

La mayoría de la gente ve más a menudo con el intelecto que con los ojos. En lugar de espacios coloreados, conocen conceptos.

Paul Valéry¹

Los Rasgos Plásticos de Rufino Tamayo

Luis Ignacio Sáinz*

FUENTE: <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/dic99/sainz.html>

Indiferente a los muros del poder, Rufino Tamayo (1899-1991) recupera el sentido primigenio de la creación plástica: la geografía acotada del cuadro. Cala en los orígenes de la pintura a fin de descubrir -una vez más- la autonomía de la figura, la independencia de la composición, la libertad del color, por encima de significados políticos inmediatos: la Revolución mexicana convertida en dogma estético y propaganda ideológica que, justo en los corredores de palacio, ofreció su peculiar catequesis para analfabetos.

A diferencia de los muralistas de la primera generación (José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros), el hacedor oaxaqueño está comprometido con la noción práctica de un arte solvente capaz de bastarse a sí mismo. Soberanía que encuentra su razón y fundamento en el límite de las dos dimensiones, en el aprovechamiento de las texturas que desplazan el modelado y la volumetría del pasado, en el enriquecimiento resultante del equilibrio de los elementos plásticos ajenos a las intenciones de la Escuela Mexicana de Pintura. El secreto consiste, para Tamayo (1982), en cobrar conciencia de los límites de las superficies que devora y respeta en su despliegue, en el ritmo de la composición. "Lo esencial es el equilibrio independientemente del motivo."²



Aviones, 1925,
óleo sobre tela, 60.3x79.4 cm

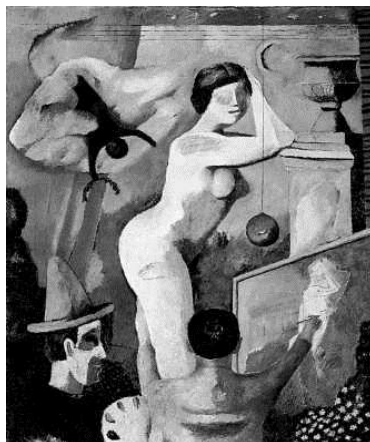
La materia de la pintura, con sus riesgos y sus oportunidades, se irguió por encima de la prédica moralizante.³ Las rutas se multiplicaron dando cabida a expresiones diferentes,

pero no por ello enemigas, a pesar de la profecía de El Coronelazo:⁴ "No hay más ruta que la nuestra." Corrió la tinta y si bien las declaraciones estentóreas proliferaron, el tono que alcanzara la polémica y el debate entre tan singular Santísima Trinidad y el ángel que resistió la caída no pasó del derroche de adjetivos.⁵ Los implicados consumieron "la pólvora en infiernitos". Se forjó, más allá del narcisismo de los virtuales contendientes, una pluralidad de lecturas y posibilidades de lo mexicano.

El quehacer de Rufino Tamayo es uno distante por principio de la cortesía religiosa y la etiqueta palaciega. En contra del primitivismo artificial, la inocencia natural. Rehuye la crónica del poder para adentrarse, sumergirse de hecho, en el universo antiguo de los mitos indígenas y sus representaciones. Recupera la herencia viva del pasado, la tradición transmigrante en la acepción de Jorge Cuesta, que escapa a la fatalidad del destino. Tan es así que, al modo de un acertijo y una paradoja, la obra pictórica de Jean Charlot o las piezas escultóricas de Henry Moore poseen una vinculación mayor con los vestigios y las huellas de las altas culturas mesoamericanas, sobretodo en sus versiones maya o tolteca.

