



EL SILENCIO PROYECTADO EN LAS OBRAS DE RUFINO TAMAYO MIRANDO AL INFINITO Y HOMBRE CONFRONTANDO AL INFINITO

THE SILENCE PROJECTED IN THE WORKS OF RUFINO TAMAYO LOOKING AT INFINITY AND MAN CONFRONTING INFINITY

Ávila-Jiménez Norma Leticia ^{1*}

¹ Facultad de Bellas Artes. Universidad Autónoma de Querétaro, Cerro de las Campanas S/N. Col. Las Campanas, Querétaro, México.

* Autor de correspondencia, correo: norma.avila@uaq.mx

Resumen

El Universo y la carrera espacial fueron una constante en varias de las obras del pintor oaxaqueño Rufino Tamayo (1899-1991). Algunas de éstas proyectan el silencio a partir de una metáfora -como la plantea Charles Peirce-. En este artículo se analizan *Mirando al infinito* (1932, figura 1) y *Hombre confrontando al infinito* (1967, figura 2) como ejemplo de lo planteado. La metodología de la investigación incluyó la lectura de artículos, libros y periódicos, entrevistas con parientes del pintor y un artista, y la observación e interpretación de las obras relacionándolas con el momento histórico y la vida personal del autor. El demostrar que el silencio proyectado como metáfora está presente en algunas obras del arte cósmico de Tamayo -tema en el que no han profundizado historiadores y críticos de arte- permitirá una nueva lectura de su estética.

Palabras claves: *Tamayo, silencio, cosmos, Universo, metáfora, pintura.*

Abstract

The Universe and the space race were a constant in several of the works by the Oaxacan painter Rufino Tamayo (1899-1991). Some of these, project silence from a metaphor -as Charles Peirce puts it-. In this article are analyzed Looking at infinity (1932) and Man confronting infinity (1967), as examples of the approach. The research methodology included reading articles, books and newspapers, conducting interviews with the painter's relatives and an artist, and the observing and interpreting the artistic works relating them to the historical moment and the personal life of the author. Proving that silence projected as a metaphor is present in some works of Tamayo's cosmic art -topic that historians and art critics have not studied in depth- will allow a new reading of his aesthetics.

Keywords: *Tamayo, silence, cosmos, Universe, metaphor, paint*

1. Introducción

Cuando tenía 11 años, Rufino del Carmen Arellanes Tamayo (25 de agosto de 1899– 24 de junio de 1991) (Suckaer, 2000: 17 y 445), fue testigo, desde su natal Oaxaca, del cometa Halley que, siguiendo su órbita de 76 años, regresó a las proximidades de la Tierra en 1910. Fue particularmente espectacular, porque la Tierra atravesó la cauda, por lo que ésta se veía “tan larga como dos calles. Era una cosa impresionantísima y uno salía por las noches y en la madrugada a verlo con profundo terror (...) Y me acuerdo muy bien que toda la gente salía a las calles a hincarse y rezar para que no pasara nada” (*Bambi*, 1972), aseguró este pintor durante una entrevista para el periódico *Excelsior*. La imagen de ese cometa (que volverá a hacerse visible desde la Tierra en 2061) quedó grabada en la mente de este creador, y probablemente detonó su gusto por los fenómenos celestes.

Ya en 1932 manifestó su interés por plasmarlos a través de la obra *Mirando al infinito*, la cual se analiza más adelante. Para Rita Eder, el punto de partida para el arte cósmico de Tamayo está en *Nueva York desde la terraza* (1937): paulatinamente este autor fue abriendo sus espacios cerrados, de interiores (físicos y mentales) que plasmó en los 20s, a los trazos diagonales u oblicuos que “guarda(n) relación con estas diagonales dinámicas como alusión al universo en movimiento”. Esos trazos revelan “el mundo de Tamayo en transición” (Eder, 1997: 245).

El cosmos va a jugar un papel preponderante en su obra a partir de 1946 porque Tamayo va a estar influido por los fenómenos celestes que observó (eclipses y cometas), sus lecturas de artículos científicos y la visita que hizo a la NASA con un grupo de seis artistas, entre éstos, Marcel Duchamp y Roberto Matta (Genauer, 1973:27). Asimismo, la estética prehispánica, la posguerra y su vida personal, marcaron su manera de proyectar a la bóveda celeste.

Entre las piezas que destacan se pueden mencionar *Eclipse total* (1946), *Mujeres alcanzando la luna* (1947), *El hombre* (1953), *El astrónomo* (1954), *Terror cósmico* (1954), *Hombre confrontando al infinito* –la cual se analiza adelante– (1967), *Los astronautas* (1970) y *La gran galaxia* (1978), entre otras.

Al analizar esas y otras obras con la temática señalada, es posible observar, en algunas, la proyección del concepto silencio a partir de una metáfora (como ya

se mencionó, de acuerdo a lo planteado por Peirce). Ya otros artistas plásticos lo habían hecho antes, entre éstos algunos barrocos –Caravaggio, Antonio Pereda, Claudio de Lorena, etcétera– y románticos –Caspar D. Friedrich, Eugene Delacroix y Theodore Gericault, entre otros–, sin tocar el tema del Universo. En el caso de Rufino Tamayo no se ha hecho investigación de la proyección del silencio a través de una metáfora, como parte esencial de su obra relacionada con los cuerpos celestes o la carrera espacial. De allí el interés de aportar información que enriquezca los estudios realizados sobre el creador zapoteca, y que ofrezca una nueva lectura de su arte.

2. El silencio como metáfora

En su libro *Silencio y visualidad. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo* (1999–2010), Mar Marcos Carretero, propone que el silencio sea tomado en cuenta como un elemento de estudio en las artes visuales. En su investigación, buscó “conocer cómo se relaciona la presencia del silencio en la visualidad artística con los componentes de análisis estéticos de la obra, con lo cual se han develado distintas formas de presentación o presencia” (Marcos, 2018: 13). Como se ha subrayado, en esta investigación se propone demostrar que el silencio en la obra cósmica de Tamayo está representado a través de la metáfora peirciana.

El filósofo y científico Charles Sander Peirce (1839–1914) llegó al concepto metáfora a partir del signo o representamen –aquel que está en lugar del objeto al que representa–. De acuerdo al objeto de que se trate, clasificó a los signos en índice, ícono y símbolo. El índice es un signo establecido de manera natural y es unívoco, esto es, de éste no surgen diferentes interpretaciones, por ejemplo, una huella de la pata de un oso en la tierra, es índice (indica) de que el animal pasó por allí, o un vaso de cristal pintado en la orilla de rojo, es índice de que alguien con lápiz labial tomó algún líquido en éste. Otros ejemplos de índices son las fechas, una mancha de café en el mantel, los nombres propios (el índice no es la persona pero la indica, la señala) o los números (Agudelo, 2018: posición Kindle 1553).

