, Tamayo comentó: “Todas mis concepciones estéticas parten de la época en que trabajé

⁶⁸ R. Tamayo, “A Commentary by the Artist”, en catálogo *Tamayo*, Phoenix, The Phoenix Art Museum, 1968, pp. 4-5.

en el Museo de Arqueología. De mi contacto con las piezas precortesianas arranca mi sentido del dibujo y de las proporciones”.⁶⁹

Es una afirmación muy fuerte pues implica sostener que adoptó el sistema estético prehispánico para los fines de la creación de toda su obra. Esto, obviamente, debe ser tomado *cum grano salis*. En primer lugar, habría que decir que es difícil hablar de un sistema estético mesoamericano unificado. Así, por ejemplo, en su resumen de las variaciones estilísticas del arte de Mesoamérica, Pasztory propone la siguiente síntesis:

Con respecto al estilo, el arte monumental de Mesoamérica comienza con el realismo y la presencia física característica del arte olmeca; se diversifica en una variedad de estilos claramente definidos, extendiéndose desde las abstracciones angulosas de Teotihuacan, hasta el naturalismo curvilíneo de los mayas; principia entonces un proceso de fusión ecléctica, decayendo en un estilo panmesoamericano a pequeña escala que es conocido como Mixteca-Puebla, y encuentra un nuevo y dinámico resurgimiento en la combinación del naturalismo y el surrealismo del arte imperial azteca.⁷⁰

Si esto es así, ¿en qué términos se puede pensar en un gran orden artístico mesoamericano? De cara a la gran diversidad de estilos regionales, de manifestaciones artísticas y de periodos (Preclásico, Clásico y Posclásico), las dificultades para definir lo que pudiera ser un conjunto de cánones estéticos comunes a las distintas culturas regionales y períodos artísticos son grandes. Eso supone una tarea monumental

que exigiría un gran esfuerzo colectivo y que está aún por completarse. La dificultad que ofrece esta tarea no niega el hecho de que existan principios definidos que permitan hablar de la cultura y del arte mesoamericanos como una unidad. Dice Paz que “la variedad de formas no debe ocultarnos la unidad de la civilización [...] Todas las obras mesoamericanas poseen un inconfundible aire de familia y un espíritu común las anima”.⁷¹

A pesar de que existen investigaciones realizadas desde la perspectiva de la historia del arte que se proponen elaborar una visión de conjunto del arte mesoamericano y una infinidad de ensayos parciales, no se tiene aún, en realidad, una proposición coherente y sistemática que comprenda un estudio estilístico detallado del conjunto de periodos y regiones que comprende este arte. Precisamente, en relación con la influencia del arte mesoamericano en la obra de Tamayo, interesa aquí comentar un aspecto de su afirmación. Él dice que tanto su *dibujo* como *susentido de las proporciones* provienen del estudio de las obras de arte prehispánicas. Esa aseveración parece sumamente cuestionable. Si se lleva a cabo un recorrido por la historia del arte de Mesoamérica, estudiando tanto las figuras humanas representadas en códices, relieves y murales como las esculturas en barro y en piedra, se puede afirmar con toda certeza que *no existe un sistema único de proporciones humanas en el arte mesoamericano*. No es posible hablar de un sistema tal en el sentido que Panofsky habla de esa cuestión en un famoso ensayo.⁷²

A manera de ejemplo: si se compara únicamente la escultura en barro de un mismo periodo, el Clásico, se encontrará una gran diversidad de formas de

⁶⁹ Víctor Alba, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Costa-Amic, 1956, p. 82.

⁷⁰ E. Pasztory, *op. cit.*, p. 367.

⁷¹ Octavio Paz, “Obras maestras de México en París”, en *Los privilegios de la vista II*, México, FCE, 1997, p. 97. Este problema nos conduce, inevitablemente, a la complicada discusión sobre la unidad o diversidad de la religión y el arte mesoamericanos que trasciende, con mucho, a la problemática abordada en este artículo.