Lejos del indigenismo que se le ha querido atribuir, Tamayo resuelve el enigma de su identidad durante una conversación sostenida con Víctor Alba en 1956:

Mi sentimiento es mexicano, mi color es mexicano, mis formas son mexicanas, pero mi concepto es una mezcla... Esto quiere decir que, en última instancia, no son las características que mi nacionalidad me ha impuesto lo verdaderamente importante en mi ser -o en el de cualquier otra persona. Lo fundamental es que soy un hombre igual a los otros hombres, dotado, igual que ellos, con las mismas aspiraciones y preocupaciones. Uno más entre los hombres de este mundo dividido por prejuicios y nacionalismos, pero unido por la participación común en una misma cultura, la cultura humana, cualesquiera que sean las formas locales e históricas que adopte. Ser mexicano, nutrirme en la tradición de mi tierra, pero al mismo tiempo recibir del mundo y dar al mundo cuanto pueda: éste es mi credo de mexicano internacional.⁶



Pintura académica
1935, óleo sobre tela, 65.4x55 cm

Tal vez la novedad de Tamayo repose, justo, en su equilibrio: la interpretación de una historia doméstica (regional y nacional), mejor aún de una vocación, transfigurada por los aportes y las facetas de aquellos otros que siendo diferentes nos resultan próximos, desvaneciéndose la distancia del tiempo y la lejanía de la geografía. ¿Cuáles serían,

entonces, entre tantas otras, las mediaciones que admite y postula entre lo propio y lo extraño? La densidad del color, la calidez de la textura. No importan los medios, tampoco las técnicas. Óleo, temple, grabado, dibujo, mural, acuarela, vitral, litografía, escultura o mixografía, le otorgan cuerpo a la imposibilidad de la pintura, son vehículo expresivo de la condición humana.

El color y la textura son rasgos de una pintura siempre moderna y siempre arcaica que revela mágicamente una serie casi infinita de superposiciones: la sutileza de la orfebrería zapoteca, la profundidad de los lienzos de Braque, la monumentalidad de las cabezas olmecas, el detallismo de Rouault, las figuras ingravidas de El Greco, la volumetría negra y su estilización, el contraste dentro del color de Cósimo Tura. También atisban por allí, en la vastedad de sus recreaciones y taxidermias, los objetos cotidianos y los atavismos renovados del juego y el placer. La intuición de lo vivo aparece jaspeando el territorio expansivo de su producción: frutas, instrumentos musicales, soles, lunas y estrellas, animales varios, parejas y retratos solitarios; fábricas y aviones, instalaciones eléctricas y paisajes urbanos que dan por supuesta la existencia de seres que moren en sus parajes. Todo como en la creación del Génesis, todo como en la destrucción del Apocalipsis.



Muro sin fin, 1958,
óleo sobre tela, 35x55 cm

La necesidad de comunicar algo de algo, presencia inalterable en su discurso plástico, elude las tentaciones de la retórica; se empeña, por el contrario, en "rehacer" los objetos concretos y los sujetos reales. Xavier Villaurrutia (1950) lo capta en unos cuantos rasgos:

Porque este pintor no compone por acumulación sino por selección, y porque no le arredran los espacios desnudos que, en su caso, nunca son espacios vacíos, puesto que, en virtud de una pincelada siempre significativa, el color sigue viviendo en ellos con una vibración que es un goce para la vista y que instala al mismo tiempo a las figuras del cuadro dentro de una atmósfera y en una compleja y poética duración.²

De tal modo que, sin negar la voluntad lúdica del artista, en sus composiciones asoma un aire, a veces ligero, en ocasiones denso, que nos remite a espectros y aparecidos.

Esta es la ambigüedad básica de Rufino Tamayo: terrenalidad sí, pero mágica. Estilo, que no arte de época, que anula las fronteras entre lo cotidiano y lo fantástico, entre lo mexicano y lo universal. Los contenidos de su obra plástica transitan de un polo a otro, de la nación al mundo, del camposanto a la plaza pública y los aposentos privados, de ida y vuelta. Su obra es un verdadero testimonio de tolerancia y respeto a lo diverso;

constituye un puente entre realidades únicas e irrepetibles, pero igualmente válidas. Pintor sin bandera y sin escuela. Creador libre. En algún sitio el propio artista lo ha sintetizado de manera contundente: "Lo lógico es que el mundo sea propiedad de los hombres.

Las escrituras de esta propiedad son, en nuestros días, las obras de arte."