En el caso de los símbolos, se establecen por convención lo que los hace arbitrarios, por lo tanto, son equívocos, esto es, dan lugar a diferentes interpretaciones

dependiendo de la cultura o el contexto. Para Agudelo, un símbolo es un signo independiente de semejanzas o vinculaciones directas con el objeto que representa: es designado como tal por el intérprete (observador) en virtud de “una ley” (Agudelo, 2018: posición Kindle 1582), generalmente social, cultural o religiosa. Por ejemplo, para los conocedores de la literatura inglesa, el personaje Otelo, protagonista de la obra del mismo nombre de William Shakespeare, es símbolo de celos, por lo que a una persona celosa la pueden caracterizar como “un Otelo”. Otro ejemplo basado en la literatura es el de denominar “Don Juan” a algún varón que sea proclive a enamorar mujeres, esto, por la obra *Don Juan Tenorio*, de José Zorrilla. Esas palabras no significarán lo mismo para los nativos de la Amazonia en Brasil. La imagen de un puma puede simbolizar a la Universidad Nacional Autónoma de México, pero ese signo no tiene una carácter universal, dependerá, como ya se dijo, del contexto, el momento y la cultura de los intérpretes. Los símbolos “nada tienen que ver con aquello –el objeto– que presumen” (Agudelo, 2018: 1595).

El ícono, en cambio, es cualidad potencial o posible y tiene parte de natural y de convencional o artificial (Granados Valdéz, 2019: 72). Peirce subraya: “El ícono es el primer grado (lo que denomina como primeridad) de referencia al objeto, esto es, que tiene semejanza con el objeto que representa. Las fotografías, especialmente las instantáneas, son muy instructivas, porque sabemos que en ciertos aspectos son exactamente como los objetos que representan. Pero este parecido es debido a que las fotografías han sido producidas bajo circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder punto por punto con la naturaleza” (Peirce, 2011). Lo anterior deja en claro que el ícono perfecto es una fotografía, aunque el filósofo también se refiere al uso de un parecido como ícono por ejemplo, una estatua o un dibujo. Acerca de la contemplación de un cuadro Peirce subraya: “[...] contemplando una pintura, hay un momento en que perdemos la conciencia de que no es la cosa (el objeto); la distinción entre lo real y la copia desaparece y resulta de momento una pura ensoñación. En ese momento estamos contemplando un ícono” (Shekoufeh, 2013: 54). Agudelo también apunta como ícono a un mapa, una simulación, una copia de la Mona Lisa o una fotocopia de un texto (en tanto es como el texto que fue fotocopiado) (Agudelo, 2018: Kindle 1462), entre otros ejemplos. Granados Valdéz

cita lo que señala el filósofo Mauricio Beuchot sobre éste: “El texto y otras obras son icónicas porque representan o la realidad o la fantasía [...] Una pintura figurativa, por ejemplo, representa o es el ícono del objeto pintado” (Granados Valdéz, 2019:75)

Para dejar más en claro lo que es un ícono, Peirce lo clasificó en tres clases: imágenes, diagramas y metáforas, siendo este último concepto el que más interesa en el artículo. La palabra imagen deriva de la latina “imago”, que quiere decir “retrato”, “imitación” y “copia”. “En tanto íconos, las imágenes son representaciones visuales o imitaciones de los objetos reales o imaginarios” (Agudelo, 2018: Kindle 1513). Una pintura, un poster o una acuarela, entre otros objetos, son imágenes.

En cuanto al diagrama, “ya no existe necesariamente la semejanza en el aspecto entre el objeto y el signo. El parecido se produce entre las relaciones de sus partes entre sí [...] Incluye los grafos y los mapas” (Shekoufeh, 2013: 54-56).

Acerca de la metáfora, Peirce puntualiza que no se limita a la mimesis o copia. Aporta algo nuevo que lleva al descubrimiento de “nuevas verdades, o mejor dicho, de nuevos aspectos de verdades existentes”; es como si el objeto real de la metáfora fuese algo fuera del propio signo (Shekoufeh, 2013: 119-121). Esto quiere decir que la metáfora conduce al observador a asimilar “eso”, a través de “esto”, a reinterpretar al signo para crear otro más intelectualizado. Cita a Peirce, quien señala: “La función representativa de un signo no está en su cualidad material ni en su aplicación demostrativa pura, porque se trata de lo que el signo es, no en sí mismo, ni en una relación con su objeto, sino qué es para un pensamiento” (Shekoufeh, 2013: 136)

La metáfora es el único ícono que requiere un creador –tanto del lado del autor como del observador–, asegura Shekoufeh y agrega que las metáforas genuinas (las que no se simbolizan) se descubren, se intuyen y se crean: “El fundamento del ícono metafórico es el fundamento mental del creador, es decir, sus experiencias pasadas en lo material, espiritual, educativo, sentimental, cultural, etcétera [...] Así, el ícono y la metáfora en particular, es un terreno para la coexistencia del pasado y el presente más inmediato” (Shekoufeh, 2013: 141 y 79). Esto último es inherente a los cuadros de Tamayo a analizar, como se expondrá más adelante, porque este

autor no olvidaría la soledad que lo marcó en una etapa de su infancia y que lo llevó, en muchas ocasiones, a estar acompañado por el silencio que proyectaría a través del ícono metafórico.

Por su parte, Kowsan indica que la metaforización se obtiene por transferencia analógica de un signo a otro y necesariamente dos signos (o conjuntos de signos) distintos están jugando para que la metáfora exista (Kowsan, 1997: 219). Asocia “dos significados diferentes con un punto de contacto o conexión” (Granados Valdéz, 2019: 75).

Sandra Visokolskis propone que las metáforas peircianas se dan a partir de inferencias abductivas, y esto lo subraya en su investigación partiendo de que Peirce consideró a la abducción como un tipo de razonamiento esencial para formular nuevas hipótesis y generar conocimiento. La abducción se relaciona con la formación de hipótesis que se orientan a ofrecer nuevas alternativas –hasta sorprendidas– que eventualmente podrían ampliar el campo cognitivo, en caso de confirmarse. Plantean posibilidades y no necesariamente realidades –aunque se espera que lo sean o que en su defecto sean suplantadas en un esfuerzo posterior por otras que sí lo sean–, convirtiendo así la sospecha inicial en un aporte que contribuya a generar conocimiento (Visokolskis, 2006).

Shekoufeh coincide con Visokolskis al enfatizar que la metáfora peirciana es un signo abductivo y creativo por excelencia, hasta el punto que es ella misma su creadora: crea su nuevo referente o signo, y su objeto (Shekoufeh, 2013:139). Esto es, que a partir de la metáfora –por ejemplo, la planteada en algún cuadro de Tamayo–, se crea un nuevo signo con un nuevo significado –algo que descubre el observador en la obra, dicho por el pintor a través de haber plasmado en ésta objetos distintos con un punto de conexión–, detonado por una nueva hipótesis postulada por el observador, pasando por el razonamiento y las experiencias, lo que da lugar a una nueva lectura de la pieza artística para generar conocimiento sobre este autor. La abducción permite a la metáfora proveer el marco que permite hacer emerger las semejanzas ocultas (Visokolskis, 2006) entre los signos incluidos en ésta.