⁷² “[...] entendemos [por proporciones] un sistema que establece relaciones matemáticas entre los distintos miembros de un ser viviente, en particular de los seres humanos, en la medida en que estos seres se consideran como objetos de una representación artística”. Erwin Panofsky, “La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos”, en *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, p. 78.

representación, cánones estéticos y proporciones humanas entre los distintos momentos y entre las diversas culturas regionales (Altiplano Central, Zona Maya, Región Zapoteca y Mixteca, Costa del Golfo de México, Occidente de México, Noroeste). El estudio cuidadoso de las obras conduce a la conclusión de que no existió un sistema único de proporciones humanas dentro del arte mesoamericano, sino *una diversidad de estilos regionales y periodos*. Lo que se tiene son, por una parte, *diversos estilos artísticos* y, por otra, ciertos *tipos o modelos artísticos* que se repitieron en distintos periodos y regiones pero que, a su vez, difieren de otros tipos y modelos que existieron simultáneamente. Así, por ejemplo, en su estudio sobre el rostro en la plástica prehispánica, De la Fuente explica:

En la representación de los rostros se manifiestan los grados de conciencia que de sí mismos y del universo tenían los pueblos prehispánicos.

Las diversas soluciones figurativas que sus artistas les dieron, van desde la más pura esquematización y el sintetismo de su aspecto general y sus facciones, hasta la más asombrosa similitud a las facciones reales.

Aunque el rostro humano es perfectamente reconocible como tal en la imaginería precolombina, hay, sin embargo, diferentes modos de representarlo. En un extremo están los rostros retratos, aquellos en los cuales no cabe duda de que intentan reproducir, con la mayor fidelidad posible, los rasgos físicos, los gestos y la expresión de un individuo. En el otro extremo se encuentran patrones geometrizados o reducidos al mínimo de rasgos que se puedan reconocer; representan tipos esquemáticos.

Entre ambos extremos caben variaciones; en situación intermedia, se encuentran los que aparecen acaso con frecuencia mayor: son aquellos que no alejándose de su modelo en la naturaleza, mantienen

determinado número de caracteres constantes, sin que pretendan acentuar ningún elemento que los individualice; son también los más representativos de los diversos estilos.⁷³

De esta manera, se puede concluir que existieron numerosos estilos artísticos bien definidos para los cuales, hasta donde se puede saber, no existió un sistema y una teoría de las proporciones del cuerpo humano unificados, salvo en algunos casos excepcionales (como en ciertos ejemplos de la pintura mural, dentro de la cual, la investigación de las últimas décadas ha descubierto un sistema bien definido de proporciones del cuerpo humano como en Bonampak y Cacaxtla).⁷⁴ Esto significa que Tamayo no pudo haberse basado en un sistema único, sino que debió aprender de la diversidad y valerse de aspectos distintos, propios de los variados estilos, para plasmarlos en un conjunto de obras que ponen en evidencia la diversidad más que la unidad. Si se visita el museo en la ciudad de Oaxaca que resguarda las piezas prehispánicas coleccionadas por este poeta de las imágenes, se verá que lo que impera dentro de la colección es la *diversidad estilística*.

Por otra parte, la de Tamayo es una obra pictórica que deja ver una gran riqueza e innumerables posibilidades plásticas y no la repetición de un mismo esquema. La primera característica remite al arte contemporáneo y su preferencia estética por la transformación constante y la diversidad, mientras que la segunda corresponde al arte tradicional con su obsesión por la unidad y la repetición de ciertos modelos y cánones por periodos muy prolongados. Más aún, si se estudia con cuidado su obra se podrá caer en la cuenta de que no existe dentro de ella un sistema único de proporciones humanas.

En función de las conclusiones arriba presentadas, lo conducente será llevar a cabo *recorridos*

⁷³ Beatriz de la Fuente, *Peldaños en la conciencia, Rostros en la plástica prehispánica*, México, UNAM, 1989, p. 11.

⁷⁴ Vid. José Francisco Villaseñor Bello, "Concepto, ojo y trazo: una aproximación al lenguaje visual de Bonampak", en *La Pintura Mural Prehispánica en México II, Área Maya, Bonampak, tomo II, Estudios*, México, UNAM-IEE, 1998, pp. 81-101 y Marta Foncerrada de Molina, *Cacaxtla, La iconografía de los Olmeca-Xicalaca*, México, UNAM-IEE, 1993.

parciales para la comparación estilística entre la obra de Tamayo y los diversos estilos que componen el arte mesoamericano. Lo primero que se desea destacar es que, como dibujante del Museo de Arqueología, Rufino del Carmen tuvo la gran oportunidad de hacerse de una visión de conjunto del arte mesoamericano. De no ser así, por lo menos, tuvo oportunidad de conocer un gran número de piezas y de observar detenidamente la enorme diversidad de manifestaciones artísticas y de peculiaridades estilísticas que lo caracterizan. En cuanto a su interés por el arte prehispánico, para los fines de su propia obra, destacan diversos elementos y aspectos que se exponen a continuación.