Fábrica, 1925,
óleo sobre tela, 105x100 cm

Ecumenismo basado en el "sacrificio de la razón", como sostenía Jorge Cuesta (1935) respecto del arte moderno, que usufructúa y explota la falta de significación de la realidad, propiedad esencial del objeto y nunca defecto interior de la conciencia que la aborda e interpreta.⁸

Empero, la fortaleza de su corpus pictórico reside en que sí posee sentido, y lo tiene en plural, admitiendo, de entrada, la multiplicidad y la transformación permanente de sus espectadores, de sus dialogantes, de sus decodificadores. Se trata de un discurso oportuno y actual, como lo registra Justino Fernández (1948):

Los tiempos tienen su tono que ha de quedar expresado importantemente en las obras de los artistas. Estar al tono del tiempo es expresar en tonalidades lo que el tiempo es, para sí propio; es expresar el propio tiempo. Hay tonos altos y graves que los da el que puede y hay tonos suaves, como lamentos reprimidos que ocultan el drama en la maraña geométrica de una explosión pirotécnica. El tono de la obra de Tamayo es de éstos.⁹

Pareciera contradictorio que una obra donde todo es naturaleza, sensualidad e instinto, provoque e incite tal cantidad de reflexiones, metalenguajes y códigos hermenéuticos. Como si su simplicidad nos estrujase a un grado de desolación conceptual, de cuestionamiento íntimo, de búsqueda incansable de intenciones, que revela nuestra humilde condición de seres mortales, de pobres de espíritu, de huérfanos. El placer no nos es suficiente, perseguimos anhelantes la racionalidad del proceso creativo.

Esta suerte de antinomia entre el deseo y la culpa, el entendimiento que arrincona al placer hasta confinarlo en el pudor del silencio, se manifiesta en la pureza de sus componentes esenciales con el acierto predicativo de Luis Cardoza y Aragón (1953)

cuando afirma:

Su obra se impone por la decidida invitación que hace a nuestro tacto, a nuestros sentidos todos. Con los objetos más simples colma el vacío que existe entre la sensación y la percepción. Nada queda aislado en su cuadro, como nada está aislado en el mundo: nos ofrece el puente que conduce hacia las relaciones infinitas de las cosas, aunque la razón, en sus mejores casos, sea sólo aturdido espectador que contempla sin comprender.¹⁰

El gozo de pintar ensueños, la "molicie"¹¹ al momento de plasmar símbolos, la convicción de que todo arte expresa mucho más de lo que representa. De allí su carácter inagotable, incomprensible, inasible. Todo esqueleto de interpretación abdica ante una constitución que no es posible contener, se diluye y desborda más allá de los límites formales del cuadro. Animismo cromático que ha forjado, a golpes de pincel y con arremetidas de espátula, una exclusiva "territorialidad pictórica". Modalidad de apropiación del mundo y lo viviente que irrumpe gracias a un esfuerzo singular: el de la construcción que destruye, pues el artista conquista una espesura que desafía el volumen, rasgando incansable las capas de pintura que ha ido acumulando penosa, laboriosa, dichosamente.

La densidad de su pintura descubre un paralelismo entre el procedimiento técnico de amalgamar varias capas de color, sin que ninguna de ellas pierda su carácter y luminosidad, y la tradición indígena de cubrir sus basamentos arquitectónicos con nuevas superposiciones piramidales, atendiendo a la cosmovisión de la era histórica precuauhtémica: el ciclo calendárico de los soles. Ello sin considerar que la cantera desnuda no era recurso usual ni disfraz consentido en la cultura constructiva de los antiguos mexicanos, estaba sometida siempre a recubrimientos estucados, fijados con baba de nopal, sobre los que se aplicaban tintes naturales para hacer de los templos y los edificios civiles auténticos arcoiris con entrañas de piedra, rígidas, sólidas, metafísicas.



El Atormentado, 1949,
óleo sobre tela, 100x80 cm

Reconociendo que abre una brecha hacia una "subjetividad trascendente", Raquel Tibol (1963) resume su novedad con admiración hiperbólica:

... rompe los cerrojos temporales y se obsequia a sí mismo la libertad de conquistar un ámbito cósmico, abandonándose a una perplejidad dionisiaca ante lo inmensurable.¹²

Escapismo de los asideros terrenales y fuga a las delicias de la bóveda celeste que establece una disyuntiva, en apariencia, irresoluble: espacio sí, historia no. Extremismo que le permite a la crítica adentrarse en los laberintos del lirismo más puro, pues en relación con su temática subraya: "... la de Tamayo se alimenta de un ansia de evasión y de un impulso de introspección que le otorga calidad esotérica".