Para que quede más claro a qué se refiere Peirce cuando plantea lo relativo al razonamiento abductivo, vale la pena apuntar los otros dos tipos de razonamiento, el

deductivo y el inductivo, con el objetivo de comparar. El primero se genera a través de la aplicación de una regla general, por ejemplo, las fórmulas o leyes matemáticas o las de la ciencia física, que no requieren investigación para comprobar el resultado que se obtenga después de aplicarlas. Este razonamiento también se aplica en pensamientos como éste: todos los humanos son mortales; yo soy humana, por lo tanto, soy mortal. Se hace una deducción. El segundo se genera por la construcción de la regla general a partir de la experiencia, esto es, a partir de la investigación metodológica de varios casos se llega a una conclusión que puede ser una ley. La abducción, como ya se indicó, es un tipo de razonamiento por medio del cual se infiere algo distinto –algo que rompe con las reglas o fórmulas– a lo que es observado; va al caso con el fin de identificar las causas. Charles Peirce decía que es un método para formar una predicción general sin certeza de que se tendrá éxito; su justificación consiste en que es la esperanza de pautar una conducta futura (Agudelo, 2018: Kindle 1725). Aplicando lo anterior a las obras de Tamayo aquí incluidas, el razonamiento abductivo ante las metáforas que proyectan el silencio en éstas, lleva al observador (en este caso, a quien escribe) a hacer una predicción, una hipótesis que se espera sea una interpretación válida capaz de enriquecer el conocimiento de la obra del creador oaxaqueño.

Charles Peirce afirma que una gran propiedad distintiva del ícono es que por la observación directa de él, otras verdades concernientes al objeto pueden ser descubiertas además de aquéllas que son suficientes para determinar su construcción; aquel que representa un paralelismo en otra cosa, es metáfora (Peirce, 2014: 2.274).

Un ejemplo de lo que propone Peirce como metáfora, podrían ser las creadas por algunos artistas del periodo barroco, marcado por el interés y la percepción del paso del tiempo. Varios pintores lo representaron con la imagen de una calavera –porque el hombre no es eterno–, por ejemplo, en el lienzo *El sueño del caballero* (1650), del pintor español Antonio Pereda, o con imágenes de frutas frescas y casi podridas en un mismo bodegón, como proyectó el tiempo Caravaggio en *Cesto con frutas* (1599).

En el primer ejemplo, los dos significados de la calavera son la muerte y el simple esqueleto de

una persona, y su conexión es la proyección del paso del tiempo. ¿Cuál sería la hipótesis planteada por el razonamiento abductivo en este caso? ¿por qué se propone que esa metáfora da como nuevo signo el paso del tiempo? Esta autora coincide con lo propuesta del historiador de arte John Rupert Martin (1916-2000), quien subrayó la importancia para la sociedad europea del siglo XVII de la revolución copernicana (Martin, 2013:25) y de los descubrimientos de Galileo Galilei publicados en el *Sidereus Nuncius* en 1610, que pusieron de manifiesto a un Universo más grande del que se pensaba en el siglo XVI y principios del XVII, además de puntualizar el movimiento de los cuerpos celestes. Eso cambió la percepción del paso del tiempo en la sociedad europea del siglo XVII, se volvió una obsesión, lo que repercutió hasta en la expresión artística.

En el segundo obra aludida, *Cesto con frutas*, las frutas frescas al lado de las podridas, significan, alimento, en el caso de la fresca, y fruta echada a perder, en el caso de la podrida, pero juntas proyectan el significado del paso del tiempo. Este último es su punto de conexión y la hipótesis es la misma citada arriba.

Volviendo a Tamayo, antes de plantear cómo representa el silencio por medio de una metáfora, se subraya la alusión que el doctor Juan Granados hace en su libro *Hacia una estética prudencial*, de Juan Damasceno (676-749). Éste último, en sus *Discursos contra los que calumnian las imágenes santas*, define el ícono (*eikonas*) como copia de un original con cierta diferencia y lo ejemplifica con una pintura: “Puede representar la forma de un hombre pero no su vida ni sus capacidades anímicas”. Al respecto, Granados subraya que ese tipo de representación “hace patente lo oculto (...) viendo a un ser humano pintado, no podemos no ver, de alguna manera, lo otro que no se ve. Es como si el ícono que está en lugar de eso a lo que asemeja, se retirara para dar lugar a lo que no se ve” (Granados, 2019: 70-71). Esto quiere decir que en los lienzos del creador zapoteca el silencio no está plasmado como algo tangible, por ejemplo, como un color, no es un azul o un rojo. Está proyectado a través de la pincelada sublime salpicada sutilmente con trazos prehispánicos, por la geometría y por la disposición espacial de los objetos. Es posible entonces, por ejemplo, observar en el cuadro a un hombre de espaldas y aunque el silencio no es un objeto que esté

-por decirlo de algún modo- a un lado de ese hombre, el silencio queda expresado a través de la metáfora.

Acerca del silencio místico -que se manifiesta en algunas de las piezas de Rufino Tamayo-, Le Bretón, en su libro *El silencio, aproximaciones*, se refiere al ermitaño: “La confrontación con el silencio, la soledad, el vacío, es una prueba de verdad (...) Hay que retirarse lo más posible dentro de uno mismo, profundizar siempre en el desierto interior”. Asegura que la mística “se alimenta del silencio; convierte las palabras en murmullos” (Le Breton, 2009: 139 y155).

En el caso del pintor oaxaqueño, cabe subrayar su interés por la ciencia, lo que probablemente lo alejó de su acercamiento a la religión católica, lo que sí sucedió cuando era niño, sin embargo, el misticismo ancestral manifiesto en el arte precolombino que asimiló, permeó varios de sus lienzos. “La trascendencia divina es inconmensurable para que pueda comprenderse con los medios humanos” (Le Breton, 2009: 157), de allí el papel del silencio, presente entre los trazos y colores del creador aludido.

En su texto, Le Breton dedica un subcapítulo a lo que denomina *Mística profana*, concepto que probablemente se identifique con el pensamiento del artista oaxaqueño, cuando tuvo mayor acercamiento a los descubrimientos científicos. “La mística profana se desarrolla fuera de los sistemas religiosos, aunque se sitúa bajo la órbita de lo sagrado” (Le Breton, 2009: 179). Y qué más éxtasis es para un artista que crear una obra de arte y más, cuando el artista es atrapado por la magnificencia del Cosmos.

3. Mirando el infinito (1932)

Para poder analizar esta obra, hay que iniciar cuando Rufino Tamayo era niño y vivía en Oaxaca. Su padre, Manuel Arellanes Saavedra, abandonó a su madre, Florentina Tamayo Navarro, cuando el pintor tenía seis años. Su dolor, y la asimilación del de su madre, definitivamente quedaron tatuados en su mente, lo que definió de alguna forma sus pinceladas y otras acciones, como abrirse paso en el universo artístico únicamente con el apellido de Florentina y señalar que su padre había fallecido en 1910, y no en 1967, cuando sucedió (Suckaer, 2000:18-24). Al deceso ficticio le siguieron dos reales: el 4 de octubre de 1909, el de su abuelo materno, Sebastián

Tamayo, quien el creador artístico considerara como su “padre”, y el 21 de mayo de 1911, cuando tenía once años, el de su madre, al parecer víctima de la tuberculosis. Florentina murió a los 34 años.

