



HAL
open science

Una aproximación al concepto de esencia plástica de Rufino Tamayo a través de tres cuadros sobre el espacio sideral

Alejandro Adalberto Mejía González

► **To cite this version:**

Alejandro Adalberto Mejía González. Una aproximación al concepto de esencia plástica de Rufino Tamayo a través de tres cuadros sobre el espacio sideral. Cahiers d'Études des Cultures Ibériques et Latino-américaines , 2022, L'ambassade Tenshō, entre croisements interculturels et entreprise médiatique, 8, 10.4000/cecil.545 . hal-03987408

HAL Id: hal-03987408

<https://hal.science/hal-03987408>

Submitted on 14 Feb 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial 4.0 International License

UNA APROXIMACIÓN AL CONCEPTO DE ESENCIA PLÁSTICA DE RUFINO TAMAYO A TRAVÉS DE TRES CUADROS SOBRE EL ESPACIO SIDERAL

Alejandro Adalberto Mejía González¹
Université de Nîmes

Resumen: La observación y la representación del espacio sideral han sido prácticas fundacionales para la cultura mexicana, desde las civilizaciones precolombinas hasta nuestros días. En las artes plásticas del siglo XX en México, dichas prácticas también fueron cruciales para Rufino Tamayo (1899-1991), pintor interesado en las expresiones figurativas del cielo nocturno y del encuentro con el infinito. En esa línea, el objetivo de este trabajo es analizar las relaciones entre la sintaxis visual y el sentido iconográfico en tres cuadros del artista: *Cuerpos celestes* (1946), *El hombre* (1953) y *El astrónomo* (1957). Mediante el análisis, este estudio propone una aproximación a un concepto clave creado por el propio pintor, la esencia plástica, para comprender la visión universalista de Tamayo sobre la pintura y la cultura mexicana.

Palabras clave: Rufino Tamayo, pintura mexicana, siglo XX, representación, espacio sideral, universalismo, esencia plástica.

Titre : Une approche du concept d'essence plastique de Rufino Tamayo à travers trois tableaux sur l'espace sidéral.

Résumé : L'observation et la représentation de l'espace sidéral ont été des pratiques fondatrices pour la culture mexicaine, depuis les civilisations précolombiennes jusqu'à nos jours. Au sein des arts plastiques du XX^e siècle au Mexique, ces activités ont également joué un rôle décisif pour Rufino Tamayo (1899-1991), un peintre intéressé par les expressions figuratives du ciel nocturne et de la rencontre avec l'infini. À cet égard, ce travail analyse les rapports entre la syntaxe visuelle et le sens iconographique dans trois tableaux de l'artiste : *Cuerpos celestes* (1946), *El hombre* (1953) et *El astrónomo* (1957). Au moyen de l'analyse, cette étude propose une approche d'un concept clé nommé par le propre peintre, l'essence plastique, pour comprendre la vision universaliste de Tamayo par rapport à la peinture et à la culture mexicaine.

Mots clés : Rufino Tamayo, peinture mexicaine, XX^e siècle, représentation, espace sidéral, essence plastique, universalisme.

Title: An approximation to the concept of plastic essence of Rufino Tamayo through three sidereal space paintings.

Abstract: The scrutiny and representation of sidereal space have been foundational practices in the

¹ Doctor en Estudios Romances con especialización en estudios Hispánicos e Hispanoamericanos por la Universidad Paul-Valéry Montpellier 3. Su tesis doctoral aborda a tres escritores mexicanos (Sergio Pitlor, Esther Seligson y Fabio Morábito) desde el enfoque de los estudios de espacialidad. *Maître de langue* en la Universidad de Nîmes y miembro del IRIEC EA740. Firma institucional: Univ Paul Valéry Montpellier 3, IRIEC EA 740, F34000, Montpellier, France. Ejes de investigación: literatura, representación, espacio. Contacto: adal.mejia.glez@gmail.com

Alejandro A. Mejía González

arrangement of Mexican culture, from Pre-Columbian civilizations up until recent times. In 20th Century Mexican plastic arts, such activities were equally crucial to Rufino Tamayo (1899-1991), a painter interested in figurative expressions of the night sky and the encounter with that of the infinite. In consonance with this, the aim of this work is to analyze the relation between visual syntax and the iconographic sense in three of the artist's paintings: *Cuerpos celestes* (1946), *El hombre* (1953) y *El astrónomo* (1957). By means of this analysis, this work proposes an approach to a key concept created by the painter himself, plastic essence, in order to understand Tamayo's universalist vision regarding art and Mexican culture.

Key words: Rufino Tamayo, Mexican paintings, 20th Century, representation, sidereal space, universalism, plastic essence.

Para citar este artículo – Pour citer cet article : Alejandro Adalberto Mejía González, 2022, « Una aproximación al concepto de esencia plástica de Rufino Tamayo a través de tres cuadros sobre el espacio sideral », Número temático *L'ambassade Tenshō, entre croisements interculturels et entreprise médiatique*, coord. de Michel Boeglin, Marie-P. Noël & Gérard Siary, *CECIL - Cuadernos de estudio de las culturas ibérica y latinoamericana*, nº 8 (2022), <https://cecil-univ.eu/c8_0> publicado el 2/01/2022, consultado el dd/mm/aaaa.

Recibido – *Reçu* : 14/08/2020

Aceptado – *Accepté* : 08/11/2021

Introducción

Desde tiempos remotos, la lectura del cosmos ha sido una práctica fundacional para la humanidad. La observación del cielo diurno y nocturno es una fuente de fascinación imperecedera que, con el paso del tiempo, se ha convertido en un instrumento primordial para la creación de relatos cosmogónicos, para el conocimiento de la naturaleza e incluso para la comprensión de sí mismo. Un ejemplo de esto se halla en el sendero prehispánico de la cultura mexicana, el cual considero al espacio sideral como un lugar de encuentro con el origen y como una forma inagotable de conocimiento. Los campos de la arqueología y de la astronomía mexicana se han interrelacionado, precisamente, con el fin de interpretar las interacciones de las sociedades precolombinas con el cosmos. En este sentido, el campo de la

arqueoastronomía se ha adentrado en la comprensión de construcciones arqueológicas¹ concebidas para la observación del cielo y ha puesto en evidencia diferentes actividades relacionadas con el cosmos: desde la creación de cosmovisiones o de rituales sagrados que conmemoran la llegada de equinoccios y de solsticios, hasta el diseño de sistemas calendáricos vinculados con eclipses y de centros urbanos construidos según los desplazamientos del sol y de la luna. Además, las civilizaciones prehispánicas en México adaptaron la lectura del espacio sideral a sus propios relatos fundacionales. De acuerdo con el arqueoastrónomo Jesús Galindo Trejo, se han podido determinar equivalencias entre las constelaciones conocidas actualmente y las constelaciones mexicas². El especialista

¹ Algunos de los centros astronómicos en México son: la Plaza de la estela de los dos glifos y la Cueva astronómica, ambos en Xochicalco (al sudoeste de Cuernavaca, Morelos), el Caracol en Chichen Itzá, la Cueva astronómica de Teotihuacán, el Edificio circular de Mayapán (la última gran ciudad maya antes de la llegada de los españoles), y el Observatorio cenital del Edificio P de Monte Albán, Oaxaca.

² Las siguientes son las equivalencias mencionadas por Galindo Trejo: la constelación *Mamalhuztli* (el palo que enciende el fuego por fricción) podría corresponder al cinturón de Orión, la constelación *Citlaxonecuilli* (bastón con muescas ofrecido en sacrificios) se puede asociar con la Osa Menor, la deidad *Tezcatlipoca* (el

sostiene también que la luna y los cometas fueron observados constantemente por los astrónomos prehispánicos, de manera que pudieron ejercitar su entendimiento sobre el funcionamiento de la bóveda celeste, así como su reconciliación con sus dioses por medio de cultos celestes³.