La escultura y cerámica de la cultura de Occidente

Tamayo utilizaba aspectos muy definidos del diseño de la figura humana que son propios de este grupo estilístico donde destacan la simplificación geométrica en la representación del rostro, el ensanchamiento de la espalda, la forma redondeada de los hombros, la estructura cónico-cilíndrica de los brazos, la forma esquemática de las manos y el tamaño desproporcionadamente grande de la cabeza con respecto al resto del cuerpo ("canon" de tres cabezas de altura).

Se inspiraba también en las texturas y colores de la escultura en barro y de la cerámica, aprovechando los accidentes que el paso del tiempo ha dejado impresos en la materia del barro cocido: el rico vetado de la tierra de Siena rojiza, del naranja ocre, del verde oscuro, el café y el negro de humo. Tamayo supo observar las características físicas de la policromía que conservan las piezas y que posee unas calidades borrosas y deslavadas. El pequeño óleo de 1961 intitulado *Figura*, es un buen ejemplo de esto último. Cualquiera que visite el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo podrá percatarse

de la importancia que la escultura y la cerámica de la Cultura de Occidente tuvieron en la colección personal del muralista oaxaqueño.

La cerámica de las tradiciones mixteca y maya

Un segundo grupo de influencias se refiere a la cerámica decorada, especialmente las vasijas de estas tradiciones, sobre las cuales se representan escenas completas. De aquí tomaría Tamayo un concepto 'dibujístico' caracterizado por formas cerradas, figuras planas, ordenadas en planos paralelos. Fundamentalmente, aparecen estos rasgos en sus primeros murales y en algunas pinturas de los años 40: *Dos perros* (1941), *Animales* (1941), *Dos caballos corriendo* (1942), *La naturaleza y el artista: La obra de arte y el observador* (1943), *Dualidad* (1964), *El mexicano y su mundo* (1967).

En algunas de sus obras, el uso del color incorpora la gama predominante en las cerámicas decoradas, centrada en los ocres y el uso contrastante de otros colores como el azul turquesa, semejante al llamado "azul maya", utilizado en la cerámica y los mascarones de la tradición maya.⁷⁵ De manera semejante a lo señalado arriba, el efecto del tiempo sobre los materiales ha dejado su huella en forma de manchas, veladuras y texturas que sirven de inspiración al pintor oaxaqueño contemporáneo.

La pintura corporal indígena

Un tercer aspecto a tomar en cuenta como posible influencia en el colorido muralista es la pintura corporal tanto de las culturas antiguas como de los grupos indígenas actuales. Se puede observar que algunos elementos que se utilizaban antiguamente para decorar el cuerpo y que siguen siendo práctica común con fines rituales entre algunos grupos in-

⁷⁵ A partir de que se concluyeron las labores de rescate de los murales de Bonampak en 1988, se ha podido observar la importancia que ese color desempeñó en la pintura mural. Vid. al respecto B. de la Fuente y Leticia Staines Cicero (eds.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área Maya, Bonampak, Tomo I, Catálogo*, México, UNAM-III, 1998.

dígenas de hoy, como los coras, pudieron inspirar a Tamayo. Así, se notan en su pintura elementos semejantes a los patrones de bandas paralelas de distinto color que aparecen en las figuras humanas pintadas en los códices de las tradiciones mixteca, maya y mexica, como en las representaciones del dios Tezcatlipoca que se llaman *ixtlán tlatlaan*. El diseño geométrico de ciertas zonas definidas de color blanco y negro para el rostro son frecuentemente utilizadas por el pintor de la "Posada don Mario" a partir de mediados de los años sesenta, en obras como *Retrato de muchachos* (1966), *Hombre y mujer* (1970), *Tres personajes* (1970), *Cabeza en amarillo* (1971), *Hombre emergente* (1976), *Mujer de pie* (1978), *Hombre a la puerta* (1980) y *Hombre contra el muro* (1981).

La cultura de Mezcala

Un cuarto elemento del arte prehispánico que dejó una clara huella en la obra de Tamayo puede hallarse en las figuras que pertenecen a esta cultura del actual estado de Guerrero. Destaca en el arte escultórico de este estilo la extrema síntesis geométrica utilizada para representar el rostro y el cuerpo humano. Este estilo también está abundantemente representado en su colección personal expuesta en el Museo de Arte Prehispánico Rufino Tamayo.