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

Se refería a la tía Amalia, hermana de su mamá, quien se lo llevó a la Ciudad de México meses más adelante. Ya en la capital del país, se decidió por el camino de la pintura y después de pasar por el academicismo en la Escuela Nacional de Bellas Artes –en 1915, como alumno supernumerario y de 1917 a 1920, como alumno regular–, que consideró anacrónico y limitante, y fue contratado en el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía como Oficial Sexto Técnico, Primer Dibujante, adscrito a la Sección de Fomento de las Artes Industriales y Aborígenes, nombramiento que firmó el ministro de Educación, José Vasconcelos, el 3 de enero de 1922 (Von Ziegler 1991, 3-4). Las formas artísticas de los antiguos mesoamericanos las asimiló y transfiguró en su propio lenguaje al alimentarlo además, con las vanguardias europea que observó y digirió en Nueva York.

En busca de su propia ruta estética, vivió en esa ciudad en tres ocasiones: de 1926 a 1928, en 1931 y de 1936 a 1947, donde capturó mentalmente el postimpresionismo de Paul Cézanne, el cubismo de George Braque y Pablo Picasso, el fauvismo de Henri Matisse, y el surrealismo metafísico de Giorgio de Chirico, entre otros trazos.

¿Qué sucedió en 1932, cuando pintó *Mirando el infinito* (figura 1)? ¿Cómo está expresado el silencio? Cabe recordar la soledad que lo permeó desde que su papá los abandonó aunado a los dos fallecimientos arriba citados. Ese estado de ánimo lo llevó a permanecer en silencio en muchas ocasiones, como lo constató su sobrina María Eugenia Bermúdez (comunicación personal, julio de 2017), hija de Débora, hermana de la esposa de Tamayo, Olga Flores: “Él era sumamente callado, observador; claro que si había fiesta, bailaba [...] Yo creo que su infancia

fue bastante dura, era muy chiquito cuando murió su madre: rezaba, le sangraban las rodillas –por estar hincado–. Debió haber sido muy terrible la forma en que vivió de niño y después se quedó tan solo, claro con la tía Amalita”.

Alberto Blanco también se refiere al silencio de Tamayo:

Son muchas las personas que tuvieron la oportunidad de tratar a Tamayo que han hablado de su natural don de gente, de su franqueza, de su gusto por la música, de su buen trato y su cordialidad. Pero muchos han hablado también de lo difícil que era el trato con Tamayo, de su hieratismo y sus incómodos silencios. Para dar fe de la personalidad contrastada y dual, aquí [...] (la entrevista que Robert Valerio hizo en 1998 (a) [...] Sergio Hernández, artista plástico oaxaqueño: “A Tamayo lo vi dos veces, nunca platiqué con él: me hubiera encantado. La segunda vez, cuando Cristina Gálvez me llevó a visitarlo en su casa [...] me senté y traté de animar a Tamayo: ‘Mire, conozco a Toledo... Toledo le manda saludos’. No abrió la boca. Silencio”. (Blanco, 2012).

El silencio se arraigó en su personalidad. A esto hay que agregar su segundo encuentro con la *gran manzana*. Decidió probar suerte nuevamente en 1931, cuando la gran depresión de 1929 había dejado en la quiebra a miles de personas en ese país. “Me fue peor que la primera vez. Hubo días en que no tenía nada qué comer”, aseguró el pintor, aún cuando su obra fue exhibida obteniendo crítica favorable (Suckaer et. al., 1987:140). Eso le provocó debilitamiento físico; con préstamos pudo regresó a México. Esta incertidumbre en su futuro, los malestares físicos y mentales y el silencio, hicieron catarsis en 1932 en *Mirando al infinito*.

En este gouache a primera vista se observan dos personajes de espaldas: un adulto y un niño; frente a éstos, una gran roca iluminada y atrás de ésta, un montículo de tierra. Frente a los dos personajes, al fondo, una luna amarillenta, y al lado derecho del personaje joven, tal vez adolescente, una vía del tren y un cableado telegráfico siguen su trazo recto, hacia el horizonte.

Esta obra la pintó un año después de haber regresado de Nueva York, donde la economía lo presionó. Aún cuando a partir del primero de enero de ese año obtuvo el puesto de profesor de dibujo y trabajos

manuales para escuelas primarias, dependiente del Departamento de la Sección de Dibujo y Artes Plásticas del Departamento de Bellas Artes (Suckaer, 2000:135), entre otras actividades que le ayudaron a solventar

gastos, las reminiscencias del abandono, los estragos corporales y emocionales generados en la ciudad cosmopolita, y la duda ante lo que se venía, dispararon su creatividad.