Si bien lo anterior ejemplifica la relevancia del espacio sideral dentro de la estructura social y religiosa de los pueblos precolombinos, con el paso de los siglos la importancia del cosmos en México declinaría de forma radical, específicamente durante una primera mitad del siglo XX marcada por la revolución de 1910 y por un largo proceso de reconstrucción política. En dicho contexto, la percepción del cosmos estuvo lejos de ser una prioridad para los intereses sociales, ideológicos y artísticos del país. Dicho de otra manera, la observación y la representación del universo no seguían el ritmo de la realidad del momento ni entraban en la maquinaria ideológica concentrada en los conflictos sociopolíticos e identitarios del país. No obstante, en el seno de ese engranaje institucional y artístico, surgió una excepción impulsada desde el campo de las artes plásticas. Se trató del pintor Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899-Ciudad de México, 1991), una figura decisiva que llevó las posibilidades plásticas de la pintura mexicana por nuevos senderos. Su obra destaca por seguir preceptos distintos a los trazados por la estética y la ideología del movimiento muralista, entonces erigido como la punta de lanza del arte en el México postrevolucionario.

La pintura de Tamayo, vasta y polifónica, se distingue por beber de fuentes artísticas precolombinas y de expresiones del arte moderno. De manera particular, el interés de este estudio apunta a una serie de

representaciones plásticas del cosmos y del hombre ante el infinito, un tema que, desde la década de 1940 y a lo largo de poco más de cuarenta años, se consolidó como uno de los más importantes en la obra del pintor. Tamayo realizó figuraciones del cielo constelado en diferentes óleos y murales por medio de diversos estilos pictóricos, utilizando un sobrio patrón de mezclas cromáticas para crear perspectivas, efectos de profundidad y dinamismo en el cosmos representado en el lienzo. Asimismo, el hombre que contempla el firmamento ocupa un lugar esencial dentro de este tipo de cuadros pues constituye el correlato de la representación del espacio sideral. Así, por medio del presente análisis, se busca poner de relieve el proceso de composición plástica para comprender los valores que Tamayo asigna a la relación visual que se hilvana entre el cosmos y el hombre.

Para dar luz al planteamiento propuesto, es necesario delimitar la presencia del espacio sideral en cuanto que referente figurativo dentro de la pintura de Tamayo. A través de distintos grados de figuración de dicho referente, el pintor forja una visión particular sobre el cosmos en la cual tiende puentes entre las sociedades mesoamericanas y el México del siglo XX. Para comprender mejor las representaciones del cosmos que nos interesan en este trabajo, será fundamental observar el proceso de composición con la ayuda del concepto de esencia plástica, una noción fundada por el propio pintor en la que concentra sus ponderaciones sobre el sentido de mexicanidad y de universalidad en el arte, así como sobre el papel de la pintura y del pintor en la sociedad. Ahondar en la noción de esencia plástica establecerá la antesala a un terreno de concomitancias entre los tres cuadros a

espejo humeante, vinculado con la noche y con el jaguar) con la Osa Mayor, y la diosa *Citlalicue* (la de la falda de estrellas, creadora de los demás dioses) y

Mixcoatl (serpiente de nubes, dios de la cacería) con la Vía Láctea.

³ Galindo Trejo 2009, p. 71.

Alejandro A. Mejía González

analizar: *Cuerpos celestes* (1946), *El hombre* (1953) y *El astrónomo* (1957). Al respecto, se invita al lector a consultar en paralelo estas obras, disponibles en línea en la página de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

¿De qué maneras se establece la composición plástica del espacio sideral y qué tipos de lectura es posible hacer de su representación considerando las asociaciones cromáticas y simbólicas planteadas por el pintor? A la luz de la idea de esencia plástica, el análisis de los cuadros en cuestión se dividirá en tres breves etapas, siguiendo una de las metodologías propuestas por Justo Villafañe y Norberto Mínguez en *Principios de teoría general de la imagen* (2002): 1) describir la sintaxis visual (asociación cromática, perspectiva-profundidad; 2) comprender la estructura espacio-temporal de la imagen; 3) poner de relieve el sentido iconográfico por medio de una apreciación simbólica del color y de ciertos componentes figurativos gracias a las consideraciones de Johannes Pawlik en *Teoría del color*⁴ (1969), Johannes Itten en *Arte del color: aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte. Edición abreviada*⁵ (1970), así como de Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* (1958). Esto nos permitirá discernir los valores que el pintor atribuye a los referentes figurativos (el espacio sideral, el encuentro con el infinito y el humano) por la vía de la representación plástica. De esta manera, se pretende restituir la importancia a esa vertiente temática en la obra de Tamayo, haciendo dialogar su idea de

esencia plástica con tres representaciones del cosmos.

1. Tamayo: pintor de mirada universalista

En 1921 el muralismo mexicano surgió como la vía artística que representaría la historia y la identidad nacional posterior a la revolución de 1910. Esta manifestación plástica, gestionada por el entonces secretario de Educación Pública, el político y escritor José Vasconcelos (1882-1959), se consolidó en 1923 con la aparición del Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores, el cual fue firmado por los máximos representantes del movimiento: José Clemente Orozco (1883-1949), David Siqueiros (1896-1974), Diego Rivera (1886-1957), entre otros. Ese contexto fue crucial para el arte mexicano pues las relaciones entre pintura y arquitectura se estrecharon, dando vida a un movimiento que necesitó de edificios, cúpulas y muros para difundir con lenguaje plástico la restauración de una identidad nacional inspirada en los grandes ecos de la revolución.

Sin embargo, para Tamayo, la propuesta plástica del muralismo y de la Escuela Mexicana de Pintura⁶ estaba condicionada por un ensimismamiento que la desconectaba del mundo. A ambos movimientos les reprochó el encierro en su propia expresión plástica (realista la mayor parte de las veces), el intenso discurso nacionalista (fue utilizado como instrumento político), y la práctica excesiva de

⁴ Libro publicado originalmente en alemán, *Theorie der Farbe* (1969). El presente artículo se apoya en la versión en español de 1996.

⁵ Como en el caso anterior, ese estudio fue publicado originalmente en alemán bajo el título *Kunst der Farbe. Studienausgabe*, en 1970. Este trabajo utilizará la versión en español publicada en 1975.

⁶ El muralismo y el movimiento de la Escuela Mexicana de Pintura, esta última concentrada en la pintura de caballete, se inspiraron en la fuente

sociopolítica posterior a la revolución de 1910. Ambos movimientos plantearon la rehabilitación identitaria de México por medio de un realismo social y de la expresión costumbrista del mundo indígena y de la geografía mexicana. Algunos representantes de la Escuela Mexicana de Pintura son: Saturnino Herrán, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Francisco Goitia, Pablo O'Higgins, María Izquierdo, Frida Kahlo, entre otros.

la pintura indigenista, costumbrista y paisajista empleada como base ideológica para la representación de la nueva realidad de México. También, cuestionó a la Escuela Nacional de Artes Plásticas por su acentuado impresionismo y decorativismo *art nouveau*, privilegiando el realismo como la corriente plástica imperante en el país. La obsesión artística por el mimetismo llevó a algunos pintores a desarrollarse fuera de las instituciones e incluso a forjar una carrera en el extranjero. Tamayo vivió con insatisfacción la experiencia del arte generado en la academia y miró de manera crítica la anquilosada vitalidad artística del país:

Nos rebelamos contra los principios impuestos por los académicos, para quienes la perspectiva lo era todo. Textualmente decían: “La perspectiva es el arte de reproducir las cosas tal y como se ven.” Esos señores no se dieron cuenta jamás de que el artista, precisamente por serlo, ve las cosas de una manera diferente [...]. Sí, en esa clase [clase de colorido] nos mostraban los colores pero jamás nos dijeron lo más importante: cómo mezclarlos⁷.