En todos los casos señalados, se trata de *interpretaciones y recreaciones* de formas artísticas que *van a ser transformadas por completo desde la óptica de un estilo moderno particular*, tal como el mismo Rufino lo señalara, a principio de los años setenta, al referirse a su interpretación de los temas prehispánicos: "[...] las imágenes están de acuerdo con mi propia concepción de la figura pictórica." Esto permite llegar a una segunda conclusión sobre la influencia del arte mesoamericano en la obra de este maestro del color

cósmico. Así, es plausible sostener que *lejos de copiar directamente modelos mesoamericanos, Tamayo elaboró su propia interpretación estilística, tomando ciertos aspectos parciales y reelaborándolos a partir de una nueva estética contemporánea*.

Los aspectos artísticos mesoamericanos se subordinaron a un estilo pictórico contemporáneo muy definido y no a la inversa como ocurrió, por ejemplo, con las representaciones de los dioses mexicas (véanse si no el Quetzalcóatl y el Xochipilli realizados por Rivera o el Quetzalcóatl pintado por Siqueiros, artistas que se limitaron a copiar obras prehispánicas de manera realista sin alterar ningún aspecto formal). Westheim aclara muy bien este asunto cuando afirma que "La pintura de Tamayo es arte imaginativo. La meta y el propósito del arte imaginativo es penetrar a través de la apariencia de las cosas en el sentido de las cosas. La realidad que le interesa es la esencia del fenómeno, escondida tras su aspecto físico".⁷⁶ De la misma manera, el arte indígena mexicano, prehispánico y actual es arte imaginativo. De ahí que Tamayo esté más cerca del arte indígena que el realismo de Rivera o el de Siqueiros, inspirado en fuentes europeas modernas.

A su vez, Paz comentaría que "la naturalidad con que Tamayo reanuda el perdido contacto con las viejas civilizaciones precortesianas lo distingue de la mayor parte de los grandes pintores de nuestro tiempo, mexicanos o europeos".⁷⁷ Rufino hizo suyos colores, formas y texturas, transfigurándolos, libremente, para dar origen a una *nueva síntesis totalmente personal*. Así se entienden las palabras de Cardoza y Aragón cuando afirmaba que Tamayo "abre un nuevo ciclo de la pintura de México".⁷⁸ Tamayo llegó a una síntesis genial del arte prehispánico y del contemporáneo. Estudió al arte contemporáneo a través del cristal de nuestras raíces antiguas y, a su vez, miró la tradición artística de su tierra desde la óptica de la voluntad de forma moderna, universal.

⁷⁶ Paul Westheim, "Rufino Tamayo: Una investigación estética", en *Artes de México*, año IV, núm. 12, mayo-julio de 1956, p. 3.

⁷⁷ O. Paz, *op. cit.*, p. 261.

⁷⁸ Luis Cardoza y Aragón, *México: pintura de hoy*, México, FCE, 1964, p. 122

Al respecto, Corredor-Matheos afirma sobre Tamayo y su obra:

Es un hombre moderno, que domina un medio cultural, el nuestro, que ha contribuido a configurar, y, al mismo tiempo, tiene un pasado que en él es presente. Y no se trata de una historia aprendida en los libros –aunque pueda también poseerla–, sino de un pasado vivo. En ese otro mundo suyo no existen las distinciones, tan claras, entre el tiempo dejado atrás, el presente y el futuro. En todas las antiguas culturas, la comunidad estaba formada por los vivos y los muertos. Tampoco se daba la tajante ruptura entre hombres, animales y árboles y plantas.

La diversidad revelaba la profunda identidad. El arte mismo implicaba el vínculo con la tradición. Los cambios eran lentos y tenían un grado de justificación que se ha perdido. Pero queda mucho, de todo esto, en países como México. Tamayo es de familia zapoteca, y su formación como artista, tal como se entiende en la cultura llamada occidental, no ha borrado todo su bagaje autóctono ni, diría, su entendimiento del mundo originario. No hay trauma alguno en el modo como se han fundido, más que yuxtapuesto, esas dos concepciones distintas del mundo y la cultura. Síntesis fundamentalmente personal, que no puede servir a otros más que como actitud ejemplar y no como modelo (nunca, ningún artista, debería constituirse en modelo).