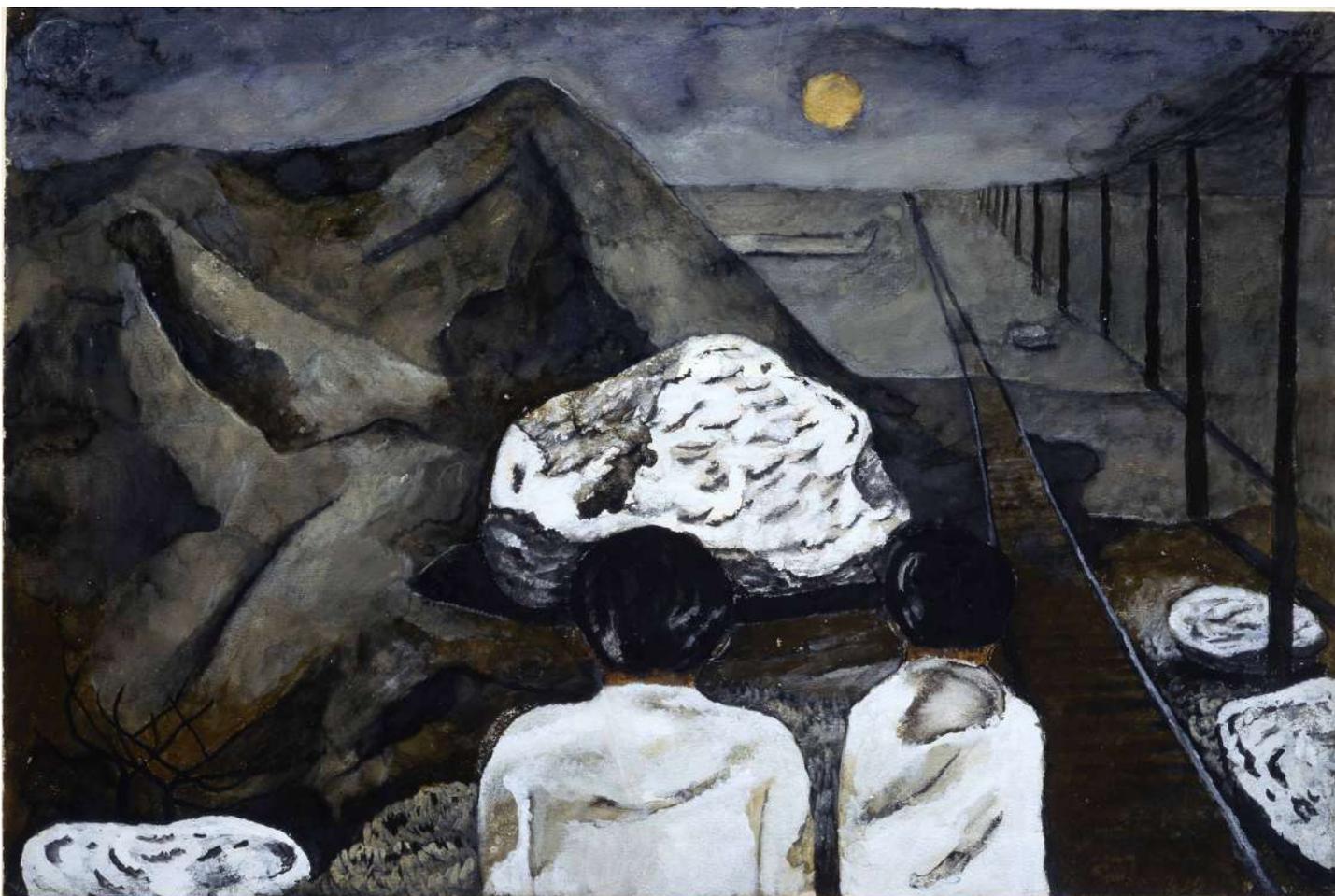


Figura 1. Rufino Tamayo, *Mirando al infinito*, gouache sobre papel, 32.4X47.9 cm, 1932 © D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2020 / Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

A la izquierda está el Tamayo adulto, y a la derecha, el Tamayo niño. Los dos ven hacia el fondo, al cuerpo celeste y al horizonte, donde se pierde la vía del tren. Pareciera que los dos -que es el mismo- están frente a su destino: el adulto se sumerge entre el océano anímico ante un horizonte todavía sin respuesta. Por ello está a su lado el acólito, el pequeño que formó parte del coro de la iglesia, el que después de la tremenda soledad no tenía trazada la vía a seguir: la sensación dual es la misma. La gran roca blanca iluminada, pareciera ser el freno interior impuesto, el que es necesario rebasar,

brincar, quitar, porque al otro lado está el objeto celeste, el que aunque inalcanzable de manera tangible, lo reconforta y le ilumina su trazo de vida.

Están significativamente de espaldas: dan la espalda al pasado, al dolor, al fracaso. Así lo quiere Tamayo. Ya antes hizo algo similar el autor romántico Caspar D. Freidrich (1774-1840) en su lienzo *Viajero junto a un mar de niebla* (1818), donde pinta la soledad del hombre del siglo XIX. El personaje, un hombre ciudadano, da la espalda a la urbe para permitir que la naturaleza lo atrape; porque la primera, ha enterrado el contacto

con la segunda y con lo divino. En ambos cuadros, los protagonistas prefieren comulgar con el silencio ante la hecatombe que han confrontado.

¿Y la metáfora del silencio, cómo está representada en *Mirando el infinito*? Siguiendo lo señalado por Peirce respecto a la metáfora, se puede decir que, entre otros signos, están los de los dos personajes de espaldas, cuyo significado corporal simple es permanecer en cierta postura, pero el significado paralelo es el mostrar rechazo a lo que está atrás en su vida, no lo quieren ver, para colocar la mirada hacia adelante (decir esto a través de aquello). Su punto de conexión es el silencio, porque ambos están frente a un cuerpo cósmico capaz de sugerir misticismo. Como señala Bretón, en Tamayo se transforma en un misticismo profano; la luna llena sublima al personaje dual y lo conmina al silencio. En esa época de incertidumbre por enfrentarse consigo mismo al canalizar sus emociones a través del arte, en que sufre problemas estomacales por haber sufrido hambre, y con posibles conflictos con la pintora María Izquierdo (terminó su relación con ella en 1933), necesita silenciarse para poder trasladarse sobre las vías de su destino, significadas por el signo de las vías del tren. Es una metáfora.

El objeto selenita pasa a ser un símbolo desde la propuesta de Peirce:

Un símbolo no puede indicar ninguna cosa particular, denota una clase de cosas [...] Puedes escribir la palabra "estrella", pero eso no te convierte en creador de la palabra, ni tampoco si la borras has destruido la palabra. La palabra vive en las mentes de aquellos que la usan. Incluso si están todos dormidos, existe en su memoria [...] Un símbolo, una vez que es, se extiende entre la gente. En el uso y en la experiencia, su significado crece. Palabras tales como fuerza, ley, riqueza, matrimonio, tienen para nosotros significados muy diferentes de aquellos que tenían para nuestros bárbaros antepasados. La fogata que se enciende para avisar es un "símbolo", esto es, una señal sobre la que se está de acuerdo; una bandera o estandarte es un "símbolo". (Peirce, 2011:12).

Queda claro que desde el punto de vista de Peirce, el símbolo es convencional y su evolución depende de la cultura donde se gestó, como ya se dijo. Nuestro satélite en Mesoamérica simbolizó a una deidad importante, y según la antropóloga Yólotl González Torres, sus imperturbables fases, fueron relacionadas con el tiempo y el destino, "con la regeneración periódica y con el cambio marcado de la oposición de la luz

y la oscuridad". Al desaparecer en las noches, la vinculaban con los antepasados y con los ritos de iniciación, "la mayor parte de los cuales tienen un significado de renacimiento" (González Torres, 2011). Se subraya Mesoamérica, porque esa cultura lo marcó y formó parte de su paleta y pincel, además de que en la obra aludida Tamayo expresó el silencio como un ritual místico, antes de renacer entre los escombros emocionales.

La luna está presente en varias de sus obras -amarilla, blanca, eclipsada y eclipsando al Sol-, y de acuerdo a los trazos con que representa a los personajes y el mundo alrededor de ellos, puede simbolizar temor, magnificencia o, como en este caso, un objeto celeste que hipnotiza al Tamayo dual para dejar atrás el ruido físico y mental. De allí, como un punto de partida, los personajes deberán avanzar, como la tecnología, significada asimismo por el cableado telegráfico que está a un lado de la vía-destino tamayesco. Y para avanzar, hay que tropezar, chocar, caer y quitar lo que estorba.

La referencia al cuerpo celeste da motivo para subrayar que el silencio implícito en los personajes, está acompañado por el del Universo que los cobija. Alexéi Leónov, uno de los dos cosmonautas rusos que en 1965 viajó en la nave *Vosjod-2*, y quien realizó la primera caminata espacial, estuvo fuera de la nave 23 minutos y 41 segundos y pasó la mitad de este tiempo en movimiento libre a unos cinco metros de ésta. Años después, recordando esa odisea, subrayó: "Al abrir la escotilla vi un cielo lleno de estrellas brillantes y la Tierra completamente redonda. Podía ver Europa debajo de mí. Había mucho silencio, un silencio absoluto, todo estaba muy quieto. Tenía una sensación muy rara, imposible de imaginar" (Bastida, Gemma [2007]).