Tamayo fue a la búsqueda de un espacio de formación y de plenitud creativa. Ese lugar lo encontró lejos del realismo que permeaba en gran parte del arte plástico mexicano: «Me formé en Nueva York, aprendí a ver pinturas y a criticar mi propio trabajo [allí] me interioricé en todo lo que concierne a mi trabajo y me di cuenta de lo que es realmente la pintura [...]»⁸. El pintor viajó por primera vez a Nueva York en 1926 y, desde entonces, acumularía

experiencias determinantes como la influencia de la pintura contemporánea, el desarrollo de su visión sobre los elementos plásticos (colores, espacio, diseño, forma), su exposición en la Galería de Julien Levy⁹ en 1937, así como la universalidad de la Escuela de París: «Estoy contra el nacionalismo chovinista. El chovinismo no sirve para nada, excepto para levantar murallas que nos impiden ver hacia otros mundos, hacia otras experiencias¹⁰».

La percepción de la obra y de la figura pública de Tamayo estuvo en parte condicionada por su rechazo a la ideología nacionalista del muralismo. Con el paso del tiempo, la crítica lo clasificó según distintos criterios: como aquel pintor autonombrado indio que aprovechó el primitivismo plástico de su cultura para promocionar su arte¹¹; como el último de los clásicos¹² y de los representantes de las contracorrientes artísticas, tan alejadas como complementarias a la «renovación profunda de la cultura nacional, afincada en sus fuentes más legítimas y capaz de ser válida por su explícita modernidad¹³»; a su vez, Octavio Paz consideró que Tamayo fue parte de un movimiento de escisión y de continuidad impulsado no por ideologías, sino por la necesidad de una nueva universalidad plástica¹⁴ para mantener vivo un legado que consistió en «el descubrimiento de nuestro pueblo como una cantera de revelaciones. Así, la ruptura no tendía tanto a

⁷ Tamayo 1980, p. 2.

⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁹ Esta galería fue un punto neurálgico para la difusión y el mercado del arte moderno. En 1932, organizó la primera exposición sobre el surrealismo en América, mostrando obras de Dalí, Ernst, Picasso, entre otros.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Tamayo aceptó «su origen indígena pues esta identidad le otorgaba cierto prestigio en el

extranjero, con lo cual no pretendía representar al indio sino serlo y al mismo tiempo se presentaba como el indio actual, contemporáneo y vanguardista»: Torres Arroyo 2006, p. 10.

¹² Ver Manrique, pp. 84-95.

¹³ Manrique 1986, p. 261.

¹⁴ Para Octavio Paz, otros exponentes de este movimiento de ruptura y continuidad son: Agustín Lazo, Jesús Reyes, Julio Castellanos, Carlos Orozco Romero, María Izquierdo, Frida Kahlo, entre otros.

Alejandro A. Mejía González

negar la obra de los iniciadores como a continuarla por otros caminos¹⁵».

Lejos de seguir un camino ideológico, la pintura de Tamayo recorrió las rutas de las expresiones modernas y de las vanguardistas. En este sentido, su interés por el arte moderno no fue indisociable de su inclinación por las raíces mexicanas ni de su mirada sobre la realidad del país: «En el arte popular están mis raíces, pero esas se fortalecen con expresiones y lenguajes artísticos llegados de otros sitios. Sí, en esas raíces está el secreto de mis formas y mis colores¹⁶». Si bien es cierto que una parte de la importancia histórica de Tamayo se debió al hecho de poner en duda el arte ideológico y didáctico de los muralistas¹⁷, su trascendencia radica sobre todo en el compromiso humanista que tuvo como pintor, posición desde la cual exploró las expresiones de su tiempo y de su realidad, entrelazando la cultura mexicana y la universalidad de la cultura: «Hay que usar un lenguaje plástico que no sólo sea asequible a los mexicanos, sino a las gentes de todo el mundo [...]. Sólo así ayudaremos a enriquecer ese algo universal que es la cultura¹⁸ ». Abolir el aislamiento cultural e instaurar puentes estéticos entre México y el mundo fueron dos de los grandes intereses artísticos de Tamayo, llevando la pintura mexicana hacia un territorio de confluencias.

2. Tamayo en el sendero de la esencia plástica

La convergencia entre lo mexicano y lo universal constituye el zócalo de la actividad artística de Tamayo y prefigura uno de los máximos valores de su visión: la esencia plástica. Este término, acuñado por el pintor, es

significativo en la medida en la que nos permite comprender sus convicciones sociales y estéticas. Desde un ángulo social, Tamayo considera que el pintor debe ser actual a su realidad y ser consciente de lo que vive¹⁹ para mantener activa la función social de la pintura y, a través de ella, combatir la creciente deshumanización producida por ideologías y racionalismos inflexibles²⁰. Así, la pintura puede representar la integración del humano en el mundo y rehabilitar una visión humanista profundamente degradada al término de la Segunda Guerra Mundial. Para el pintor fue importante que México participara, con su riqueza cultural, en el rescate de un humanismo capaz de restaurar las hondas diferencias sociales y de portar una conciencia universal del arte: «Unidad. Concurrencia de todas partes en un solo propósito, Universalidad. México [...] no debe quedarse atrás con todos sus impedimentos que lo segregan [...]»²¹. Desde la perspectiva de Tamayo, esta consideración universalista complementa las particularidades culturales y sociales de cada artista y, como lo comentó en una entrevista con Manuel González Casanova²², puede favorecer a que la pintura se enriquezca con otras fuentes para poder reflejar la vida de manera más amplia por medio de un lenguaje pictórico:

Yo espero que se refleje en una forma total [...]. Si no fuera así, estaría falseándome a mí mismo. Esencia plástica ordenada con un sentido poético, dentro de la preciosa delimitación del cuadro. Eso es lo que yo llamo pintura [...]. Recoger y aprovechar sin temor la experiencia de todas partes y, a la vez, enriquecerla con el aporte local, es la

¹⁵ Paz 1982a, p. 197.

¹⁶ Tamayo 1980, p. 6.

¹⁷ Paz 1982b, p. 8.

¹⁸ Alba 1956, p. 57.

¹⁹ González Casanova 1968, p. 12.

²⁰ Tamayo 2013, p. 21.

²¹ Tamayo 1967, p. 33.

²² Manuel González Casanova (1934-2012), director de cine mexicano, autor del documental *Tamayo* (1967).

única manera de lograr que nuestro mensaje tenga un alcance universal²³.

Otra vía para entender la idea de esencia plástica es, precisamente, la de la convergencia entre lo universal y lo propio a través de la expresión pictórica, mezclando en el cuadro las realidades personales y las del mundo, hallando los recursos, las técnicas y las soluciones plásticas para crear atmósferas en el orden de un realismo poético, un tipo de realismo que Tamayo vinculó más con los sentidos y con los instintos que con la razón:

[...] esa presencia de las cosas en mis cuadros no es a través de la copia sino de la deformación o transfiguración poética encaminada a mostrar su esencia. Sólo así mi lenguaje plástico habla del mundo: dirigiéndose a los sentidos y buscando resonancias en la imaginación del espectador. Testimonia procesos interiores, convicciones íntimas, nuevas visiones de la realidad, y hace residir en la figuración y en sus efectos sensibles, más que intelectuales, su clara vocación humanista²⁴.