En Tamayo el color resulta indisociable del tratamiento plástico. Corona un intenso trabajo artesanal sí, porque obedece a un proceso compulsivo de aplicación de capas cromáticas, pero conducido, y esto resulta estratégico, por una concepción totalizante de la composición misma. Ello no lo lanza al conceptismo y los dilemas que le son propios; sin embargo denota una labor intelectual con seguridad extenuante.

Más allá de la glorificación o el menosprecio que se esconde tras términos como "primitivismo", "espontaneidad", "naturalidad", este discurso pictórico reivindica, alejándose de todo exhibicionismo, su complejidad estructural y su espléndida factura, que rebasan, con mucho, la idea restrictiva del golpe de suerte, de la genialidad. En la obra de Rufino Tamayo siempre será reconocible su talento, uno por demás exquisito y en consecuencia raro y escaso, pero ello jamás permitirá desdeñar su enorme dedicación, disciplina y rigor en las jornadas infinitas que consumió en su taller.

Octavio Paz (1959) lo resolvió en una frase redonda que recuerda una sentencia judicial, que evoca un aforismo inapelable: "Tamayo no conquista el espacio por su color sino por su sentido de la composición."¹³ Más adelante, en el mismo texto, amplía su comentario:

La pintura de Tamayo no es una recreación estética; es una respuesta personal y espontánea a la realidad de nuestra época. Una respuesta, un exorcismo y una transfiguración. Incluso cuando se complace en el sarcasmo, esta pintura nos abre las puertas de una realidad, perdida para los esclavos modernos y para sus señores, pero que todos podemos recobrar si abrimos los ojos y extendemos la mano.

Su discurso plástico es concreto, pero dicha terrenalidad no significa necesidad de contar una historia. Carente de anécdotas, su obra muestra una sed de infinito, nunca de absoluto, es un caudal inagotable de seres y cosas que se inician en ritos cósmicos, bailarines o danzantes de la fertilidad, impresiones urbanas, el coqueteo de aeroplanos, serpientes y jaguares en lucha, perros melancólicos que ladran al satélite terrestre o simplemente rabiosos, luces y sombras que anuncian, pronostican o recuerdan. Son escenas, no argumentos; están preñados de uno y mil sentidos, abiertos, dinámicos, enigmáticos.

Tamayo logra que sus cuadros sean espesos, esa profundidad hace que su producción se distinga en el panorama de la plástica moderna por su carácter colosal. Así, Músicas dormidas (1950) sugiere el rescate de los colores originales de la pirámide de

Tenayuca: azul y negro, negro y ocre, dependiendo de la orientación y los puntos cardinales. El ocre como una especie de plancha de aplicación de los tonos aparentes; fijador de la composición cromática y, tal vez, homenaje silencioso al astro rey que, de acuerdo con los acolhuas, exigía cada 52 años un nivel adicional para su recinto religioso, pues sólo de esta manera las tinieblas serían sometidas, garantizándose un siglo más de luz.

Por demás está insistir en que muchos de los personajes y motivos tamayescos evocan, de modo velado, con elegancia, la cerámica teotihuacana en lo que se refiere al *champ levé*: altorrelieve plano, logrado mediante el raspado de la superficie. En un alarde técnico las figuras, sobre todo sus rostros, simulan por su grosor piezas modeladas de barro, cual si hubieran sido elaboradas con el método del pastillaje. Muestras de tan peculiar efecto óptico serían algunos de sus trabajos de gran formato: Homenaje a la raza (1952), mural del Palacio de Bellas Artes y uno de los primeros de su tipo en ser pintados con resinas plásticas; el mural La naturaleza y el artista: la obra de arte y el espectador (1943), mural al fresco del Smith College de Northampton, Massachusetts, o Prometeo dando el fuego a los hombres (1958), mural de la UNESCO en París, como ejemplos apenas indicativos.



Músicas Dormidas,
1950, óleo sobre tela, 135x195 cm

Más allá del tecnicismo, el muralismo de Rufino Tamayo evidencia que la pintura de grandes proporciones no es retórica por naturaleza, que, incluso, no está condenada a ser medio de la política. En sentido inverso, en estas enormes superficies puede manifestarse un tono poético y un sentido personal, a pesar de asumir el riesgo narrativo en el formato típico del arte público. Si bien habrá que reconocer que sus dos primeros encargos murales son textos plásticos de notable densidad ciertamente rígidos: el del Conservatorio Nacional (El canto y la música, 1933) y el del Museo Nacional de Antropología e Historia, en la actualidad Museo de las Culturas (Revolución, 1938). Ambos presentan huellas del pasado grandilocuente que el oaxaqueño se afanó en eludir o, si se quiere, superar. En el primero son identificables a distancia las soluciones de David Alfaro Siqueiros, mientras que en el segundo están presentes algunas señas de identidad de José Clemente Orozco.

La pintura de Tamayo surge como si fuera un monolito, pétreo e impermeable al paso del tiempo, carente de fisuras. Sin embargo, tales características constituyen únicamente una impresión derivada de su genialidad. Su obra lima con suavidad más de un obstáculo; lo logra sin aspavientos o cambios bruscos, y termina siendo el resultado d

un largo, complejo y sinuoso proceso de simplificación: economía de trazo, depuración del color. En suma, abstracción de la riqueza de los elementos primarios. No se trata jamás de eliminar la realidad figurativa sino de reducirla a sus rasgos básicos. El artista no resuelve de una vez y para siempre su técnica y su estilo, los perfecciona continua y constantemente al enfrentar, resolver y superar los problemas específicos que le plantea cada composición particular.

Juan García Ponce (1967) desmonta con admirable precisión la difícil relación que establecen el pasado y el presente, la tradición y la ruptura:

Tamayo era consciente de la gran tradición plástica occidental y se dirigía de una manera natural hacia ella. A partir de esta conciencia empieza a crecer y desarrollarse su obra, pero su secreto no se encuentra tan sólo en ella. Todo gran artista se encuentra en una relación ambigua con la tradición. Por una parte, no puede hacerla a un lado, dejar de utilizarla, en tanto que es su continuidad la que traza las constantes, los puntos de referencia y relación con la realidad que aseguran sus posibilidades de comunicación, inscribiéndolo dentro de una línea de desarrollo; por otra, su mismo impulso hacia la creación total tiende a destruirla e invalidarla, abriendo en ella una brecha que lo conduzca a esa inocencia absoluta dentro de la que espera encontrar las imágenes originales, el centro oculto de las cosas del que espera hacer nacer su arte. Sólo dentro de esta doble relación se realiza a sí mismo. Por esto las obras auténticas rompen con el pasado y simultáneamente aseguran su continuidad.¹⁴



Los músicos, 1934,
óleo sobre tela, 80x100 cm

Nómada por vocación, su obra viaja incansable en busca de respuestas específicas, ya sea de materiales, superficies o formas de la composición. Tamayo solía recordar que: "El cuadro no está en verdad terminado hasta que no se resuelve el problema que le dio origen. Ningún pintor que lo sea pinta igual durante toda su vida." La tesis es de una claridad sorprendente: concebir la creación artística como éxodo, como peregrinación. Se aproxima a Gunther Gerszo (1915) y Carlos Mérida (1891-1985) por la modulación tal como la entendía Cézanne, la musicalidad del cuadro que se desnuda al modo de un acertijo. Vías distintas con un destino convergente, de confluencia: el espacio plástico liberado de sus ataduras ideológicas y semióticas, es decir, el cuadro en sí mismo, sin un antes, sin un después.

La novedad de su mundo, el asalto de lo inesperado, la imaginación como realidad indivisa, la aparición de gesticuladores, la puntualidad del vértigo, el refinamiento de las

raíces populares, el toque de humor, la pizca de solemnidad, el estupor de los protagonistas, la quietud de los objetos, el dinamismo de la composición, la plegaria y el insulto, definen el archipiélago de rasgos de esa ceremonia consagratoria que es la pintura de Rufino Tamayo. Su obra fundamenta el augurio del paraíso recobrado: la belleza sí derrumba los oprobios. A grado superlativo, pues:

El recorrido es absolutamente arbitrario y siempre gozoso. La memoria visual viaja sin rumbo y sin meta de una imagen a otra. Se detiene donde lo desea y huye hacia donde quiere. No existen las barreras. No estamos en la historia sino en el imprevisible y absolutamente libre reino de la imaginación. Y la pintura alimenta nuestra fantasía y la fantasía nos permite reconocernos como lo que somos.¹⁵

Tal aglomeración de posibilidades expresivas forja una pintura de gran riqueza formal y conceptual. Se obtiene, por ello, una flexibilidad sorprendente: la materia se espacializa perdiendo rigidez y superando las convenciones de medida. Cada obra conquista un territorio adicional, extendiendo su frontera más allá de los límites de la superficie intervenida. Desafío a la gravedad, virtualidad que genera, autárquicamente, su propio movimiento. Las composiciones levitan y no cesan de batir sus alas y de rotar sus motores.



Amantes contemplando la luna,
1950, óleo sobre tela, 81.3x99 cm

Juan Acha (1983) ha captado la complejidad estructural de este proceso en unos cuantos trazos:

Entre las virtudes sensitivo-visuales o artísticas del color de Tamayo, cabe señalar su dinámica espacial, que lo vuelve animista y narrativo. Porque sus vibraciones, matices y valoraciones generan sensaciones espaciales. Es decir, parecen narrar el génesis de una topología o territorialidad pictórica. No sabríamos especificar sus alcances universales. Tal vez muchos sepan apreciar las virtudes artísticas del color de Tamayo. Pero hay algo seguro y objetivo: Tamayo amplía las posibilidades expresivas del color, enriqueciendo los modos y medios de la producción pictórica.¹⁶

Desde la década de los años treinta existen ciertas constantes en su discurso plástico: el contenido que tiende a romper el rasgo límite de la figura o la escala de color, modalidades creativas que hacen de su estilo uno identificable a distancia.¹⁷ De cualquier modo son también perceptibles las tendencias de cambio y simplificación. La

obra de Tamayo, como universo, abarca una vastedad de planetas y satélites, conservando permanentemente su coherencia, su unidad en la diversidad.

Con sobrada razón Octavio Paz ha considerado la producción plástica de Rufino Tamayo como expresión de un "realismo humilde", que evita la prédica política y la divagación metafísica, superando cualquier tipo de dogmatismo académico y evitando caer en la arbitrariedad de la composición. Su obra está asistida por un sentido plural y encuentra soporte en una significación múltiple, pero carece de intencionalidad. El artista oaxaqueño se ahorra la emisión de señales preconcebidas, tampoco profiere signos con mensaje. El cuadro, siendo resultado de un complejo proceso creativo, no deviene una gramática, representa más una ocupación que una preocupación: trabajo artesanal de gran refinamiento que huye del acecho del intelectualismo. Anita Brenner lo sabía desde 1929: "Tamayo es original e industrial... debe ser observado y seguido con un interés crítico especial."¹⁸ El festín plástico de Rufino Tamayo no escatima prodigios ni sorpresas.

Notas

¹ "Introducción al método de Leonardo da Vinci" (1894), en *Política del espíritu*, Buenos Aires, 1961, Losada, pp. 173-215.

² Cfr., Armando Ponce, "Más allá de la Escuela Mexicana de Pintura", en *Proceso*, México, 1982, núm. 320, pp. 48-51.

³ "No obstante sus innegables aciertos artísticos, el muralismo mexicano devino un significante para la reinención de un orden político, más que una revaloración de nuestra genuina estirpe cultural. El radicalismo fue confinado a la materia inerte de los edificios públicos ... Pues sí, el Estado les otorgó los medios pero también los fines", Miguel Ángel Echeagaray y Luis Ignacio Sáinz, "La guerra de los pinceles", en *México en el Arte, Mé-xico*, 1986, núm. 115, Instituto Nacional de Bellas Artes, pp. 44-50.

⁴ La famosísima frase, que devino apotegma como lo señala Teresa del Conde, forma parte de una carta que David Alfaro Siqueiros le dirigiera a José Clemente Orozco y que fuera publicada en la revista *Hoy* en 1944. Véase Teresa del Conde (coordinadora editorial) et al., *Tamayo*, México, 1998, Grupo Financiero Bitel, Américo Arte Editores, 248 p., especialmente Teresa del Conde, "Las palabras del otro", pp. 86-123.

⁵ Para confirmarlo bastaría únicamente hojear los titulares de la época del periódico *El Nacional*, que albergó el duelo verbal en repetidas ocasiones en sus ocho columnas: "Orozco no cambia, no investiga. Siempre se repite": Rufino Tamayo; "La pintura mexicana está en decadencia": Rufino Tamayo; "Tamayo es de una ampulosa suficiencia": David Alfaro Siqueiros, como ejemplos de semejante esgrima retórica.

⁶ *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*, México, 1956, Colección Panoramas

⁷ "Rufino Tamayo", en *Excélsior*, sección cultural, 24 de septiembre de 1950. Se trata del primero de una serie de tres textos publicados en su columna semanal "Pintores mexicanos", los restantes aparecieron el 1o. el 8 de octubre del mismo año.

⁸ "El arte moderno", en *Poemas y ensayos*, t. II, pról. de Luis Mario Schneider, recopilación y notas de Miguel Capistrán y Luis Mario Schneider, México, 1978, Universidad Nacional Autónoma de México, 1a. reimpresión, pp. 232-245. Originalmente se trata de un ensayo seriado en tres entregas publicado en *El Universal* los días 3, 13 y 20 de agosto de 1935.

² Rufino Tamayo, México, 1948, Universidad Nacional Autónoma de México, 42 p.

¹⁰ Pintura mexicana contemporánea, México, 1953, Universidad Nacional Autónoma de México.

¹¹ Voz que hechiza a Luis Cardoza y Aragón. Recurre a ella para explicar la facilidad asombrosa de Rufino Tamayo para, con una notable economía de trazos, ofrecer un universo plástico complejo y dinámico. Véase México: Pintura de hoy, México, 1964, FCE, 158 p.+147 láminas, especialmente el capítulo dedicado al pintor oaxaqueño, pp. 111-122, en el que escribe: "Todos los barro policromados, las tierras aceitosas y mojadas, los frutos y vegetaciones intensas, las ingenuidades equívocas de la provincia, la gracia rústica e inteligente, se revelan en su obra, con su mollicie, con su pasión contenida."

¹² "Después de los tres grandes", en Historia general del arte mexicano: Época moderna y contemporánea, México/Buenos Aires, 1963, Hermes, pp.174-194.

¹³ Tamayo en la pintura mexicana, México, 1959, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 9-21.

¹⁴ Tamayo, México, 1967, Galería de Arte Misrachi.

¹⁵ Cfr., Juan García Ponce, "Rufino Tamayo", en Apariciones: Antología de ensayos, sel. y pról. de Daniel Goldin, México, 1994, FCE, pp. 442-449.

¹⁶ "El color de Rufino Tamayo", en Plural, México, 1983, núm. 136, pp. 32-37.

¹⁷ Resultaría posible atrasar incluso tal fecha, pues desde su primera ex-posición individual de óleos, acuarelas y xilografías en 1926 en un local improvisado en la que fuera Armería Convalucier, localizada en el número 66 de la calle de Madero en el centro de la ciudad de México, y hacia fines de ese mismo año en la Galería Wayhe de Nueva York, se anuncian y prefiguran las señas de su identidad plástica. Cfr. Teresa del Conde, op. cit., p.102 y Martha Sánchez, "Cronología", en Tamayo, su ideal de hombre, México, 1999, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, Fundación Olga y Rufino Tamayo, A. C., Museo de Arte Contemporáneo Internacional Rufino Tamayo, pp. 94-95.

¹⁸ Ídolos tras los altares, México, 1983, Domés, 402 p. Este comentario lo hace extensivo a Agustín Lazo (p