¿Por qué había ese silencio? Porque el sonido es una onda de presión y necesita un medio elástico para propagarse. El vacío del espacio no es un medio elástico, ya que el gas interestelar es mucho menos denso que el de nuestra atmósfera. El aire terrestre tiene aproximadamente 30 trillones de millones de átomos por centímetro: el espacio exterior, en comparación, menos de dos. Por eso, los viajeros estelares se quedan sordos en el espacio, aunque eso no significa que no haya ruido.

Algunos fenómenos, como los agujeros negros, dan su propia nota sonora. Los astrónomos que detectan lo que ocurre en el cielo a través del Observatorio de Rayos-X *Chandra*, de la NASA, en 2012 encontraron, por primera vez, ondas sonoras procedentes de un agujero negro super

masivo ubicado en la constelación Perseo. Esta nota es la más grave que se ha detectado en nuestro Universo y tiene una frecuencia mil millones de veces más grave que el umbral de detección del oído humano.

Esto quiere decir que de manera natural hay silencio en el Cosmos. El paisaje nocturno entonces, se integra sin artificios a la metáfora tamayesca silente. La observadora-autora del artículo, realizó abducción entre el pasado y la época en que el autor creó la obra (su presente), para plantear una nueva alternativa de lectura (la que se expone arriba) resultante de la conexión y paralelismo entre los signos presentes en *Mirando al infinito*.

4. Hombre confrontando al infinito (1967)

Como se señala en la Introducción, la posguerra marcó la línea estética de Rufino Tamayo. Cuando vivió por tercera vez en Nueva York –de 1936 a 1947–, las noticias de lo que sucedía entre los países participantes en la Segunda Guerra Mundial llegaban a Estados Unidos, hechos que le angustiaban. El infierno en la Tierra sucedió cuando explotaron las bombas atómicas; para el pintor significaba una barbarie utilizar la tecnología y la ciencia física en contra de la humanidad. Varias veces en su vida se refirió a ese tema, al que anteponía el arte como tabla de salvación. Aquí, parte de lo que expresó cuando ingresó al Colegio Nacional, el 21 de mayo de 1991:

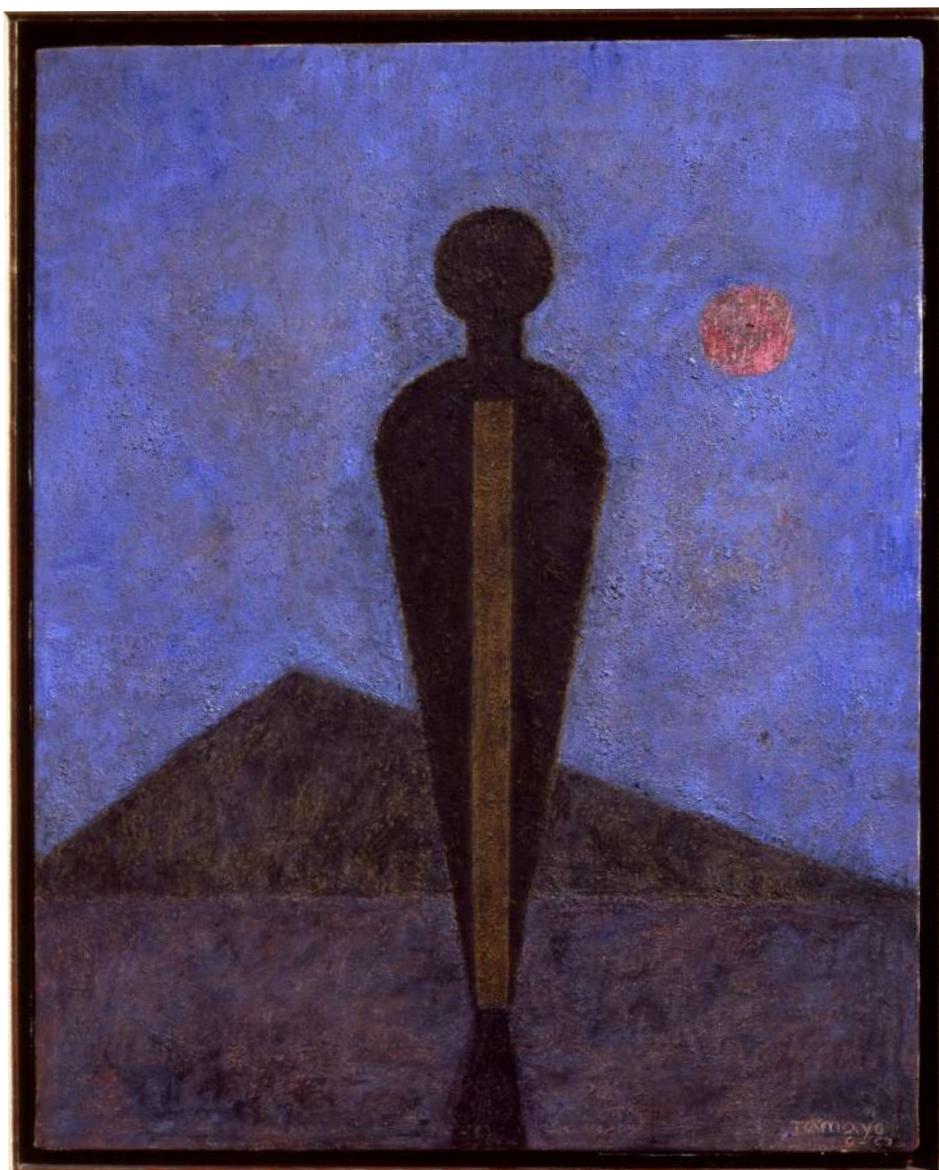


Figura 2. Rufino Tamayo, *Hombre confrontando al infinito*, óleo/tela. 50x40 cm, colección particular, México, 1967 © D.R. Rufino Tamayo / Herederos / México / 2020 / Fundación Olga y Rufino Tamayo, A.C.

Hoy, nuestros mismos inventos, nuestros grandes avances técnicos y científicos son los brazos de la irracionalidad, la crueldad, la soberbia y el crimen [...] ¿Dónde encontrar, entonces, el sustento de una humanización? [...] El hombre cuenta con muchos terrenos donde explorar. El arte es uno de ellos [...] Para mi, esta realidad ha sido clara desde el término de la Segunda Guerra Mundial, cuando se hizo evidente la urgencia de que los artistas reflexionáramos sobre las consecuencias de los cambios inherentes (Tamayo, 1991).

A manera de catarsis, el arte cósmico de Tamayo se detona de forma contundente en 1946, después de las heridas de la guerra (varias de las piezas se citan en la *Introducción*). El cometa Halley emergió de su archivo mental para surcar la bóveda celeste en varias de sus obras –*Mujeres alcanzando la luna* (1946), *Los astrólogos de la vida* (1947), *El hombre* (1953), el mural *Hombre frente al infinito* (1971), entre otras-. El núcleo congelado con su larga cabellera anuncia el sustento que él propone para la evolución: el desarrollo artístico, científico y tecnológico, dirigido en pro –y no en contra– de la humanidad.