En Tamayo, la esencia plástica encausa la pintura como una operación fundacional en donde la realidad, la imagen poética y el humano se enlazan y se simplifican delimitándose dentro de los márgenes del cuadro. El corolario de la esencia plástica implica una continua exploración pictórica (asociación de colores, perspectivas, esquemas de composición, representación) y una experimentación sobre las posibilidades figurativas de la realidad. Esto produce un crisol en el que se conjugan nuevas visiones de lo real con nuevas posibilidades plásticas al servicio de una reflexión sobre el papel del humano en el

mundo. El arte plástico, como el arte en general, consiste en tener contacto con las emociones vinculadas a dicha reflexión, pues «[...] permite entender qué somos y, sobre todo, qué podemos llegar a ser de acuerdo con nuestra naturaleza²⁵». En Tamayo, las inquietudes sobre la condición del hombre y la realidad que lo rodea encarnaron simbólicamente en el espacio sideral como referente figurativo; el pintor trasladó el cosmos a la pintura por medio de diferentes registros cromáticos para recrear su esplendor y su nebulosidad como correlatos de la naturaleza humana.

3. Tamayo y el espacio sideral: el lugar de encuentro

El inicio del siglo XX fue decisivo para el imaginario de Tamayo. Por una parte, el pintor estuvo influenciado por las vivas y radiantes coloraciones frutales que descubrió durante su infancia en el mercado de La Merced. También, desde muy joven, el pintor se percató de la presencia de una coloración²⁶ utilizada por la mayoría de la gente de México, de colores hechos a base de cal con las tonalidades de la tierra utilizados para la construcción y de colores como el azul añil y el ocre, usados para la vestimenta y la creación de cerámica respectivamente:

Vemos que las casas en los pueblos están pintadas con los colores más baratos, el blanco de la cal, el ocre de la tierra, el azul añil. Los rebosos son por lo general azules; la cerámica tiene los colores del barro. Sólo para los días de fiesta se utilizan colores chillantes en los listones con que se adorna

²³ González Casanova 1968, p. 12.

²⁴ Tamayo 2013, p. 22.

²⁵ *Ibid*, p. 19.

²⁶ «¿Cuáles son los colores que usa la gente de un país pobre, como el nuestro? Los más baratos, los que están hechos a base de cal, los tonos de la tierra.

Eso por una razón económica o estética, matiza e ilumina nuestras calles. Frente a esos colores mezclados y matizados que vi desde chico opongo otros: los más vivos, rabiosos, brillantes que contemplé en las frutas de mi infancia»: Tamayo 1980, p. 7.

la gente. Todo esto influyó en mi pintura y empecé a pintar a mi gusto²⁷.

Las coloraciones de La Merced y de las calles de México se complementaron con una experiencia que Tamayo tuvo a sus 11 años: el encuentro con el cometa Halley en 1910. Años después, una visita a la NASA intensificó su interés por la representación del encuentro con el infinito: «Yo fui de los primeros pintores en Nueva York que se preocupó por el infinito, por el espacio, por la aventura interplanetaria [...] en esa época se empezó a hablar de satélites artificiales, naves espaciales y cosas de esas²⁸». En efecto, su estancia en Nueva York y su contacto con el arte moderno en la década de los años treinta marcaron de manera decisiva sus primeras representaciones del horizonte astronómico, como se atestigua ya en *Nueva York desde la terraza* (1937). Más tarde, el rol de la ciencia durante y después de la Segunda Guerra Mundial intrigó igualmente al pintor, pues se dio cuenta de que podía destruir a la humanidad o ser utilizada en beneficio de la sociedad y la observación del Universo²⁹.

Al final de la década de los años cuarenta, Tamayo exploró de manera más acendrada las figuraciones del espacio sideral y comenzó a crear ambientes poéticos, espirituales y reflexivos, rechazando el excesivo racionalismo del arte abstracto³⁰. Su interés por el cosmos recibió la influencia de un nuevo paradigma espacio-tiempo originado por la teoría de la relatividad de Alberto Einstein (1879-1955). En lenguaje pictórico, este paradigma se tradujo en la aparición de una perspectiva llamada «cuarta dimensión», que consistió en integrar un hiperespacio privilegiando el uso de una serie

de diagonales para crear un efecto dinámico³¹ en el cuadro. Así como esos elementos generaron en Tamayo un importante flujo de ideas y de reflexiones en torno a la representación del espacio sideral, también marcaron a otros artistas en sus figuraciones sobre el cosmos, como Joan Miró (1893-1983) con su cuadro *Personajes en la noche guiados por los rastros fosforescentes de los caracoles* (1940) de su serie llamada *Constelaciones*³², o Jackson Pollock (1912-1956) con sus cuadros *Galaxy*³³, *Reflection of the Big Dipper*, *Shooting Star* y *Comet* (los cuatro de 1947), en donde representó el cosmos desde un expresionismo abstracto.

La representación del espacio sideral en la pintura de Tamayo se manifiesta a través de dos grandes vertientes. Por un lado, en aquellas obras por lo general murales que contienen una secuencia temporal o dinamismo narrativo en donde el cielo nocturno tiene una presencia secundaria o complementaria dentro del mecanismo espacio-temporal. Algunos ejemplos son: *Nacimiento de nuestra nacionalidad* (1952), *México de hoy* (1953) (ambos con una mayor tendencia a las formas y los cortes cubistas), *El día y la noche* (1954) y *Dualidad* (1964). En estos dos últimos murales es visible la participación narrativa del espacio sideral por medio de la tradición astronómica nahua-mexica, representada mediante la base de su propia cosmogonía: la dualidad, simbolizada por *Ometéotl* (dios dual) y *Omecíhuatl* (diosa dual). La composición de los dos murales se distingue por una división entre colores cálidos y fríos (ambos murales representan el cielo diurno a la izquierda y el

²⁷ Tibol 1986, p. 28.

²⁸ Saavedra en Suckaer 2008, § 5.

²⁹ Ávila Jiménez 2012, § 2.

³⁰ Eder 1997, p. 240.

³¹ «[...] la idea de lo diagonal o lo oblicuo como representación de la cuarta dimensión está presente en algunas obras de Tamayo y guarda relación con

estas diagonales dinámicas como alusión al universo en movimiento»: *Ibid*, p. 244.

³² Con este título Joan Miró nombró una serie de 23 pequeños cuadros elaborados de 1940 a 1941. En esta serie, Miró se consagra a la representación surrealista del cosmos y de mapas estelares.

³³ Ver Hoving, pp. 82-93.

cielo nocturno a la derecha) estructurada en un predominio horizontal en donde la dualidad fluctúa entre las deidades antagónicas del día y de la noche, *Quetzalcóatl* y *Tezcatlipoca*³⁴. Por otro lado, la segunda vertiente se concentra en la producción, principalmente de caballete, de figuraciones del universo contempladas por uno o dos personajes humanos que atestiguan la presencia de los cuerpos celestes³⁵. La expresión de estos cuadros se registra en el orden de un paisajismo cósmico sujeto a una relativa quietud temporal, en donde el encuentro del hombre ante el cosmos suscita contemplaciones que oscilan entre la vehemencia, el desasosiego y el asombro. Los tres cuadros elegidos en este estudio forman parte de la segunda vertiente, en donde prima la representación del paisaje sideral contemplado y anhelado por el hombre.

A través de su naturaleza icónica, la imagen sustituye, interpreta o modeliza la realidad en diferentes grados de figuración que oscilan entre la abstracción y la mimesis³⁶. Los teóricos Justo Villafañe y Norberto Mínguez han establecido una «escala de iconicidad» según el nivel de modelización de la realidad presente en la relación analógica entre la imagen y su referente. De acuerdo con dicha escala³⁷, los cuadros *Cuerpos celestes*, *El hombre* y *El astrónomo*, cuyos trazos geométricos y dibujos

«representación figurativa no realista», pues en este se produce «la identificación con la realidad, pero las relaciones espaciales están alteradas³⁸». Con esta premisa, aunada a la idea de la esencia plástica, nos adentramos en lectura de la sintaxis visual de los tres cuadros sentando las bases para un acercamiento simbólico y una comprensión del sentido iconográfico de la representación del espacio sideral y del encuentro con el infinito.