Según profundicemos en la pintura de Tamayo, encontraremos mayor densidad y relevancia de lo aborigen. Importa mucho que esto se dé en niveles profundos, y no en superficie; que no blasone de indigenismo en ningún momento. Recordemos su reacción contra el entendimiento externalista y con frecuencia anecdótico de lo indio. Tamayo es el primer gran creador moderno de México y el que marca la in-

corporación del arte de su país al orden internacional. Y debe subrayarse que esto se produce sin hacer valer su condición nacional, sin oportunismos, simplemente por el reconocimiento de sus valores plásticos.⁷⁹

Influencias contemporáneas

El dibujo sintético y de tendencia geométrica necesita de una economía rigurosa en el uso del color. Conclusión a la que había llegado ya el cubismo temprano y que Tamayo hizo suya. Sobre el impacto que la obra de Picasso tuvo en él, el muralista sureño declaró: “La primera vez que vi su trabajo en Nueva York fue una revelación para mí; yo quería ser un artista del universo y los trabajos de Picasso, creo, están en un contexto universal”.⁸⁰ Tamayo integró con sutil ingenio la lección del cubismo. Sobre la manera en la cual la obra de Braque estaría presente en la pintura del oaxaqueño, Paz afirmaba: “No es pintura cubista: es una de las consecuencias de ese movimiento, uno de los caminos que podía tomar la pintura después del cubismo”.⁸¹ En esa misma línea de reflexión, puede considerarse la posible relación entre las *Músicas dormidas* (1950) de Tamayo y la pintura de Henri Rousseau, sugerida por Teresa del Conde.⁸² No es imitación, es re-creación a partir de un estilo propio.

Igualmente valiosa resulta la comparación entre los rostros pintados por Paul Klee en los cuadros *Busto de un niño* (1933) y *Hombre marcado* (1935) con otros pintados por Arellanes Tamayo como *Dos personajes*, *Mujer ante el espejo*, *Hombre* (1961), *Muchacho en la ventana* (1963) y *Retrato de muchachos* (1966), siempre y cuando se sepan valorar las diferencias específicas que existían entre los dos autores. Para hacerlo puntualmente, se debería estudiar de manera comparativa el *Senecio* del suizo-alemán –un óleo de 40 x 38 cm.,

⁷⁹ José Corredor-Matheos, *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987, p. 7.

⁸⁰ Rufino Tamayo citado por Ramón Favela, “Los murales de Rufino Tamayo en los Estados Unidos”, en *Tamayo 70: Rufino Tamayo 70 años de creación*, México, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988, p. 76.

⁸¹ O. Paz, “Transfiguraciones”, en *op. cit.*, p. 273.

⁸² Teresa del Conde, “Consideraciones sobre la iconografía de Rufino Tamayo”, en *Tamayo 70... op. cit.* p. 51.

pintado en 1922– con algunas cabezas de personajes pintados por el mexicano. Son particularmente cercanos al cuadro del primero las siguientes obras de Tamayo: *Hombre, Dos personajes* (1961), *Retrato de muchachos* (1966), *Dos figuras en amarillo* (1971), *Cabeza que sonríe* (1973) y *Cabeza* (1974). Tanto en el *Senecio* del pintor de Münchenbuchsee como en los rostros del de Oaxaca destacan la decidida frontalidad, la circunferencia libre que da forma a la cabeza, el contraste entre la forma geométrica de los elementos con los que se construye el rostro (puntos circulares, triángulos y cuadrados) y la aplicación libre de la materia cromática que desborda y suaviza la geometría, rompiendo su rigidez e introduciendo una tímida impronta informalista y matérica.

Al observar el *Senecio* (pintura en la que Klee estuvo más cerca de un concepto constructivo como el del cubismo) y *Dos figuras en amarillo*, se notará que la diferencia radica en que en las figuras de este último los contornos son más suaves y difusos, las líneas menos duras y cortantes, las cualidades del fondo más atmosféricas; figura y fondo se integran de una manera más suave y armónica, no hay transiciones bruscas. Tamayo incorporó además un concepto espacial del color semejante al del expresionismo abstracto de Mark Rothko.⁸³

Un autor plásticamente sabio podrá valerse de los medios artísticos de su tiempo y anteriores a él para llevarlos a su máxima potencia estética. Es eso lo que vemos en un óleo pequeño, rotundo y misterioso de Klee: *Relámpago de colores* (1927). Sobre un fondo vibrante y ricamente texturado de azul de Prusia y violeta, flota en la esquina derecha un círculo plano de color naranja; desde lo alto del cuadro, cruzando

diagonalmente el plano, de izquierda a derecha, con dirección descendente, líneas diagonales quebradas –color naranja, amarillo y verde oscuro– trazan su fuerte geometría de arriba abajo. Es una pequeña obra maestra que se vale de elementos extremadamente simples. Justamente, será ese mismo recurso de vibrantes líneas diagonales el que utilizará Tamayo para pintar sus cielos estrellados en infinitud de cuadros como *El hombre, El hombre ante el infinito, El iluminado, La gran galaxia, Galaxia II* y también en la obra concerniente: *Dualidad*.

Además de usar creativamente el dibujo sintético y de tendencia geométrica como principio constructivo, Tamayo limitó su paleta alcanzando un sobrio equilibrio entre la economía rigurosa del color y la libertad gozosa del lirismo. Él fue un gran colorista que sabía que el color hay que usarlo con medida. Nunca habrá más de cinco colores en un cuadro. El exceso de colores lleva, inevitablemente, a la *acromía* (donde los colores ya no pueden cumplir con su función). A partir de los años cuarenta destaca en la obra del muralista de lo prehispánico esta gran síntesis que integra el dibujo constructivo con el uso espacial del color. La nueva solución formal que alcanzó Tamayo, a partir de aquí, es riquísima y no importa de dónde provenga la inspiración original, el resultado será una victoria personal de su talento artístico. El nuevo territorio conquistado le pertenecerá por completo, en términos estilísticos, definirá su modo de expresión artística personal.

Al reducirse la importancia del aspecto tonal de la pintura, era lógico que el aspecto matérico⁸⁴ emergiese como algo fundamental para la riqueza plástica de la obra.⁸⁵ Así, con el tiempo, los cuadros de Tamayo

⁸³ Con este último autor existió una profunda afinidad en el tratamiento del color, especialmente en lo que se refiere al concepto de “campo total” que Tamayo supo incorporar en su pintura tras su estancia en Nueva York, ciudad en la que establecería de manera permanente en 1938; durante los siguientes veinte años, dividiría su tiempo entre México y la Urbe de Hierro.

⁸⁴ De acuerdo con Dorfles, se puede definir a la pintura matérica como aquella en la cual adquiere una importancia decisiva el *médium* de la obra de arte: el material físico usado y manipulado es el principal medio de expresión, de tal manera que se transforma en forma artística en sí. Vid. Gillo Dorfles, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1969, p. 61

⁸⁵ El tono se refiere a las gradaciones de la intensidad de la luz dentro de la imagen. El claroscuro que existe como un elemento fundamental que permite que las formas y los colores se vean y se maten con valores que van del blanco más iluminado al negro más oscuro, pasando por todas las gradaciones del gris. No debe confundirse con el concepto de matiz que se refiere a las variaciones cromáticas del color, debidas a su combinación. Cfr., Julio Amador Bech, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, UNAM, 2008.

irían adquiriendo un rico empaste y nuevas técnicas pictóricas adecuadas a las características generosas de la materia. En ese sentido, el pintor contemporáneo suyo con el que tendrá mayor afinidad será Jean Philippe Arthur Dubuffet. Además de haber sido amigos, ambos creadores coincidían estilísticamente en algunas cuestiones fundamentales: a) esquematización del dibujo, b) representación no volumétrica y c) revitalización del color al reducir la paleta, fuerza expresiva de la materia pictórica y la textura como valor en sí mismo. Sin embargo, una detalle los diferenció: el francés llegó a alcanzar una simplicidad tan extrema que terminó por eliminar por completo el motivo y llegó al monocromatismo como en las *Texturologías* de finales de los años cincuenta o en la absoluta hegemonía de la textura sobre el color y la forma en las obras dedicadas a la tierra del año 52. De esa manera, estricta y consciente de su hacer, llevó, hasta sus últimas consecuencias formales, los planteamientos estéticos implícitos en su obra.

Tamayo, en cambio, nunca abandonó la figuración por sutil que ésta llegara a ser. Aun en sus evocaciones más abstractas, aparecían referencias a los seres y a las cosas. Creó un estilo personal que le permitió llegar tan cerca de la abstracción total como quisiese y, a la vez, seguir inventando metáforas poéticas acerca de la vida valiéndose de sus personajes mágicos. Tampoco el color llegó al extremo del sacrificio radical, de su sumisión total a la textura, como en la obra de Dubuffet. Tal vez porque al mexicano no le interesaba perseguir tan velozmente las consecuencias formales de su orientación estética. Es justamente eso lo que le ha dado una firme consistencia a su pintura. Una obra realizada sin prisa. Por el contrario, el genio del color que lo guiaba se iba haciendo más audaz conforme más sabio se hacía. La forma, inteligente y hábil, entre más sofisticada, más sencilla.

Otra de las características más significativas de la obra de Rufino del Carmen Arellanes Tamayo radica en la importancia que adquirieron las texturas y, en general, las cualidades físicas de la materia pictórica. Ya sea por medio del uso del empaste y de una

aplicación deliberadamente notoria de la pintura, así como por el añadido a la pintura de materiales arenosos, logró poner de relieve el valor mismo de la materia como medio de expresión artística. Una metáfora de homenaje a la tierra y al símbolo de su perdurabilidad en la piedra. De manera semejante a la visión mágica mesoamericana que ve a todos los seres y cosas animados por fuerzas misteriosas, la materia pictórica, en su pintura, imagina al mundo mineral animado vitalmente.

En una primera etapa, que llega hasta los años cincuenta, el cromático muralista se inclinó más hacia el uso del *impasto*, valiéndose de lo que puede obtenerse con la misma materia de la pintura al óleo recurriendo a distintos métodos de aplicación. Después, vino el uso del polvo de mármol, añadido al óleo, para suscitar el juego de texturas. En los dos casos, las referencias matéricas más importantes fueron la cerámica y la escultura prehispánicas que su pintura quiso evocar, mas, no se puede descartar la confluencia con la pintura matérica europea de posguerra. Paralelo a Dubuffet, se deben mencionar también a Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Luis Feito y Antoni Clavé i Sanmartí en relación con la obra de Tamayo.

La pintura del siglo XX logró establecer nuevas formas de equilibrio entre los elementos básicos que la constituyen, variando los acentos hacia un aspecto u otro, así, por ejemplo, el primer cubismo privilegió la forma sobre el color, el fauvismo hizo lo contrario, valiéndose del color como su principal medio expresivo, la pintura matérica, por su parte, dio toda la importancia expresiva a las cualidades físicas de la materia pictórica. Lo interesante de la obra de Tamayo es que en ella se encuentra un maravilloso equilibrio entre estos tres elementos (forma, color y cualidades de la materia); ninguno parece dominar por completo sobre los demás. Un autor plásticamente sabio podrá valerse de los medios artísticos de su tiempo y de los más antiguos para llevarlos a su máxima potencia estética. Eso es lo que vemos en la obra de Tamayo que aquí concierne: *Dualidad*.

Bibliografía

- Alba, Víctor, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, Costa-Amic, 1956.
- Amador Bech, Julio, *El significado de la obra de arte. Conceptos básicos para la interpretación de las artes visuales*, México, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 2008.
- Arias Azpiazu, José M., "Dualismo, filosofía", en *Gran Enciclopedia Rialp*, Madrid, Rialp, 1991.
- Arnason, Hjorvardur Harvard, *History of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1978.
- Balmori, Santos, *Áurea Mesura, la composición en las artes plásticas*, México, UNAM, 1997.
- Boyce, Mary, *Textual Sources for the Study of Zoroastrianism*, Chicago, University of Chicago Press, 1984.
- Braun, Barbara, *Pre-Columbian Art and the Post-Columbian World. Ancient American Sources of Modern Art*, Nueva York, Harry N. Abrams, 1993.
- Caso Andrade, Alfonso, *El pueblo del sol*, México, Fondo de Cultura Económica (FCE), 1953.
- Corredor-Matheos, José, *Tamayo*, Barcelona, Ediciones Polígrafa, 1987.
- De la Fuente, Beatriz, *Peldaños en la conciencia, Rostros en la plástica prehispánica*, México, UNAM, 1989.
- De la Fuente, Beatriz y Leticia Staines Cicero (eds.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área Maya, Bonampak, Tomo I, Catálogo*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE), 1998.
- De la Garza, Mercedes, *Rostros de lo sagrado en el mundo maya*, México, Paidós/UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1998.
- De la Garza, Mercedes, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, UNAM, 1990.
- Del Conde, Teresa, "Consideraciones sobre la iconografía de Rufino Tamayo", en *Tamayo 70: Rufino Tamayo 70 años de creación*, México, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988.
- Dorfles, Gillo, *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Labor, 1969.
- Duverger, Christian, *Mesoamérica, arte y antropología*, París/México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta)/Américo Arte Editores, 2000.
- Favela, Ramón, "Los murales de Rufino Tamayo en los Estados Unidos", en *Tamayo 70: Rufino Tamayo 70 años de creación*, México, Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo/Museo del Palacio de Bellas Artes, 1988.
- Ferrater Mora, José, *Diccionario de filosofía*, Barcelona, Ariel, 1999.
- Florescano Mayet, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, México, FCE, 1999.

- Florescano Mayet, Enrique, "Quetzalcóatl: un mito hecho de mitos", en E. Florescano Mayet (coord.), *Mitos mexicanos*, México, Taurus, 2001.
- Foncerrada de Molina, Marta, *Cacaxtla, La iconografía de los Olmeca-Xicalaca*, México, UNAM, IIE, 1993.
- Gadamer, Hans-Georg, *Verdad y método*, octava edición, trad. Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, Salamanca, Sígueme, 1999.
- Garibay Kintana, Ángel María, *Teogonía e historia de los mexicanos. Tres opúsculos del siglo XVI*, México, Editorial Porrúa, 1979.
- Krickeberg, Walter, *Mitos y leyendas de los aztecas, incas, mayas y muiscas*, México, FCE, 1995.
- Kubler, George, *The Shape of Time, Remarks on the History of Things*, Nueva Haven/Londres, Yale University, 1979.
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional*, México, FCE, 2006.
- León-Portilla, Miguel, *Códices. Los antiguos libros del nuevo mundo*, México, Aguilar, 2003.
- León-Portilla, Miguel, *La filosofía náhuatl*, México, UNAM, 1983.
- López-Austin, Alfredo, *Los mitos del tlacuache*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Antropológicas (IIA), 1996.
- López-Austin, Alfredo, *Tamoanchán y Tlalocan*, México, FCE, 1999.
- Miller, Mary y Karl Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico*, Londres, Thames and Hudson, 1997.
- Moreno Villareal, Jaime, "El hombre en el centro", en Juan Carlos Pereda y Ana Leticia Vargas, *Tamayo: su idea del hombre*, México, Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes-INBA/Fundación Olga y Rufino Tamayo/Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 1999.
- Panofsky, Erwin, "La historia de la teoría de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos", en E. Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza Editorial, 1983, pp. 77-129.
- Pasztory, Esther, "El arte", en Linda Manzanilla y Leonardo López Luján, *Historia Antigua de México. Vol. IV: Aspectos fundamentales de la tradición cultural mesoamericana*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia/UNAM, IIA, 2001.
- Paz, Octavio, "Obras maestras de México en París", en O. Paz, *Los privilegios de la vista II*, FCE, México, 1997.
- Pereda, Juan Carlos, *Los murales de Tamayo*, México, Américo Arte Editores, 1995.
- Pereda, Juan Carlos, "Tamayo, un acercamiento a su idea del hombre", en Juan Carlos Pereda y Ana Leticia Vargas, *Tamayo: su idea del hombre*, México, Conaculta/Instituto Nacional de Bellas Artes-INBA/Fundación Olga y Rufino Tamayo/Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, 1999.
- Pohribny, Arsén, *Abstract Painting*, Phaidon, Oxford, 1979.

Popol Vuh, Las antiguas historias del Quiché, México, FCE, 1971.

Solís, Felipe, *Tesoros artísticos del Museo Nacional de Antropología*, México, Aguilar/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1998.

Tamayo, Rufino, "A Commentary by the Artist", en catálogo *Tamayo*, Phoenix, The Phoenix Art Museum.

Tamayo, Rufino, "La dualidad de la vida en la obra de Tamayo", en *Excélsior*, México, sábado 19 de febrero de 1972.

Valverde Valdés, María del Carmen, *Balam: el jaguar a través de los tiempos y los espacios del universo maya*, México, UNAM, Centro de Estudios Mayas, 2004.

Valverde Valdés, María del Carmen, "Jaguar y chamán entre los mayas", en *Alteridades*, vol.6, núm. 12, 1996, pp. 27-31.

Villaseñor Bello, José Francisco, "Concepto, ojo y trazo: una aproximación al lenguaje visual de Bonampak", en Beatriz de la Fuente y Leticia Staines Cicero (eds.), *La pintura mural prehispánica en México II. Área maya, Bonampak*, México, UNAM-III, 1998.

Westheim, Paul, *Arte antiguo de México*, México, Ediciones Era, 1977.

Westheim, Paul, *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, México, Ediciones Era, 1980.

Westheim, Paul, "Rufino Tamayo: una investigación estética", en *Artes de México*, año IV, núm. 12, mayo-julio de 1956, pp. 3-14.

Wölfflin, Heinrich, *Conceptos fundamentales en la historia del arte*, Madrid, Espasa-Calpe, 1985.

Worringer, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, México, FCE, 1953 (Breviarios, 80).