En esta época su interés por el cosmos ya es palpable, tal como lo confirman algunas entrevistas. A continuación, dos ejemplos: “Inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial, y de los bombardeos a Hiroshima y Nagasaki, comencé a reflexionar sobre las implicaciones de la era espacial y realicé las primeras pinturas con constelaciones proyectándose a través del espacio” (Genauer, 1973:58). A la reportera Manola Saavedra le expresó: “Yo fui de los primeros pintores en Nueva York que se preocupó por el infinito [...] precisamente a consecuencia de que en esa época se empezó a hablar de satélites artificiales, naves espaciales y cosas de esas” (Saavedra, 1981).

Esa pasión lo condujo a la NASA entre 1967 y 1968 –junto con Duchamp, Matta y otros cuatro artistas que también fueron–, donde intercambió ideas sobre ciencia y arte con ingenieros y científicos de esa Agencia. Esas acciones, sus lecturas sobre ciencia, el cúmulo de formas estéticas que asimiló y transfiguró, y su vida personal, dieron lugar a *Hombre confrontando al infinito* (figura 2).

El 10 de agosto de 1967 falleció su papá, Manuel Arellanes Saavedra. No se sabe si ese lienzo ya lo trabajaba cuando eso sucedió y es probable que, por lo

menos, estuviera enterado de que su estado de salud era precario, porque aún con el abandono mantuvo contacto con él: “Aunque distante, la relación entre padre e hijo se mantuvo hasta el final de la vida de aquél. Asimismo, según palabras de la familia paterna, ocasionalmente Tamayo visitaba a su padre” (Suckaer, 2000:23–24). La muerte siempre marca, en el silencio se busca un refugio.

Por otro lado, en ese año cumplió 50 años como creador artístico. Una gran muestra de su trabajo se presentó en el Palacio de Bellas Artes. Un año antes, Tamayo conversó con Elena Poniatowska y le anunció que en esa exposición sólo se exhibirían cuadros de 1950 a 1960, no una retrospectiva “porque eso da la impresión de que ya el pintor se acabó [...] Servirá para demostrar que estoy en evolución” (Suckaer, 2000: 310). El seguir en evolución implica momentos de silencio, de reflexión, de poner un alto y ver hacia dónde se quiere ir. Esas vivencias y pensamientos, son cimientos de la génesis de la obra.

Lo que se observa en ésta es a un personaje que pareciera haber sido labrado en sus formas básicas –el triángulo y el círculo– en una piedra de obsidiana. Está de espaldas al espectador, mirando una pirámide oscura y un Sol rojo, un Sol naciente o que está viajando hacia el inframundo.

El personaje está azorado, meditando frente al infinito representado por la estrella generadora de la vida. La metáfora que provoca la proyección del silencio está dada por la posición de espaldas del personaje-totem y su demostración de no querer hablar, que es el signo oculto pero presente. La enfermedad o muerte de su papá probablemente lo conducen a la búsqueda de la conciliación y por lo tanto, al silencio doloroso. Asimismo, se refugia en la soledad para confrontarse y renacer, como artista, como cada día lo hace nuestra estrella. Las obras resultantes de sus 50 años de creador son producto de las transfiguraciones que hace después de beber entre la piedra esculpida, la multiperspectiva analítica y sintética, los colores de la ropa de los santos y las frutas de la merced, el satélite natural y el artificial y lo onírico, y de confrontarse para defender su línea estética ante quienes la quisieron poner en duda.

Si se considera al Sol presente en *Hombre confrontando al infinito* como un símbolo, se puede decir que es un caso particular: casi se puede asegurar que en todo el planeta es considerado como responsable de que

existan la flora, la fauna y otros reinos. Sorprendió a los primeros hombres en la faz de la Tierra, fue deificado como Tonatiuh, Itzamná u Horus; ha sido estudiado y observado, y a la fecha las agencias espaciales siguen analizando cómo funciona su núcleo y polos magnéticos a través de misiones como *Gaia o Solar Orbiter*, que será lanzada en 2021, porque es nuestra fuente de energía. El Sol encierra una ancestral carga mística que Tamayo absorbió al conocer el arte de la cosmogonía mesoamericana.

En abril de 1968, Octavio Paz escribió: “Si se pudiese decir con una sola palabra qué es aquello que distingue a Tamayo de los otros pintores de nuestro tiempo, yo diría sin vacilar: sol. Está en todos sus cuadros, visible o invisible; la noche misma no es para Tamayo sino sol carbonizado” (Paz, 1987: 369)

El silencio del Universo nuevamente está presente en la obra aludida, y es tal, que genera en el personaje y en el espectador el sentimiento de lo sublime postulado por Emmanuel Kant (1724-1804), aquel que ante la naturaleza abrumadora (como es el Universo), corrobora su inconmensurabilidad, ante la cual toda otra cosa es pequeña. “Lo sublime, es lo que no puede ser concebido sin revelar una facultad del espíritu que excede toda medida de los sentidos” (Kant, 1998, 73).

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

Hombre confrontando al infinito crea nuevos signos a partir de otros que en la primeridad no llevan al proceso de abducción, que se da al intelectualizarlos y re-crearlos.

Conclusión

Se ha demostrado como las obras *Mirando al infinito* y *Hombre confrontando al infinito* de Rufino Tamayo proyectan el silencio a través de la metáfora, según la plantea Charles Peirce e incluyendo el énfasis que este

filósofo otorga al razonamiento abductivo. No son los únicos lienzos del arte cósmico de este autor que expresan lo señalado, por lo que se sigue el trabajo de investigación en esa línea. Además, este tema ha sido poco desarrollado por otros investigadores y críticos de arte, por lo tanto, lo que se desea es aportar elementos para interpretar de una mejor manera lo que este pintor creó con la paleta y el pincel; son aportaciones que pretenden enriquecer la lectura de su obra y de la historia del arte en general. Este artículo ofrece herramientas para ahondar en el tema.

Referencias bibliográficas

- Agudelo Rendón, Pedro (2018). *Uno, dos, tres. Ensayo sobre el arte desde la semiótica filosófica de Ch. S. Pierce*. Medellín: Instituto Tecnológico Metropolitano.
- Alanís, Judith y Urrutia, Sofía (1987). *Rufino Tamayo, una cronología/ 1899-1987*. México: Museo Tamayo, INBA, SEP. Editorial Esfuerzo, S.A.
- Alba, Víctor (1956). *Coloquios de Coyoacán con Rufino Tamayo*. México: Col. Panoramas. Costa Amic Editores.
- Amador, Julio. “Figuras y narrativas míticas de lo indígena prehispánico en el mural Dualidad de Rufino Tamayo”. Universidad Nacional Autónoma de México Año LVI, núm. 213. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* (septiembre-diciembre): 2011, 93-124.
- Ávila Jiménez, Norma. “La proyección de la astronomía y la era espacial en la obra de Rufino Tamayo (1946-1989)”. Tesis de Maestría. México: Universidad Autónoma de Querétaro. Facultad de Bellas Artes. 2002
- Ávila Jiménez, Norma (2010). *El arte cósmico de Tamayo*. México: Editorial Praxis, Instituto de Astronomía UNAM y Conacyt, 2010.
- Bambi (9 de mayo de 1972). Rufino Tamayo relata los pecados de su infancia. Periódico *Excelsior*. Sección *Cultura* 2-3 y Sección B 2B-3B.
- Bastida, Gemma (2007). El silencio impresionó al pionero espacial. Extraído el 20 de agosto desde: https://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/sociedad/silencio-impresiono-pionero-espacial_328603.html
- Blanco, Alberto. (Diciembre 2012). Rufino Tamayo. Más