3.1 *Cuerpos celestes*³⁹: *unidad entre el espacio sideral y la tierra*

En una entrevista con la escritora Beatriz Espejo, Tamayo evocó sus intereses plásticos respecto a las representaciones del hombre ante el infinito:

Me interesan los problemas de las composiciones, los contornos y las luces [...] No intento profundizar literariamente. Pinto a un hombre frente al infinito. Nada más. No hay sentidos secundarios ni trato de resolver problemas metafísicos. Simplemente mi personaje está frente al infinito y no quiere decir nada más⁴⁰.

La naturaleza del color en el espacio plástico de *Cuerpos celestes*⁴¹, cuadro semejante estilística

³⁴ Ver Amador Bech, pp. 93-124.

³⁵ Ver Ávila Jiménez, Norma, 2010, *El arte cósmico de Tamayo*, México, Editorial Praxis. En su libro, la autora aborda las representaciones del cosmos en la pintura de Tamayo por la vía de la ciencia y de la astronomía.

³⁶ Villafañe y Mínguez 2002, p. 31.

³⁷ La «escala de iconicidad» comprende 11 niveles que van desde el plano más abstracto con la «representación no figurativa» hasta el grado de la mimesis total con la categoría de «imagen natural». Ver cuadro en anexo.

³⁸ *Ibid*, p. 41.

³⁹ Rufino Tamayo, *Cuerpos celestes*, 1946. Óleo y arena sobre tela. Colección Peggy Guggenheim

Collection, Venecia, Italia. Se solicitaron los derechos de autor a los herederos de la obra de Rufino Tamayo a través de la agencia intermediaria Adagp. Sin embargo, estos fueron restringidos para su uso en este trabajo. Se invita al lector a ver las pinturas en la página de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.: <https://www.rufinotamayo.org.mx/wp/tamayo/fundacion-olga-y-rufino-tamayo/>

⁴⁰ Espejo 2014, p. 60.

⁴¹ Este cuadro fue parte de la exposición documental *La danza del universo*, que preparó el *Groupe de liaison pour l'action culturelle scientifique* para Francia, Suiza, España y otros países, en donde se abordó la interrelación entre el arte y la ciencia, así

y cromáticamente a *Cataclismo* (1946), destaca por una luminancia generadora de perspectiva y de movimiento. *Cuerpos celestes*⁴² nos permite comprender la prioridad que el pintor confiere a los problemas de carácter plástico para expresar con simplicidad la representación del referente figurativo. Atendiendo a la sintaxis visual del cuadro, observamos que en el segmento superior predomina una asociación cromática de azul y negro (con tonalidades ocre) como figuración de un universo dinamizado por la trayectoria de cometas y la presencia de estrellas formando una constelación. Esta combinación cromática se distingue por la presencia de un contraste cualitativo o de efecto luminoso-apagado, caracterizado por la oposición entre un color luminoso y otro apagado y sin resplandor⁴³. Esto se constata en el doble efecto espacial del azul: por una parte, paralizado por el negro⁴⁴ y, por otra, iluminado por la presencia de trazados de un blanco mezclado con rojo y ocre. Así, la estructura espacio-temporal del segmento superior de la imagen, de tonalidad fría, se caracteriza por un dinamismo producido por un contraste cromático y por las líneas de fuga: el paso de nueve cometas⁴⁵ constituidos por la mezcla de blanco, rojo (sensación de lejanía y de velocidad) y ocre (impresión de cercanía), de entre los cuales cuatro se proyectan hacia el espectador del cuadro (más allá de la imagen) creando una perspectiva invertida y aludiendo a la «cuarta dimensión» antedicha. Los segmentos laterales y el inferior realzan la organización espacio-temporal antes descrita. En el lado inferior izquierdo despunta una

como el discurso de lo grande y lo pequeño en la infinitud. (Tibol 1988, p. 28).

⁴² Caracterizado por formas primitivistas, este cuadro encuentra ligeras reminiscencias con otros cuadros del pintor, como *El encantador de pájaros* (1945), *Eclipse total* (1946), *Hombre, luna y estrellas* (1950) e incluso *Músicas dormidas* (1950).

⁴³ Itten 1975, p. 55.

ladera montañosa en verde y rojo, dos colores cuya simbología, de acuerdo con Juan Eduardo Cirlot, alude a la vegetación y a la muerte, así como a la sangre y a la sublimación⁴⁶, respectivamente. Asimismo, remiten a un pasado prehispánico al ser los colores decorativos de las serpientes de Teotihuacán. Del lado derecho encontramos el perfil de una figuración humana en negro que tiene una doble importancia: por un lado, envía de nuevo a la antigüedad precolombina, específicamente al arte olmeca, en donde las representaciones humanas tienen rasgos negroides y formas ya sea afrutadas, felinas o geométricas, inventando seres semihumanos (como los hombres-máscara o los hombres-animal)⁴⁷; por otro lado, la figura humana tiene una relevancia cromática, pues el negro con matices ocre y grises se vincula a la tierra⁴⁸, y la boca, la mano y los ojos en rojo, siguen de manera absorta el movimiento del paisaje sideral. En este sentido, siguiendo la línea de la tradición olmeca, podemos hablar de un carácter dual en la representación humana: una, la del hombre-tierra, la otra, la del hombre-cosmos.

La interacción entre el rojo y el negro tiene un papel determinante en la organización espacio-temporal y en la construcción del sentido iconográfico del cuadro. Siguiendo a Cirlot, una de las cargas simbólicas que destaca en el rojo se encuentra en su capacidad de añadir vivacidad y ardor a los sentidos, tal como se observa en la figura humana cuyos sentidos interactúan con el fulgor rojizo de los cometas. De igual modo, en la ladera a la izquierda, el rojo emerge con una luminosidad que

⁴⁴ *Ibid*, p. 56.

⁴⁵ Este fenómeno es reforzado por el efecto espacial creado por el negro: «Colocados sobre un fondo negro, todos los tonos claros avanzan más o menos según su grado de claridad». (*Ibid*, p. 78).

⁴⁶ Cirlot 1992, p. 136.

⁴⁷ Tibol 1988, p. 28.

⁴⁸ Cirlot 1992, p. 136.

corresponde con la exaltación de la representación humana y con la fugacidad de los cuerpos celestes. Otro tipo de interacción entre los planos superior e inferior del cuadro se encuentra en el acoplamiento entre el negro y el ocre, el cual produce un vínculo cromático entre el espacio sideral, la tierra y la figuración humana, reforzando una asociación orgánica y mineral entre esos tres elementos. En un plano simbólico, lo anterior se reafirma gracias a la presencia de verde que cubre la ladera, un color asociado a la función perceptiva y a la vez puente cromático entre el negro (tierra) y al rojo (sangre, vida animal). La organicidad y la mineralidad presentes en el sentido iconográfico de *Cuerpos celestes* refiere, finalmente, a la correspondencia entre el ser terrestre y la naturaleza cósmica: la vida contenida en un infinito animado por trayectorias de cuerpos siderales y relaciones gravitacionales, tan familiar como inhóspito para los sentidos humanos. De esta manera, Tamayo establece una transfiguración entre el espacio cósmico y la pintura: «En la pintura de Tamayo las formas y las figuras no están en el espacio: son el espacio, lo forman, lo conforman [...] La pintura es como un doble universo: no su símbolo sino su proyección en la tela⁴⁹». Si una parte del universo presente en *Cuerpos celestes* se despliega en su carácter orgánico y mineral, su otra parte se desdobra en el semblante del hombre-cosmos, ratificando que la presencia humana ocupa un lugar crucial en las representaciones siderales del pintor.

3.2 *El hombre*⁵⁰: un puente en ascenso hacia el cosmos

En su discurso de ingreso al Colegio Nacional, Tamayo expresó: «Mi pintura está habitada por las formas de nuestro mundo visible y, como centro de ellas, por el hombre⁵¹». A la luz de este comentario, el mural *El hombre* adquiere un cariz particular. Mediante la lectura de la sintaxis visual podemos enumerar los elementos que intervienen en la imagen: se trata de una composición constituida por dos segmentos dominantes, el fondo celeste (superior) y el cuerpo humano (medio-inferior), este último proyectado en una perspectiva paralela cuya profundidad de campo obedece a un orden ascendente, un tipo de perspectiva que se insinúa en *Ritmo obrero* (1935) y que alcanza su plenitud en *Perro ladrando a la luna* (1942) o aún más en *Mujeres alcanzando la luna* (1946). En la parte superior, este mural se compone de trazos constelares en un cielo nocturno creado por la asociación de azul añil, negro y blanco; en el plano intermedio e inferior, domina la presencia de una figuración humana que surge de la tierra elevándose hacia el cosmos; finalmente, en el segmento inferior destaca la aparición de un perro que roe un hueso en el interior de una circunferencia terrestre.

La representación humana tuvo variaciones importantes en la pintura de Tamayo, sobre todo considerando las formas realistas en cuadros como *Autorretrato (cabeza de muchacho)* (1931) o *Niña bonita* (1937). Sin embargo, en sus obras de las décadas cuarenta y cincuenta se nota la influencia de la geometría cezanniana y braquiana, plena en contornos

⁴⁹ Paz 1982b, pp. 10-11.

⁵⁰ Rufino Tamayo, *El hombre*, 1953. Vinelita sobre masonite, 5.6 x 4 m. Dallas Museum of Art. Se solicitaron los derechos de autor a los herederos de la obra de Rufino Tamayo a través de la agencia intermediaria Adagp. Sin embargo, estos fueron

restringidos para su uso en este trabajo. Se invita al lector a ver las pinturas en la página de la Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.: <https://www.rufinotamayo.org.mx/wp/tamayo/fundacion-olga-y-rufino-tamayo/>

⁵¹ Tamayo 2013, p. 22.

quebrados y planos afacetados en los personajes⁵², tal como se observa en la ya citada *Mujeres alcanzando la luna*, en *Terror cósmico* (1954) o precisamente en *El hombre*, que destaca por su planteamiento espacio-temporal: la asociación cromática confluye con el sentido de la composición⁵³, de manera que la representación de la figura humana procura una resonancia que amplifica y da profundidad al espacio sideral. Esto adquiere relevancia tanto en el plano simbólico como en el plano de la «percepción psicofísica del color»⁵⁴. Por medio de una lectura en orden ascendente, a partir de la izquierda del segmento inferior, vemos dos componentes vinculados simbólicamente a la tierra: la presencia de un perro en negro (emblema de la fidelidad y asociado a la resurrección)⁵⁵ cuyas patas se encuentran enraizadas al cimiento terrestre, y el hueso en blanco, símbolo de la vida reducida al estado de germen⁵⁶. Ambos elementos refuerzan el carácter biológico, vital y germinal del segmento inferior del cuadro, el cual tiene continuidad a través de la figura humana que ocupa el mismo plano y la parte media. Esta figura, cuyas piernas se encuentran igualmente enraizadas y fijas a la tierra, se impulsa por un efecto de contrapicado y emplea su fuerza volumétrica⁵⁷ para elevarse hacia el cosmos, convirtiéndose en un cuerpo escindido en dos partes: una, la base inferior en donde el rojo se vincula a la vida animal y a la sublimación⁵⁸, pero también a la fuerza acumulada⁵⁹; la otra,

con el torso, los brazos y la cabeza en donde el negro pierde su carácter acromático para convertirse en una fuerza psicofísica que expresa tanto una grandeza solemne como un poder despótico⁶⁰. El negro en el segmento medio es también un punto de enlace entre el rojo del cuerpo humano y el azul del espacio sideral, dos colores cuya contraposición es más fuerte que cualquier otro contraste entre colores puros y cuyo efecto dinámico, tanto pasivo como activo⁶¹, incrementa la sensación de amplitud y de profundidad en el cuadro.

El impulso de la figuración humana nos lleva al último segmento dominado por el azul (color frío, asociado al pensamiento)⁶², en donde el espacio no es vacío total pues delata la conexión de lo superior y lo inferior⁶³ mediante el brillo geométrico de las constelaciones. En esta parte del cuadro prepondera un efecto dinámico llevado por el vínculo entre azul y negro, ambos encauzando una fuerza ascensional⁶⁴ en donde los astros de la oscuridad sideral encarnan el deseo absoluto del personaje animado «por una especie de vibración cósmica [...]»⁶⁵. Así, se acentúa la percepción psicofísica relativa a la conciencia de sí mismo, a la propia finitud individual y al universalismo como propósito del ser humano: «El hombre, antes que un ser, es un proyecto. Sus actividades más plenas son la promesa de la realización de ese proyecto que encierra su naturaleza, el conjunto de sus potencialidades⁶⁶». Este cuadro es un ejemplo en donde Tamayo concilia su visión humanista

⁵² Acha 1974, p. 30.

⁵³ Paz 1982a, p. 200.

⁵⁴ El teórico Johannes Pawlik se refiere a una percepción relativa a la impresión subjetiva y anímica mediada por el color, es decir, a una experiencia cromática-emocional. (Pawlik 1996, p. 61).

⁵⁵ Cirlot 1992, p. 359.

⁵⁶ *Ibid*, p. 244.

⁵⁷ Eder 1997, pp. 238-239.

⁵⁸ Cirlot 1992, p. 138.

⁵⁹ Pawlik 1996, p. 72.

⁶⁰ *Ibid*, p. 78.

⁶¹ «Desde un punto de vista material y espacial, el rojo es siempre activo y el azul siempre pasivo. Desde un punto de vista espiritual y desmaterializado, el rojo es pasivo y el azul es activo»: Itten 1975, p. 88.

⁶² Cirlot 1992, p. 136.

⁶³ *Ibid*, p. 144.

⁶⁴ *Ibid*, p. 136.

⁶⁵ Paz 1982b, p. 42.

⁶⁶ Tamayo 2013, p. 19.

y universal del arte, lo cual da vida a su noción de esencia plástica. Aquí, la universalidad del hombre es representada por el anhelo de un ciclo vital entre dos mundos, uno terrestre y germinal, el otro cósmico y mineral, un ciclo en donde el humano vive el proceso de sus aspiraciones y transformaciones como parte de la mutabilidad del cosmos.

3.3 *El astrónomo*⁶⁷: la contemplación como proceso de transmutación

Hemos comentado que la coloración en el imaginario de Tamayo se constituyó por dos razones: por el contacto con los colores empleados por los pueblos de México (el ocre, el blanco y el azul), y por la experiencia de colores más brillantes que Tamayo encontró durante su infancia en las frutas del mercado La Merced (el rojo, y en menor medida el verde y el amarillo). Hacia la década de los años cincuenta, el pintor exploró asociaciones de colores más sobrias mediante el uso de una paleta limitada para privilegiar las posibilidades tonales⁶⁸, consolidando una vertiente que derivaría (especialmente hacia los años sesenta y setenta) en representaciones de carácter monocromático, como en *Sandias de blanco* (1956) o en *Eclipse total* (1967), sólo por citar dos ejemplos. Así, Tamayo definiría su zócalo cromático gracias al empleo de un color capaz de modificar la tonalidad y de crear nuevos matices y efectos simultáneos de contrastes⁶⁹: «El supercolor es el gris por la sencilla razón de que cambia con cualquier otro color⁷⁰». En el caso de Tamayo, el gris nunca había revelado

tantas entonaciones y modulaciones⁷¹ para iluminar u oscurecer el mundo representado; este color, que desde una perspectiva psicofísica se vincula a la percepción⁷², se conecta con el azul para establecer la base cromática (azul grisáceo o gris azulado) que define el tercer cuadro, *El astrónomo*. Para adentrarnos en esta obra de naturaleza surrealista es necesario poner de relieve la perspectiva de Tamayo respecto al punto de partida de la creación y de la composición plástica:

¿Cómo producir el equivalente justo de lo que vemos? ¿Cómo testimoniar esos otros mundos que subyacen en el nuestro, que son inseparables de él pero tal vez invisibles para la mayoría de los hombres? Con frecuencia se habla del mundo de un pintor. Yo creo que ese mundo es un mundo de todos, extraído de la realidad, pero sentido y revelado por primera vez por el pintor⁷³.

En *El astrónomo*, Tamayo nos revela la realidad del asombro palpitante del humano frente al cosmos que lo rodea. La sintaxis visual de este cuadro nos muestra una figuración humana que domina los segmentos superior, medio e inferior. En este encontramos una superficie azul con sutiles geometrías constelares y, posada en ella, la mano en negro de la figura humana. En el segmento medio se presenta el fondo sideral en un negro matizado con suaves asociaciones de gris, blanco y azul, en donde prefiguran más trazos constelares (en tenues relieves cubistas) y algunos cuerpos celestes que circundan la predominante representación

⁶⁷ Rufino Tamayo, *El astrónomo*, 1957. Otro título: *Hombre contemplando el firmamento*. Óleo sobre tela, 101 x 81 cm. Colección privada, cortesía de Mary-Anne Martin. Se solicitaron los derechos de autor a los herederos de la obra de Rufino Tamayo a través de la agencia intermediaria Adagp. Sin embargo, estos fueron restringidos para su uso en este trabajo. Se invita al lector a ver las pinturas en la página de la Fundación Olga y Rufino Tamayo,

A.C.:

<https://www.rufinotamayo.org.mx/wp/tamayo/fundacion-olga-y-rufino-tamayo/>

⁶⁸ Tamayo 1980, p. 7.

⁶⁹ Itten 1975, p. 52.

⁷⁰ Tamayo en Tibol 1986, p. 32.

⁷¹ Paz 1982a, p. 206.

⁷² Pawlik 1996, p. 85.

⁷³ Tamayo 2013, p. 17.

humana, cuyo cuerpo se divide cromáticamente: la ya mencionada mano en negro, el torso y el brazo derecho en gris acompañado en su interior por un azul sobre una base de gris y negro, y finalmente el brazo izquierdo, el cuello y la cabeza (con una expresión de asombro) en un azul luminoso y dinámico impulsado por una base de blanco y gris. Por último, en el segmento superior, sobresale la presencia de un espacio sideral que cierra la parte superior del cuerpo humano siguiendo la misma asociación cromática precedente. De esta manera, observamos que la constante en la sintaxis visual de *El astrónomo* se basa en la presencia de un contraste simultáneo en donde la composición asociativa entre gris, azul, negro y blanco, es un gradiente que actúa en la estructura espacio-temporal del cuadro, creando un espacio sideral sustentado en la expansión y en el equilibrio del color⁷⁴. Cabe decir que la simplificación cromática de la amplitud y de la profundidad del cosmos es un ejemplo de lo que Tamayo concibió en su idea de esencia plástica, misma que es visible en otras atmósferas concomitantes, como en *Amantes contemplando la luna* (1950), *Noche de misterio* (1957), en el ya mencionado *Eclipse total* (1967) o *Eclipse* (1980), que rememoran a su vez algunos ambientes espirituales del expresionista abstracto Mark Rothko, como en *No. 61 (Rust and Blue)* (1953) o *Untitled (Green on Blue)* (1968).

Si bien los colores que configuran *El astrónomo* siguen un patrón simbólico similar al de los dos cuadros precedentes, su composición cromática

ofrece pautas para comprender un sentido iconográfico diferente. Así, el azul (pensamiento)⁷⁵, los acromáticos blanco (espiritualidad y síntesis de lo distinto)⁷⁶ y negro (hermetismo)⁷⁷ que originan al gris (percepción)⁷⁸ se asocian cromática y simbólicamente para dar paso a la transfiguración del cuerpo humano en el cosmos que lo contiene⁷⁹. El enlace entre la mano derecha y el espacio sideral en negro refiere al esfuerzo humano por descifrar lo inescrutable; el torso es una zona intermedia que advierte y percibe la presencia del cosmos mediante la asociación del gris, del azul y del negro; la cabeza, el cuello y el antebrazo izquierdo se corresponden con el espacio que los rodea mediante el blanco que, como elemento luminoso⁸⁰, extrae al azul de su profundidad para proyectar dinámicamente el apogeo de una transmutación de orden espiritual⁸¹ (blanco) e intelectual (azul) bajo una iluminación que suscita un sentimiento de quietud y de nostalgia⁸². En este cuadro, la representación del hombre es más simbólica que real y más espiritual que concreta⁸³, creando un cuerpo desarticulado cuyo espacio psicológico⁸⁴ es absorbido por el color y consumido por el caos sideral: «Si antes era el centro del universo, ahora [el hombre] se ve de repente desahuciado, desplazado, dislocado, arrebatado por un torbellino de elementos»⁸⁵. La metáfora que habita en *El astrónomo* nos habla sobre la contemplación del cosmos y su poder evocador: al observar el espacio sideral, el humano abre la puerta de su espacio interior,

⁷⁴ Cirlot 1992, p. 136.

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ *Ibid.*, p. 101.

⁷⁷ Pawlik 1996, p. 78.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁹ Un proceso similar aparece en *Terror cósmico* y en *El astrónomo*, ambos cuadros de 1954, pues presentan asociaciones de azul, negro, gris y ocre, creando atmósferas oscuras y densas en las cuales

los ángulos cubistas de la figura humana se diluyen en el espacio.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 77.

⁸¹ Cirlot 1992, p. 101.

⁸² Itten 1975, p. 84.

⁸³ Tibol 1988, p. 26.

⁸⁴ Acha 1974, p. 30.

⁸⁵ Paz 1982b, p. 43.

tratando de ser consciente de que ambos mundos comparten una naturaleza caótica e insondable.

Conclusión

En la pintura de Tamayo, las representaciones del espacio sideral se constituyen por medio de terrenos pictóricos alimentados por modulaciones cromáticas tanto del México antiguo como del moderno, y también por otro tipo de coloraciones y exploraciones plásticas ligadas a la simplicidad de la expresión iconográfica. El análisis de la sintaxis visual, de la estructura espacio-temporal y del sentido simbólico e iconográfico de *Cuerpos celestes*, *El hombre* y *El astrónomo*, nos ofreció pautas para comprender la manera en la que el pintor brindó su voz al vínculo entre el cosmos y el humano en cuanto que referentes figurativos. En el primer caso, observamos una composición que nos expresa la unidad entre el espacio sideral y el espacio biológico y germinal de la tierra; en el segundo, encontramos la representación del cosmos como depositario de la aspiración ascensional del hombre; finalmente, en el tercero, advertimos el papel activo de la contemplación para escudriñar la correlación entre el espacio sideral y el espacio íntimo del humano. La representación de estos temas reafirma la presencia del ideal de Tamayo, el de la esencia plástica, un sentimiento que eslabona lo mexicano y lo universal en una perspectiva humanista con expresiones plásticas más poéticas que ideológicas:

Creamos mundos, y esos mundos pueden aspirar a ser autónomos, a ser entendidos por su orden propio y sus propias leyes, pero

nunca dejan de ser metáforas de nuestra realidad [...]. La pintura obedece a ese modo de sensibilidad o pensamiento que llamamos poético, por contraposición al que podemos designar ideológico⁸⁶.

Para nutrir y dar continuidad a la idea de esencia plástica, Tamayo se apoyó en representaciones cósmicas que resuenan en grados más íntimos y sensibles con el fin de acceder a lo que Octavio Paz llamó la realidad de las sensaciones, es decir, una realidad sustentada en la percepción y en la emoción de lo cotidiano: «La traducción sensible del mundo es una transmutación [...]. En Tamayo, el simbolismo no es abstracto: su mundo es la vida cotidiana...⁸⁷». La transposición de lo cotidiano en la representación del cosmos opera a través de una técnica de simplificación de los elementos de la sintaxis visual y de la composición cromática, un proceso que crea armonías y correspondencias entre la perspectiva producida por la forma y por el color. Esto ofrece un dinamismo simbólico e iconográfico a las representaciones humanas y cósmicas, y abre otras brechas a explorar considerando la relación entre ambos referentes figurativos, como ocurre en la contemplación de paisajes estelares en *El hombre ante el infinito* (1950), *Hombre frente al infinito* (1971) o *La gran galaxia* (1978), en donde Tamayo nos revela «[...] la doble condición del hombre: su atroz realidad y, simultáneamente, su no menos atroz irrealidad⁸⁸». En los cuadros analizados, el sentimiento de lo cotidiano trasciende mediante la transformación plástica de un referente figurativo que, asociado al anhelo universalista del pintor, emerge como ese íntimo lugar en donde resplandece el nacimiento de la vida y el curso tenaz de sus ciclos: el espacio sideral.

⁸⁶ Tamayo 2013, p. 17.

⁸⁷ Paz 1982b, p. 21.

⁸⁸ Paz 1982a, p. 201.

Anexo

Escala de iconicidad para la imagen fija-aislada (Villafañe y Mínguez 2002, p. 41).

G.I *	Nivel de realidad	Criterio de adscripción	Ejemplo
11	Imagen natural.	Restablece todas las propiedades del objeto.	Cualquier percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.
10	Modelo tridimensional a escala.	Restablece todas las propiedades estructurales del objeto. Existe identificación pero no identidad.	La Venus de Milo.
9	Imágenes de registro estereoscópico.	Restablece la forma y posición de los objetos emisores de radiación presentes en el espacio.	Un holograma.
8	Fotografía en color.	Cuando el grado de evolución de la imagen está equiparado al poder resolutorio del ojo medio.	Fotografía en la que un círculo de un metro de diámetro situado a mil metros, sea visto como un punto.
7	Fotografía en blanco y negro.	Igual que el anterior.	Igual que el anterior omitiendo el color.
6	Pintura realista.	Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	<i>Las Meninas</i> de Velázquez.
5	Representación figurativa no realista.	Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	<i>Guernica</i> de Picasso. Una caricatura.
4	Pictogramas.	Todas las características sensibles, excepto la forma estructural, están abstraídas.	Siluetas. Monigotes infantiles.
3	Esquemas motivados.	Todas las características sensibles están abstraídas. Sólo restablecen las relaciones orgánicas.	Organigramas. Planos.
2	Esquemas arbitrarios.	No presentan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	La señal de "ceda el paso".
1	Representación no figurativa.	Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Una obra de Miró.

* G. I.: Grados de iconicidad

BibliografíaAcha, Juan, 1974, «Tamayo: forma, color y espacio», *Plural*, n° 37, pp. 28-33.Alba, Víctor, 1956, *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, vol. 4 de Colección Panoramas, México, B. Costa-Amic.Amador Bech, Julio, «Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo», *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México, año LVI, 213, septiembre-diciembre 2011, pp. 93-124.Ávila Jiménez, Norma, 2012, «Rufino Tamayo y la tecnología espacial», *La Jornada*, <<https://www.jornada.com.mx/2002/06/17/cien-avila.html>>, consultado el 12 de junio de 2021.Ávila Jiménez, Norma, 2010, *El arte cósmico de Tamayo*, México, Editorial Praxis.Cirlot, Juan Eduardo, 1992, *Diccionario de símbolos*, España, Editorial Labor [1968].Eder, Rita, 1997, «El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo», Olea, Oscar (ed.), *Arte y Espacio (XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte)*, México, UNAM, pp. 237-254.

- Espejo, Beatriz, 2014, «La ruta de Rufino Tamayo», *Revista de la Universidad de México*, 121, pp. 57-60.
- Galindo Trejo, Jesús, 2009, «La Astronomía prehispánica como expresión de las nociones de espacio y tiempo en Mesoamérica», *Ciencias. UNAM*, n° 95, pp. 67-71.
- Galindo Trejo, Jesús, 1991, «La astronomía en el pasado prehispánico de México», *Revista de la Universidad de México*, 486, pp. 37-41.
- González Casanova, Manuel, 1968, «Tamayo: sobre el oficio de pintor», *Revista de la Universidad de México*, 5, enero, pp. 11-13.
- Hoving, Kirsten A., 2002, «Jackson Pollock's "Galaxy": Outer Space and Artist's Space in Pollock's Cosmic Paintings», *American Art*, Spring, vol. 16, 1, pp. 82-93.
- Itten, Johannes, 1975, *Arte del color: aproximación subjetiva y descripción objetiva del arte. Edición abreviada*, París, Editorial Bouret [1970].
- Lassaigne, Jacques, 1982, *Rufino Tamayo*, Lassaigne, Jacques y Paz, Octavio (eds.), Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- Manrique, Jorge Alberto, 2000, «El último de los clásicos», *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, UNAM, pp. 84-95.
- Manrique, Jorge Luis, 1986, «Las contracorrientes de la pintura mexicana», *El nacionalismo y el arte mexicano (IX Coloquio Historia del Arte)*, México, UNAM, pp. 259-270.
- Pawlik, Johannes, 1996, *Teoría del color*, traducido al español por Carlos Fortea, España, Ediciones Paidós [1969].
- Paz, Octavio, 1994, «Tamayo en la pintura mexicana», *Los privilegios de la vista II. Arte en México. Obras completas. Tomo 7*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 257-264.
- Paz, Octavio, 1982a, «Tamayo en la pintura mexicana», *Las peras del olmo*, México, Seix Barral, p. 191-207 [1957].
- Paz, Octavio, 1982b, *Rufino Tamayo*, Lassaigne, Jacques y Paz, Octavio (eds.), Barcelona, Ediciones Polígrafa.
- Suckaer, Ingrid, 2008, «Tamayo reinterpretado, invitación a renovar la mirada sobre la obra del pintor», *La Jornada*, <<https://www.jornada.com.mx/2008/01/03/index.php?section=cultura&article=a05n1cul>>, consultado el 10 de junio de 2021.
- Tamayo, Rufino, 2013, *Discurso de ingreso (21 de mayo de 1991)*, México, El Colegio Nacional.
- Tamayo, Rufino, 1980, «Mi lenguaje: la pintura», *Revista de la Universidad de México*, 5-6, pp. 1-7.
- Tamayo, Rufino, 1967, «Discusiones», *Revista de la Universidad de México*, vol. 21, 8, p. 33.
- Tibol, Raquel, 1988, «Tránsito de Tamayo hacia las fuentes», *Revista de la Universidad de México*, 451, agosto, pp. 25-28.
- Tibol, Raquel, 1986, «Rufino Tamayo, grabador», *Revista de la Universidad de México*, 431, diciembre, pp. 28-32.
- Torres Arroyo, Ana María, 2006, «Rufino Tamayo: ¿Un pintor de ruptura?», *Decires, Revista del Centro de Enseñanza para Extranjeros*, vol. 8, pp. 9-21.
- Villafañe, Justo, y Mínguez, Norberto, 2002, *Principios de teoría general de la imagen*, Madrid, Ediciones Pirámide [1996].