- allá de la dualidad. *Revista Universidad Nacional*, 106, 45-56.
- Barreto, Waldir [2014]. Lo sublime, de la palabra al silencio. *Mirabilia: electronic journal of antiquity and middle ages*, 18, 295-302. Extraído el 14 de agosto de 2019 desde: <https://www.raco.cat/index.php/Mirabilia/article/view/30586>.
- Beuchot, Mauricio [1997]. *Tratado de Hermenéutica Analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. México: Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- Beuchot, Mauricio [2015]. *Los procesos de la interpretación*. México: Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, UNAM.
- Díaz Gómez, José Luis [2016]. *Frente al cosmos. Esbozos de cosmología cognitiva*. México: Editorial Herder.
- Eder, Rita [1997]. El espacio y la posguerra en la obra de Rufino Tamayo. En *XIX Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte y Espacio*. México: UNAM..
- Galindo Trejo, Jesús [1994]. *Arqueoastronomía en la América Antigua*. México: Conacyt. *Colección La ciencia y la tecnología en la historia*.
- Genauer, Emily [1973]. *Rufino Tamayo*. New York. Japan: Harry N. Abrahams, inc. Publishers.
- Granados Valdéz, Juan [2019]. *Hacia una estética prudencial*. México: Editorial Infinita.
- González Torres, Yólotl [2011]. Algunos aspectos del culto a la Luna en el México Antiguo. *Estudios de cultura nahuatl*. 131, 113-127. Extraído el 31 de marzo de 2020 desde: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn10/131.pdf>.
- Kant, Emanuel [1990]. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- Kant, Emmanuel [1998]. *Crítica del juicio*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- Kowsan, Tadeo [1997]. *El signo y el teatro*. España: Arco Libros. Colección Perspectivas.
- Le Breton, David [2009]. *El silencio, aproximaciones*. Madrid: Ediciones Sequitur.
- Marcos Carretero, Mar [2018]. Silencio y visualidad. Representaciones del silencio en el arte contemporáneo [1999-2010]. México: Editorial Clave- UAQ.
- Martin, John Rupert. Barroco. Extraído el 20 de agosto desde: https://esfingenews.files.wordpress.com/2013/10/ruPERT_martin_barroco_intro.pdf
- Mohammadi Shirmahaleh, Shekoufeh [2010] *Iconicidad metafórica de Charles S. Peirce, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. Extraído el 15 de junio desde: <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/24459>
- Navarrete, Sylvia [2017]. Catálogo de la exposición Rufino Tamayo, el éxtasis del color. México: Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Paz, Octavio [1987]. *México en la obra de Octavio Paz III. Los privilegios de la vista*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Paz, Octavio [1997]. Tamayo en la pintura mexicana. en *Catálogo de la exposición. Fundación Proa*. Extraído el 30 de abril de 2019 desde: <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#82>.
- Pereda, Juan Carlos [1997]. Rufino Tamayo. *Catálogo de la exposición. Fundación Proa*. Extraído el 30 de abril de 2019 desde: <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#85>.
- Peirce, Charles [2011]. El ícono, el índice y el símbolo. *Selección de los editores de C.P. Universidad de Navarra*. Extraído el 14 de septiembre de 2019 desde: <https://www.unav.es/gep/IconoIndiceSimbolo.html>
- Peirce, Charles [2014]: *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, vol. 1-6. Extraído el 18 de agosto de 2020 desde: <https://colorsemiotica.files.wordpress.com/2014/08/peirce-collectedpapers.pdf>
- Saavedra, Manola [1981]. Rufino Tamayo cuenta cómo nació su museo. *Revista Claudia* Junio, 87.
- Sainz, Luis Ignacio [1999]. Los rasgos plásticos de Rufino Tamayo. *Revista de Difusión Cultural de la UAM*. Extraído el 20 de febrero de 2019 desde: <http://www.uam.mx/difusion/revista/dic99/sainz.html> .
- Sontag, Susan [2007]. La estética del silencio. En *Susan Sontag Estilos radicales (13-50)* Barcelona: De Bolsillo.
- Suckaer, Ingrid et. al [1987]. "Rufino Tamayo, un enfoque juvenil" en Raquel tibol (Ed.), *Rufino Tamayo. Antología crítica* [pp.137-163]. México: Editorial Terranova.

- Suckaer, Ingrid (2000). *Rufino Tamayo. Aproximaciones*. México: Editorial Praxis.
- Suckaer, Ingrid (2013). Rufino Tamayo. Cronología. Oficina de Derechos de Autor Rufino Tamayo. Extraído el 11 de noviembre de 2019 desde: <http://www.rufinotamayo.org.mx/wp/wp-content/uploads/2013/12/Cronolog%C3%ADa-Rufino-Tamayo-2009-Ingrid-Zuckaer-oficina-derechos-autor-rufino-tamayo.pdf>
- Shekoufeh, Mohammadi Shirmahaleh. *Iconicidad metafórica de Charles S. Peirce, aspectos teóricos y aplicaciones lingüísticas*. [Tesis doctoral, Universidad de Alicante]. <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/24459>
- Tamayo, Rufino (2013). *Discurso de ingreso. 21 de mayo de 1991*. México: El Colegio Nacional.
- Tibol, Raquel (Ed.) (1987) *Rufino Tamayo 70 años de creación*. México: INBA, SEP, Museo de Arte Contemporáneo Rufino Tamayo.
- Tibol, Raquel (1988). Tránsito de Tamayo hacia las fuentes. *Revista de la Universidad de México*. 451 (25-28). Extraído el 10 de febrero de 2019 desde: http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/index.php/rum/article/view/12813/0
- Tibol, Raquel (1997). Su plataforma estética. Catálogo de la exposición. Fundación Proa. Extraído el 30 de abril de 2019 desde: <http://proa.org/esp/exhibicion-proa-rufino-tamayo-textos.php#81>.
- Visokolskis, Sandra (2006). Metáfora, ícono y abducción en C.S. Peirce. Extraído el 10 de agosto de 2020 desde: <https://www.unav.es/gep/IIPeirceArgentinaVisokolskis.html#:~:text=Pero%20de%20todos%20los%20tipos,por%20su%20peculiar%20duplicidad%20significacional.&text=En%20s%C3%ADntesis%2C%20lo%20que%20la,oculta%20pero%20que%20debe%20existir.>
- Von Ziegler, Jorge (1991). Tamayo educador. *Tierra adentro*. 56 (3-7).



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO

