



## Los indios vencidos a traición

*La masacre del Templo Mayor*, Jean Charlot

*La tradición mexicana es una chispa que oscila entre dos polos igualmente válidos: el indígena y el español [...] el elemento indígena ha permanecido como símbolo de la integridad nacional y, entre quienes ejercen el poder, de intranquilidad.*

Charlot

Un joven francés de rostro delgado, gafas y finos modales desembarcó en Veracruz el 23 de enero de 1921, pero su mirada abierta se impresionó menos por el puerto que por Coatzacoalcos, la parada anterior, donde descubrió a las “jóvenes tehuanas con flores naturales trenzadas en sus cabellos, casas sobre pilotes y cerdos negros revolcándose por debajo, calles de marineros y mujeres multicolores, camas de latón con colchas de percal”.<sup>163</sup>

Ya afincado en la capital, en sus paseos mañaneros para conocer la ciudad los ojos de Jean Charlot continuaron llenándose y apropiándose de lo desconocido, descubriendo muchas “vírgenes de Guadalupe [que] ponían un pie tras otro quedamente, y con ello renace la antigua belleza [...]. Cada una de estas indias es hermana (de las vírgenes del Partenón). Es la misma postura, los mismos gestos, la huella de los pies en la tierra es igual, así como la manera de caminar, los pies siempre horizontales y adhiriéndose a la tierra como hacen las manos”. Al verlas salir de misa Charlot escribió:

[...] a primera vista son por completo del color del polvo; pareciera como si la carne y la ropa desgastada se hubieran amalgamado en este gris que es la pobreza extrema y la humildad. Cuando el ojo se acostumbra, así como el alma, esta raza rebelde descubre a la mirada amorosa la belleza de sus tejedoras, y de su carne.<sup>164</sup>

Desde sus primeros asomos a una ciudad que ansiaba conocer, mitificada por la tradición familiar, el joven estableció una correlación

imaginaria entre los indios mexicanos y los paradigmas griegos de la cultura occidental. Esta relación entre el clasicismo y los modos campesinos partía de su fascinación infantil por la Grecia clásica —de niño había hecho muchos dibujos de vasijas griegas— y las semejanzas que estableció entre las mujeres de ambas culturas provenían de una mirada externa, que en el intento por explicarse con referentes propios la realidad diferente que tenía ante la vista, la equiparó con aquello que le era más valioso —esta misma postura se tradujo en su detallado recuento de los primeros años del muralismo titulado precisamente *El renacimiento del muralismo mexicano*. Esta visión se alimentaba también de otra veta del bagaje de Charlot, quien se había creado una imagen de México a través de su abuelo Luis Goupil, nacido en la capital mexicana, del matrimonio entre un francés y una mujer de ascendencia azteca. El abuelo murió en París en un departamento lleno de recuerdos de su tierra natal que su nieto Jean incorporó como parte de su legado visual:

[...] dos paisajes de Velasco mostrando los volcanes; un escuadrón de pulgas vestidas mexicanas; un ejército de figurillas de cera, ensayando los mismos papeles que me deleitaban cuando niño y que, más tarde, resurgieron en mis pinturas: tlachiqueros extrayendo aguamiel de los magueyes, tejedores de petates, cargadores trotando, y los quehaceres de la cocina mexicana: mujeres moliendo masa, avivando el fuego de los braseros con aventadores de palma.<sup>165</sup>

El círculo familiar de los Charlot incluía a otros miembros vinculados con México. El tío Eugène Goupil era un coleccionista de antigüedades prehispánicas que guardaba celosamente algunos materiales originales coleccionados por Boturini en el siglo XVIII como ídolos, libros y facsímiles de códices que acostumbraron los ojos de Jean “a los ángulos redondos de la belleza azteca” —el tío Eugène acabó por donar su colección al gobierno francés a fin de ayudar a la comprensión de las raíces aztecas de la madre de Jean. Otra presencia constante fue Desiré Charnay, arqueólogo que había viajado por el centro y el sureste de México entre 1857 y 1886 y cuyos relatos de aventuras en la selva maravillaron a Jean, cuando contemplaba curioso sus amarillentas fotos de Uxmal, Palenque y Mitla. Con motivo de la primera comunión de Jean, ese pintoresco personaje, que había buscado la Atlántida

en tierras americanas, le regaló un silbato en forma de coyote que el pequeño gustaba tocar, hasta que fue requisado cuando su madre se enteró que había sido hallado en un entierro prehispánico.<sup>166</sup> El padre de Jean, un francés de origen ruso inclinado a los perseguidos bolcheviques,<sup>167</sup> completaba el panorama de la familia Charlot, educada y de mente abierta. A sus 23 años Jean llegó a México en busca de refugio tras la guerra y se instaló en la casa de su tío mexicano Luis Labadie.

Pocos años antes Jean se había enrolado en el ejército francés como voluntario junto con su grupo universitario y el final de la contienda lo sorprendió en el frente de Argonne, formando parte del ejército de ocupación en Alemania, pero “absorto con Mathias Grünewald”.<sup>168</sup> El cuadernillo de notas sobre su estancia en Ludwigshafen era parte del equipaje traído a México. Como para muchos jóvenes de su generación, la primera Guerra Mundial significó para él la cancelación de la utopía de paz y avance tecnológico y marcó profundamente su sensibilidad por el horror de la barbarie— sus vivencias de esta tragedia bélica, aún a flor de piel, serían parte importante en su mural. El joven teniente de artillería recibió una medalla de honor y tardó dos años en decidir marchar a una tierra cuya imagen estaba traspasada por las añoranzas familiares: “Cuando vine a México tenía en la mente un país teatral; muchas plumas, azules, verdes y una farsa tropical”.<sup>169</sup> Pero no tardó en confrontar esta imagen y descubrir las desigualdades sociales. En el Teatro Nacional, a donde asistían las damas y caballeros europeizados, uno de ellos le dijo: “Aquí, estamos los salvajes y nosotros. ¿Cómo podemos hablar de igualdad?”<sup>170</sup>

Su receptiva mirada se afinó para descubrir a los indios y campesinos, percibiendo la poética de sus modos, atuendos, rasgos étnicos y artísticidad:

Los rebozos doblados en miles de formas, siempre con nobleza, nunca tienen un pliegue que no sea esencial al cuerpo y su movimiento, lo opuesto de esas prendas de moda que se arrugan como perros falderos. Aparentemente iguales, en realidad son composiciones de buen gusto y economía artística; gris sobre gris, negro y café claro, rosado y violeta tenue, azul, desde el de media noche hasta el pastel, pecho de paloma y malva, pero amalgamados tan sabiamente, que una mirada poco atenta los confunde. Las franjas afirman la textura como un motivo musical repetido con

más ácento; desde atrás, el pelo trenzado con sus listones rojos alrededor del hombro sugiere la carne; de frente, el semblante oval o redondo, pigmentado de ocre, se transfiere al tono básico del rebozo, mientras que el blanco de ojos y dientes hace juego con el acabado de la superficie. Por sí mismo, el rebozo es como un ala rota; requiere de la tensión y de los pliegues vivos que modelan el rostro, aunque lo oculten.

Benditos sean también los días de frío, cuando el hombre se envuelve en el sarape: entonces se asemeja al tribuno vestido por las olas del mar. Aquí, una pieza de lana verde equivale a la toga en mármol. Los sarapes: múltiples colores que vienen juntos entre blancos, grises y negros, y ciertamente, los más hermosos son los que no tienen dibujos, cuya superficie y textura son como la delgada piel de un burrito arriado, con hilos blancos entretrejidos como las cicatrices de los golpes. Esta prenda, sin su dueño, no es más que la camisa de un hombre muerto, que aún retiene la forma de su torso. La decoración siempre es sencilla, inspirada en objetos cotidianos de la naturaleza y de las manufacturas, en la belleza de la tierra dura y en los pájaros, mejor que Salomón en toda su gloria; y se combina con una geometría abstracta como sólo este pueblo, después de los griegos de Creta, ha podido crear.<sup>171</sup>

De la misma estirpe de los Linati y los Mina, Charlot se dejó seducir y fascinar por la diferencia. Su mirada europea se resignificó para ver al otro, en principio desde una visión romántica, pero después, más allá de un objeto curioso o exótico. Esto lo llevó a aprender náhuatl, con el que “escribió piezas de teatro popular durante una campaña indigenista”<sup>172</sup> y a descubrir al artista José Guadalupe Posada. La suya fue una mirada de afuera dispuesta a descubrir a los otros desde una interlocución no eurocéntrica; José Juan Tablada lo describió como “un ciudadano del mundo, un mexicano *sui generis*, uno de los más representativos”.<sup>173</sup>

Jean era también un indagador, con esa necesidad del escritor de registrar lo que ve y lo que hace y, con las anotaciones de su diario en la Prepa, se convirtió en el “historiador que se observó a sí mismo observando”<sup>174</sup> el nacimiento del muralismo en San Ildefonso. Pero Charlot era ante todo un artista; sus visitas de la infancia a museos y galerías se continuaron con su ingreso a la Escuela de Bellas Artes de París hasta que fueron interrumpidas por la violencia bélica. Desde su

inserción en las artes plásticas uno de sus intereses principales fue la exploración de técnicas, y de joven el fresco lo cautivó para pintar muros. Al rememorar su primer fresco en México recordó que la primera vez que había oído algo al respecto había sido hacia 1910, cuando supo de la *École de Fontainebleau du Fresque*. A esto siguió una lectura (hacia 1914) del “libro de Paul Baudouin sobre el fresco” —el mismo que Rivera había utilizado en el Anfiteatro.<sup>175</sup> Dos años después Jean dio una conferencia para la *Guilde Notre-Dame*, un grupo de artes litúrgicas al que pertenecía, en la que refrendó su intención de ser más un artesano que un artista: “Toda mi vida, la idea de que el trabajo manual es parte integral de las artes ha sido uno de mis más grandes actos de fe”.<sup>176</sup> Él y sus colegas adoptaron las técnicas rechazadas por el arte moderno y probaron “el fresco, los colores de cola (y) la madera policromada”.<sup>177</sup> Su primer estilo maduro fue el de sus obras litúrgicas y estuvo “influenciado por Maurice Denis, marcado por figuras alargadas y una paleta colorida”.<sup>178</sup> Antes de la guerra, Charlot planeó un mural al fresco para una iglesia en París que no se realizó, pero continuó a la búsqueda de esta técnica. Ya en México, en un breve viaje a París en 1921, a propósito de unos frescos de Ingres, anotó: “Método apto para la decoración pero poco agradable para una pintura de caballete”.<sup>179</sup> En la posguerra sus formas se tornaron más cubistas y su trabajo más importante dentro de esta línea fue *Bullet* (ca. 1920-1921), dentro del primer cubismo analítico, que incorporó la búsqueda de la expresión del movimiento del futurismo italiano.

Otro rasgo particular del joven pintor fue su compromiso religioso —que sin duda favoreció la relación con Fernando Leal—, postura que provenía del filósofo Jacques Maritain, representante principal del neoescolasticismo y postulador del personalismo cristiano. El colorido y la simbología del Grünnewald que el joven soldado descubrió en Colmar le inspiraron los lienzos de un Viacrucis que fueron descritos por M. A. Couturier, de la Orden de Predicadores, como “muy cercanos plásticamente a los calvarios bretones, mediante los cuales el artista simplemente expresa lo que es, lo que ama y en lo que cree”.<sup>180</sup> Precisamente un Viacrucis en madera premiado fue el que trajo a México y devino el detonante a las xilografías mencionadas. Esta inclinación de Charlot lo llevó a participar en la izquierda católica francesa que tomó de Maritain su rasgo característico de volverse hacia el pueblo y

vincularse con las clases más pobres, lo que facilitó su inserción en el movimiento muralista de la Prepa. En palabras de Tablada, Charlot fue un socialcristiano que no hablaba de política pero que se interesaba en “el hombre y la justicia social”.<sup>181</sup> El tono burlón e incisivo de Siqueiros calificó este rasgo en dos ocasiones, “El catolicón Jean Charlot, con su aire de seminarista cachondo”,<sup>182</sup> y

Charlot hacía esfuerzos para demostrar que nuestra revolución cabía entera dentro del catolicismo. Nada de nuestro programa humano podía ser condenado por el Papa, ni siquiera la violencia, pues nada había habido más violento que el catolicismo en su lucha ideológica. El sindicalismo, decía, mereció la bendición de León XII [...]. Sus digresiones ideológicas se mezclaban con frecuentes remordimientos. Después de firmar los manifiestos del sindicato, por regla general Charlot se confesaba con los padres franceses del Colegio Franco Inglés.<sup>183</sup>

Las apreciaciones de Wolfe fueron más respetuosas:

Charlot es un devoto católico, con un toque de delicado misticismo en su credo, siendo raro que hubiera podido trabajar amistosa y fraternalmente con aquel conjunto de jacobinos. El punto de contacto entre ellos debió ser su admiración por el pueblo humilde, por las mujeres de servicio y los cargadores, cuyas labores se complacía en representar monumentalmente dentro de una pequeña circunferencia, y también una especie de anticlericalismo de cristiano primitivo.<sup>184</sup>

En San Ildefonso el carácter, actitud y conocimientos pictóricos de Charlot definieron las cordiales relaciones que entabló con el resto del equipo. Al referirse a él, Orozco dejó de lado su infaltable valoración ácida pues Charlot “representaba la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios [...] con su ecuanimidad y su cultura atemperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas”.<sup>185</sup> Incluso Rivera, que tanto alardeó regateando a Charlot la técnica del fresco —aunque su mural fue en encaústica— en San Ildefonso, acabó por reconocer sus cualidades: “culto [...] sutil erudito, hábil en la deformación expresiva, impregna cada una de sus obras con un sentido de cerebral inves-

tigación estética, triunfando a menudo en la solución que a sí mismo se impone, con sorprendente talento”.<sup>186</sup>

Tras su llegada a México, Charlot se insertó en la EPAL de Coyoacán donde compartió el estudio con Leal y también, como sus otros jóvenes compañeros de la Prepa, participó en el estridentismo. Luego de entablar relación con Rivera se convirtió en su ayudante en *La Creación* —charlando en francés sobre técnicas, estilos y compartiendo sus vivencias parisinas. Trabajando con Diego durante el día, lo que le reducía el tiempo dedicado a su propio mural, fue hasta junio de 1922 cuando levantó su andamio —Leal había empezado en octubre del año anterior. En septiembre empezó a trabajar en el muro y en sólo 37 días concluyó la parte del fresco, salvo las lanzas con bermellón, que trabajó a la encaústica. El 1 de febrero del año siguiente se hizo la inauguración con amigos, refrescos y galletas.

Aunque Leal, su compañero más cercano, afirmó que Charlot había pensado un tema religioso, lo que parece factible, el resultado final fue el hecho bélico fundamental que desató el enfrentamiento entre españoles y mexicas. En sus notas él mismo dio poca importancia a la elección del tema, porque éste surgió más bien de su comprensión del muro inclinado:

[...] el tema me vino al razonar la composición. Es evidente ahora que en este mural la parte izquierda debía ser dedicada a los indios y la derecha al hombre blanco. Todo el principio, la geometría y su dinámica, representan un choque entre dos razas. Así pues, la imagen iba a ser una batalla. Fue muy fácil hallar el tema en la historia [...]. Escogí la batalla en el Templo mayor, *La masacre en el Templo Mayor*. Los indígenas estaban a mitad de una celebración, bailaban y llevaban flores en el cabello, fue entonces cuando los españoles rodearon el templo, entraron a toda velocidad y, o bien los mataron o los hicieron prisioneros. Dicho tema no salió de un libro, sino de la geometría natural de la forma que tenía que pintar.<sup>187</sup> (véase il. 69)

En efecto, las preocupaciones centrales registradas en los cuadernos de Charlot giran en torno a los problemas técnicos: el logro de un fresco verdadero y la resolución compositiva, que implicaba figuras a gran escala, colores apropiados y la adecuación a los requerimientos de un muro con una parte recta y otra inclinada. Pero el tema había

empezado a cobrar forma desde que sus ojos europeos, ajenos y curiosos, aprehendieron una realidad diferente:

A mi llegada a México, me sorprendió el contraste que representaba la *espiritualidad* de la raza indígena y la *civilización mecanizada* proveniente primero de Europa y después de los Estados Unidos. Entre esas dos civilizaciones hubo y hay un impacto ya que son incompatibles. Una debe ceder a la otra. En este caso, la vencida es la indígena. Tal “choque” entre razas podría ser anecdótico, pero cuenta con una validez global como símbolo de un conflicto más general: aquel entre la búsqueda por *lo bello y lo bueno* y la búsqueda por el dinero y el placer.<sup>188</sup>

Así, en el ambiente nacionalista donde se disponía a realizar una pintura mural, el tema recobró la importancia que había tenido en el Renacimiento. En 1922, en medio de su trabajo mural, escribió sobre la idea clásica de la jerarquía del tema, cuyo tratamiento correcto produce repuestas emocionales diversas: “El valor de una obra de arte recae únicamente en aquel valor emocional que la misma obra emana al espectador y la calidad de estas emociones”.<sup>189</sup> Los muralistas mexicanos tenían algo que decir y Charlot también.

*La masacre del Templo mayor* condensó una compleja trama: el imaginario de sus raíces maternas indígenas, su simbolización de la futilidad de las guerras, su rico bagaje artístico-cultural y su apreciación de la realidad mexicana, conmovida por la exclusión del indio. Un hecho sin importancia aparente, una familia indígena cruzando una calle, lo llevó a registrar en su diario cómo el “conductor se burla y se ríe, [y] me parece que la masacre de los bailarines adolescentes por Alvarado comienza una vez más”.<sup>190</sup> En cuanto al hecho histórico que desató la victoria final española frente a los mexicas, fue su mirada desde fuera la única que pudo ver y representar un momento tan espinoso de la Conquista. Para los pintores mexicanos éste era un tema doloroso que aún no cicatrizaba. Uno de los escasos antecedentes plásticos de las victorias militares españolas había sido *La matanza de Cholula*, un pequeño lienzo que había recogido este hecho, pero que carecía de la carga simbólica de la derrota mexicana.

Desde uno de sus hilos conductores, Charlot resumió en *La masacre* sus lecturas de códices, de Alva Ixtlilxóchitl y de “americanistas

franceses como Auguste Génin, que tenían una posición proazteca y condenaban las atrocidades de los conquistadores”.<sup>191</sup> Si el mural de Leal se había diseñado para un espectador que ascendía, el suyo, en el sentido contrario, hizo recaer todo el peso compositivo y simbólico en los conquistadores, ubicados en la parte inclinada del muro, arrinconando así a los guerreros mexicas al espacio más reducido del descanso de la escalera. Según su apreciación del espacio pictórico, el rectángulo derecho correspondía al hombre occidental; su pertenencia al grupo racial dominante, el peso simbólico que encarnaba, lo ubicaban siempre arriba del indio; mientras que el izquierdo, de forma vertical, le sugirió a los indios, meditativos y conectados con la tierra. En sus palabras: “las horizontales reales, así como las verticales, se adaptan admirablemente al personaje indígena”.<sup>192</sup> A partir de estos conceptos, la obra de Durán resultó el texto idóneo; en su historia, es sobre todo en el relato de la Conquista donde más se manifiesta su postura *nepantla*. Una de sus fuentes principales había sido la célebre y enigmática *Crónica X*, un manuscrito en náhuatl cuyo paradero se desconoce pero que también fue utilizada por Alvarado Tezozómoc y el padre Tovar. Durán *tradujo* al español lo que los historiadores y pintores aztecas habían pintado y, asumido como historiador, se apejó fielmente al texto-fuente, “habiendo de escribir verdad y según la relación y memoriales de los indios”. Aunque también confrontó otras referencias españolas sobre lo sucedido en el Templo Mayor el 2 de junio de 1520, hizo suya la versión del cronista mexicana, quien afirmó la presencia de Cortés en Tenochtitlan durante la matanza. Sobre el inicio del ataque por parte de los indios, Durán escribió: “Lo cual se me hizo cosa dura de creer, porque ningún conquistador he hallado que tal conceda. Pero, como niegan otras, más claras y verdaderas y las callan en sus escrituras y relaciones, también negarán y callarán ésta (el ataque inicial por Alvarado), por ser una de las más mal hechas y atroces que hicieron”.<sup>193</sup>

En el proceso de conquista la matanza del Templo Mayor fue lo que desató la guerra final entre mexicas y españoles. Tuvo lugar cuando Pedro de Alvarado quedó al mando en Tenochtitlan mientras Cortés iba a enfrentar en Cempoala a Pánfilo de Narváez, enviado por Diego Velázquez para quitarle el mando. En ese lapso los mexicas se dispusieron a celebrar la fiesta del mes de Tóxcatl, una gran celebración

a Tezcatlipoca y Huitzilopochtli, dos de sus deidades mayores. Con sus mejores atavíos, los guerreros principales se congregaron para el baile ritual y Narváez vio una excelente oportunidad para atacarlos por sorpresa; la táctica fue muy similar a la de la matanza de Cholula, que tan buenos resultados había rendido a los conquistadores —las coincidencias no fueron fortuitas, ambas consistieron en un ataque sorpresivo en un espacio sagrado, se llevaron a cabo cuando se celebraba a la deidad protectora del grupo gobernante, aprovecharon un recinto cerrado, que facilitaba el acoso y dificultaba la huida de los atacados y, en ambas, los guerreros indígenas estaban desarmados.

En la página 272 de su crónica, Durán dice que fue el propio Moctezuma quien organizó los preámbulos de la fiesta, pidiendo a todos los hombres principales

[...] que llevaran al baile todas sus riquezas [...] todos salieron a solemnizar a su ídolo y a mostrar la grandeza de México, como les había sido encomendado, con todas las más y mejores riquezas y aderezos que tenían, donde se juntaron en su rueda y baile ocho o diez mil varones ilustres, todos gente de sangre y nombradía, donde estando con todo el contento del mundo bailando, el Marqués, por ordenanza de don Pedro de Alvarado, mandó poner a las cuatro puertas del patio, cuarenta soldados, diez a cada puerta, para que por allí ninguno se les fuese, y mandó a otros diez que se fuesen a donde tocaban el tambor, donde les pareció que andaba la gente más principal apañada, y que en llegando matasen al que tenía el tambor y luego tras él, a todos los circunstantes; lo cual los predicadores del evangelio de Jesucristo, o por mejor decir, discípulos de iniquidad, sin ninguna tardanza hicieron, entrando entre aquellos desventurados, desnudos en cueros con solamente una manta de algodón a las carnes, sin tener en las manos sino rosas y plumas con que bailaban, los metieron a todos a cuchillo [...] no pudiéndose esconder de ellos, fueron todos muertos, quedando el patio lleno de la sangre de aquellos desventurados, y de tripas y cabezas cortadas, manos y pies y otros con las entrañas de fuera, a cuchilladas y estocadas, que era el mayor dolor y compasión que se pudo pensar; especialmente con los dolorosos gemidos y lamentaciones que allí en ese patio se oían, sin poderlos favorecer ni ayudar ni remediar; y fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó, y tanto el aullido de las mujeres y niños, que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima.

Las láminas que acompañan el texto de Durán siguieron los cánones indígenas; la más elocuente presenta un rectángulo con arquerías que delimitan otro rectángulo menor, pintado de rojo, en cuyo centro el huéhuetl y el teponaztli simbolizan la celebración religiosa. Un grupo de diez españoles, con cascos, armaduras y espadas, cerca por todos lados a tres nobles mexicas. Dos de ellos yacen en el suelo, uno, decapitado, mientras que otro recibe un lanzazo en el ojo y el tercero apenas resiste la embestida con su macuáhuatl. Dos brazos sangrantes y una cabeza separada del cuerpo son otros signos de la violencia. La versión de Durán, el cristiano indianizado, se apegó a la indígena en el discurso y en las imágenes (véase il. 70).

La referencia más cercana a esta obra fue la de otro religioso quien también *vio* a los indios, Bernardino de Sahagún, cuyo escrito recogió la forma discursiva de sus informantes tlaltelolcas:

[...] cuando ya se celebraba la fiesta, cuando ya se bailaba y se cantaba, cuando ya se mezclaban canto y danza, y que el canto era como un ruido de olas quebradas, entonces, cuando pareció a los españoles que el momento de masacrar había llegado, enseguida, entonces, aparecieron. Estaban preparados para la guerra. Llegaron para cerrar por todas partes todas las salidas, todas las entradas [...]. Y, cuando las cerraron, también se apostaron por todos lados. Ya nadie iba a poder salir [...]. Enseguida, entonces, rodearon a los que bailaban; enseguida, entonces, fueron allá donde estaban los tambores; enseguida, golpearon las manos del que tocaba el tambor, vinieron a cortar las palmas de sus manos, las dos (véanse ils. 71 y 72); enseguida le cortaron el cuello, y su cuello cayó a lo lejos [...] todos atacaron a las gentes con lanzas de metal, y los golpearon con sus espadas de metal. Algunos fueron cortados a tajos por detrás y enseguida sus tripas se dispersaron. A algunos les partieron la cabeza en pedazos, les molieron la cabeza, redujeron a polvo su cabeza. Y a otros les golpearon en los hombros, vinieron a agujerearlos, vinieron a partir sus cuerpos. A otros les golpearon repetidas veces en las corvas [...] en los muslos; a otros les rajaron el vientre [...]. Y la sangre de los valientes guerreros corría como si hubiera sido agua, como si se deslizara de todas partes; y un olor fétido subía de la sangre; y las tripas, era como si se arrastraran [...]. Enseguida, entonces, la multitud rugió, entonces lloró, se golpeó los labios. Rápido se dieron ánimos, y entre los valientes guerreros era como si

cada uno se hubiera vuelto a enderezar. Llevaban las flechas, los escudos. Enseguida, entonces, pelearon.<sup>194</sup>

Siguieron siete días de combate de resistencia y 23 días de sitio para los españoles en las Casas reales de Moctezuma. Sólo entonces los indígenas pudieron enterrar a sus muertos y “se hizo un gran llanto en toda la ciudad porque eran gente muy principal los que habían muerto”.<sup>195</sup>

Cortés explicó este hecho al rey de España en su segunda carta. Dice haber recibido en Cempoala noticias de

[...] cómo los indios (en Tenochtitlan) les habían combatido la fortaleza (a los españoles) por todas las partes della y puéstoles fuego por muchas partes y hecho ciertas minas, y que se habían visto en mucho trabajo y peligro, y todavía los mataran si el dicho Muctezuma no mandara cesar la guerra; y que aun los tenían cercados, puesto que no los combatían, sin dejar salir ninguno dellos dos pasos fuera de la fortaleza. Y que les habían tomado en combate mucha parte del bastimento que yo les había dejado, y que les habían quemado los cuatro bergantines [...] y que estaban en muy extrema necesidad.<sup>196</sup>

En otra parte del relato, sin embargo, sí responsabilizó a Alvarado de haber iniciado el ataque. El recuento de Bernal, quien acompañó a Cortés a Veracruz, niega tajante la posibilidad del ataque español como detonante de la guerra: “vienen nuevas de que Méjico está alzado, y que Pedro de Alvarado está cercado en su fortaleza y aposento, y que le ponían fuego por dos partes en la misma fortaleza, y que le han muerto siete soldados, y questaban muchos otros heridos, y enviaba a demandar socorro con mucha instancia y priesa”.<sup>197</sup> En su manuscrito original, sin embargo, Bernal tachó un fragmento con otros datos vitales:

[...] que lo demás que dicen algunas personas, que el Pedro de Alvarado, por codicia de haber mucho oro y joyas de gran valor con que bailaban los indios, les fue a dar guerra. Yo no lo creo, ni nunca tal oí, ni es de creer que tal hiciese, puesto que lo dice el obispo fray Bartolomé de las Casas aquello, y otras cosas que nunca pasaron, sino que (Alvarado) verdaderamente dio en ellos por metelles temor, e que con aquellos males que les hizo tuviesen harto que curar y llorar en ellos, porque no le viniesen a dar guerra; y como dicen que quien acomete, vence.<sup>198</sup>

Charlot sí hizo suya la codicia de Alvarado para desatar el enfrentamiento pero realizó una trasliteración del hecho histórico. No escogió el momento de la matanza ni la escena de la embestida contra los músicos detallada por las dos crónicas indígenas, lo que hubiera restringido el contenido histórico del mural, sino el instante preciso que la antecedió, cuando los indios fueron sorprendidos a traición —hasta ese momento, la relación entre mexicas y españoles fluía pacíficamente, aunque prendida con alfileres, y ningún bando la había violentado. En el discurso pictórico plasmó el enfrentamiento entre los indios, engalanados para una celebración, desarmados y con flores en las manos y una maquinaria de guerra ciega, con hombres armados, rostros enmascarados, ocultando su humanidad con armaduras metálicas y acompañados por caballos, para crear un símbolo más universal del sinsentido de la guerra y de la supremacía de los europeos sobre los indios mexicanos. Haciendo suyo el ataque a traición que rompió el último eslabón que sostenía la convivencia de compromiso, insertó a lo largo de toda la parte inferior una nota a pie de pintura que no deja duda de su postura sobre este hecho histórico específico y sobre su percepción de la aberración intrínseca a la violencia de toda guerra, apoyándose en el lenguaje metafórico nativo: “fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó, que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima. P.D. Durán. c. LXXVI”.

Su repertorio plástico conjuntó una “construcción cubista del espacio con diversos estilos: desde el naturalismo renacentista hasta la síntesis geométrica de la abstracción”.<sup>199</sup> Un primer vistazo identifica claramente a los dos grupos y el sentido de la violencia, pero al observar los detalles, en la parte inferior descubre elementos cuyo tratamiento formal sorprende en la estilización abstracta que irrumpe en las figuras del joven rubio en azul —en palabras de Charlot, aunque otras versiones hablan de una mujer-ángel—, la mujer con el penacho listado en blanco y negro y el monumental símbolo serpentino, en blanco, abajo del escudo indio. En una reminiscencia renacentista, el grupo de la esquina inferior izquierda recuerda a los donantes, con el propio Charlot, Diego Rivera y Tablada, a quien llamaba su biógrafo, así como un pequeño rubio, quien encarna al futuro espectador.

El colorido respondió al contraste buscado con el de Leal. Charlot lo utilizó para crear conceptos porque “las ideas se atan a los colores”.

El fondo negro, por ejemplo, “añade a la idea de inestabilidad la del choque de dos masas `en combate`, una es penetrada por la otra, superior en número, velocidad y fuerza”.<sup>200</sup> Así, la clave colorística es saturada, oscura y estridente en la mitad horizontal y se hace más transparente, en una gama de grises, rojos y amarillos tenues para los indios; el único verde resalta el escudo guerrero mexica.

El repertorio simbólico entrelazó signos occidentales e indígenas con otros de agudos significados personales. Con las flores, cita tomada directamente de Durán, Charlot creó un alfabeto simbólico que respondió a la embestida de las lanzas; dos de los señores principales mexicas las llevan cerca del corazón, en un gesto por demás inútil como defensa (véase il. 73). El dolido rostro femenino enmarcado por las lanzas es el de Luz, la india-modelo y la india-mujer testigo de los hechos que acaricia sin esperanza sus flores (véase il. 74); el ramillete en las manos de la mujer-ángel cubierta de plumas amarillas está marchito, mientras que el de la otra figura angélica, la yaciente mujer rubia, la acompaña en su muerte (véase il. 75).

Las flores fueron una constante en las crónicas españolas que las registraron como elemento infaltable en los rituales religiosos (véanse ils. 76 y 77) y los informantes de Sahagún las describieron puntualmente como uno de los presentes con que Moctezuma dio la bienvenida a Cortés durante su primer encuentro. Las culturas mesoamericanas asociaban su olor con el mundo masculino, presidido por el sol, y sólo los nobles y los guerreros destacados tenían el privilegio de olerlas; en los códices es frecuente que los grandes señores lleven un ramillete en las manos (véase il. 78). Pero, además de su uso ornamental, medicinal, alimentario y como tributo, la importancia de su simbolismo rebasaba con mucho el uso jerárquico reservado a los *pipiltin*. En la cosmovisión mexica, el último signo calendárico de cada veintena se denominaba *xóchitl* (flor) y *xochiyáotl* fue el nombre dado a la guerra florida, esa contienda teatralizada como expresión pura de poder que consistía sólo en la captura de enemigos vivos para sacrificarlos. El panteón mexica incluía a dos deidades masculinas directamente vinculadas con las flores: Macuixóchitl (cinco flor), cuyo nombre refiere a una fecha calendárica, y Xochipilli (príncipe de las flores), dios del amor, las flores, la danza, el juego y el placer. Su contraparte femenina era Xochiquétzal (flor-quetzal) o plumas de quetzal florido,

quien compartía los atributos descritos (véanse ils. 79 y 80), además de ser la patrona de las tejedoras, del amor sexual, de los quehaceres domésticos y de las prostitutas (véase il. 81).

Sin duda, el significado simbólico más elocuente de las flores se recogió en la poesía: *In xóchitl in cuicatl*, el binomio flor y canto es una metáfora recurrente sobre la precariedad de la vida y la obligatoriedad del fin mortal de todo habitante de la tierra. En voz de Nezahualcóyotl:

Ahora lo sabe mi corazón,  
escucho un canto,  
contemplo una flor,  
¡que no se marchiten!

Porque la flor y el canto, escribió Tecayehuatzin, señor de Huejotzingo, “son quizá lo único verdadero en la tierra”. Los cantares de los poetas reconocieron también el carácter pasajero de la alegría, la paz y la amistad, identificándolo con la cualidad efímera de toda flor:

Yérguete tú, amigo nuestro,  
toma tus flores en el lugar de los atabales  
que salga tu amargura, adórnate con ellas, las flores preciosas;  
se están repartiendo  
tus flores de cacao, tus flores de oro.

En Occidente, en cambio, las flores se identifican con lo femenino, con el lenguaje del amor, como recoge el conocido cantar de los Cantares, sin duda uno de los fragmentos bíblicos más eróticos: “¿Dónde se ha ido tu amado, oh, la más hermosa de todas las mujeres? ¿A dónde se apartó tu amado, y le buscaremos contigo? Mi amado descendió a su huerto, a las eras de los aromas, para apacentar en los huertos, y para coger los lirios. Yo soy de mi amado y mi amado es mío, el cual apacienta entre los lirios”.<sup>201</sup> En la cultura occidental las flores representan también lo sutil y lo frágil. En el mural, como referentes personales del pintor, las flores remiten “a los delicados dibujos que hizo en el pequeño libro de apuntes que siempre llevaba cuando estaba en el servicio” y sabía que podía morir.<sup>202</sup> En las manos indias de *La masacre* refieren a su uso simbólico durante la danza religiosa, pero también

son “símbolo de un conflicto más general: aquel entre la búsqueda por *lo bello y lo bueno* y la búsqueda por el dinero y el placer”<sup>203</sup> y, desde la percepción occidental, son un signo de la fragilidad de la vida para quien enfrenta desarmado un ataque. No sucede lo mismo con los caballos; ningún relato los menciona y sí todos explicitan la embestida española por hombres de a pie. Charlot los incluyó como emblemas de la guerra, haciendo eco de una añeja tradición plástica y simbólica occidental-cristiana.

En los textos indígenas de la conquista los caballos aparecen siempre con los españoles, pero si en los primeros contactos estos animales fueron percibidos como seres extraños, en el discurso escrito pronto abandonaron su carácter desconocido. En las imágenes del *Códice Florentino* ni se representaron como centauros ni hay rastros de identificarlos con seres fabulosos o fieros, e incluso se pintaron más pequeños que los hombres; si muy pronto los indios no creyeron que los españoles eran dioses, tampoco adjudicaron la condición divina a sus cabalgaduras. Tampoco se dibujaron con armaduras porque fue sólo hasta fines del siglo XVI cuando las llevaron. En la realidad los indios no tardaron en comprender que eran sólo animales y más bien, desde la curiosidad, trataron de averiguar cómo y por qué obedecían a sus amos, dada la escasez de animales domesticados en Mesoamérica. Su conocimiento de los nuevos hombres y animales los hizo valorar a estos últimos como un elemento que permitía distinguir entre dos categorías de conquistadores, los importantes “que tenían caballos, y los otros, los oscuros, los peatones, que carecían de ellos”.<sup>204</sup> Fue en los combates donde los indios percibieron de inmediato la ventaja que significaban los caballos por la movilidad que daban a sus jinetes, como Cortés, quien entraba o salía de una batalla con la ayuda de su corcel.

Pero en la expedición no venían muchos caballos, el triunfo militar español se derivó más de los conceptos de guerra distintos para ambos bandos. En Occidente, la consigna bélica era la guerra sin cuartel, matando la mayor cantidad posible de enemigos, apropiándose de sus pertrechos y destruyendo sus bienes. La guerra india se regía bajo códigos muy distintos; su objetivo no era matar al enemigo sino aprehenderlo vivo, y cuando se tomaba un templo o se capturaba a un dirigente, la lucha terminaba con la huída de los hombres bajo su mando, asegurando la victoria del contrario. Así, cada bando peleó su propia

guerra. En la matanza del Templo Mayor, Alvarado recurrió a la vieja táctica del factor sorpresa que garantizaba pocas pérdidas y una rápida victoria con un mínimo de bajas. Este proceder no formaba parte de la cultura bélica mexicana, donde incluso la declaratoria de guerra seguía un ritual establecido.

En *La masacre*, los caballos desempeñan un papel tan importante en la maquinaria castrense como el de los hombres. En la cultura occidental, la genealogía de estos animales, vinculada a la guerra y la destrucción, contaba con una abundante y antiquísima tradición escrita y visual que la formación de Charlot no ignoraba. Las referencias más directas las reconoció el propio pintor en la obra de Poussin, *Josué contra los amoritas*, pero su representación refiere a una genealogía mítica del caballo desde la Biblia —que también era parte del bagaje del joven francés.

La tradición hebraica del *Antiguo Testamento* abunda en alusiones sobre este animal:

Éstos salieron, y con ellos todos sus ejércitos, pueblo mucho en guerra, como la arena que está a la orilla del mar, con gran muchedumbre de caballos y carros. Mas Jehová dijo a Josué: no tengas temor de ellos, que mañana a esta hora yo entregaré a todos estos muertos delante de Israel: a sus caballos desjarretarás y sus carros quemarás al fuego.<sup>205</sup>

“Y juntó Salomón carros y gente de a caballo; y tenía 1 400 carros y 12 000 jinetes, los cuales puso en las ciudades de los carros y con el rey en Jerusalem.”<sup>206</sup>

El *Libro de Job* contiene una de las más brillantes descripciones de su carga simbólica guerrera:

¿Diste tú al caballo la fortaleza? ¿Vestiste tú su cerviz de relincho? ¿Le intimidarás tú como a alguna langosta? El resoplido de su nariz es formidable. Escarba la tierra, alégrase en su fuerza, sale al encuentro de las armas: hace burla del espanto, y no le teme, ni vuelve el rostro delante de la espada. Contra él suena la aljaba, el hierro de la lanza y de la pica; y él, con ímpetu y furor escarba la tierra, sin importarle el sonido de la trompeta. Antes, como que dice entre los clarines: ¡Ea! y desde lejos huele la batalla, el grito de los capitanes y la vocería.<sup>207</sup>

En el *Libro de Jeremías*, al enunciar los castigos de Jehová contra la rebeldía de Jerusalem por no seguir los dictados de su ley, uno de ellos se encarna en caballos aniquiladores: “Desde Dan se oyó el bufido de sus caballos; el sonido de los relinchos de sus fuertes hocicos tembló toda la tierra: y vinieron, y devoraron la tierra y su abundancia, ciudad y moradores de ella”.<sup>208</sup>

Pero es en el *Nuevo Testamento* donde este animal despliega sus mayores dotes de destrucción. En el *Apocalipsis* de san Juan el caballo es el vencedor simbólico de la realización escatológica. Los cuatro primeros sellos abiertos por el Cordero son un caballo blanco, uno bermejo, uno negro y uno amarillo, y esparcen en la tierra el hambre, la guerra, la peste y la muerte.<sup>209</sup> El capítulo sobre la quinta y sexta trompetas que anuncian el fin del mundo refrenda al caballo, mitificado con partes de otros animales, como signo apocalíptico:

Y del humo salieron langostas sobre la tierra; y fuéles dada la potestad, como tienen la potestad los escorpiones de la tierra. Y les fue mandado que no hiciesen daño a la yerba de la tierra, ni a ninguna cosa verde, ni a ningún árbol, sino solamente a los hombres que no tienen la señal de Dios en sus frentes. Y el parecer de las langostas era semejante a caballos aparejados para la guerra: y sobre sus cabezas tenían como coronas semejantes al oro; y sus caras, como caras de hombres. Y tenían cabellos como cabellos de mujeres; y sus dientes eran como dientes de leones. Y tenían corazas como corazas de hierro; y el estruendo de sus alas, como el ruido de carros, que con muchos caballos corren a la batalla. Y el sexto ángel tocó la trompeta. Y el número del ejército de los de a caballo era doscientos millones. Y oí el número de ellos. Y así vi los caballos en visión, y los que sobre ellos estaban sentados, los cuales tenían corazas de fuego, de jacinto y de azufre. Y las cabezas de los caballos eran como cabezas de leones; y de la boca de ellos salía fuego, y humo, y azufre.<sup>210</sup>

La historia occidental posterior reforzó el simbolismo caballo-guerra-conquista. Múltiples tradiciones mitificaron al caballo, desde Bucéfalo, corcel cuyo salvajismo y fiereza impidieron que alguien lo montara, hasta que lo hizo quien se convertiría en amo del mundo, Alejandro el Grande; la expansión de Roma fue de la mano con las legiones y los soldados de a caballo. En la plástica occidental, desde

los caballeros medievales hasta Napoleón, pasando por todo tipo de monarcas, sus imágenes se glorificaron representándolos sobre briosos e imponentes corceles que simbolizan el poder.

Charlot invistió a sus caballos de *La masacre* con la carga simbólica cristiano-occidental de arrasamiento, castigo y muerte. No son sólo sus jinetes, deshumanizados o con expresiones de locura los portadores del horror de la guerra sino, ellos mismos, las bestias de la destrucción: el amarillo que se remolinea para entrar en la batalla; el negro metálico, corcel de hierro mimetizado con su dueño y listo para embestir al espectador, y el del hocico jadeante, acicateado por su jinete, con quien comparte la expresión de fiereza (véase il. 82). El pincel de Charlot creó caballos-conquistadores y este paradigma plástico, haciendo eco de su significado “en la retórica guerrera propia del intertexto occidental”<sup>211</sup> adquirió tal presencia simbólica que inauguró un icono de la Conquista que sería utilizado en múltiples referencias del muralismo posterior.

Otro tanto sucedió con las armaduras, Charlot contrapuso armaduras europeas del siglo XIII contra túnicas, joyas, plumas y un *chimalli* con el glifo de muerte. De nuevo, el simbolismo rebasó el hecho histórico, porque no fueron “pintorescas piezas de museo sino maquinaria muy efectiva. Aquellos españoles fueron capaces de derrotar a los indígenas debido a esa maquinaria. Yo empleo la armadura como un símbolo del contacto del hombre blanco y el indígena a través de los años. En pocas palabras, no es tanto una pintura histórica, sino más bien simbólica”,<sup>212</sup> que presenta el choque entre razas y culturas, porque “cualquier hombre blanco que visita México se siente un poco por encima de los indígenas a nivel de la civilización y el progreso”.<sup>213</sup>

Mucho se ha repetido sobre las lanzas inspiradas en la *Batalla de San Romano* de Ucello, que Charlot había visto en el Louvre, pero si éstas y la geometría de Poussin fueron sus referentes visuales, también recurrió a referencias históricas, como el ataque con lanzas del recuento de Sahagún —Durán habla de cuchillos y espadas—, que se concretaron como un motivo paradigmático de la pintura: “Los españoles iban armados con lanzas, las cuales eran maravillosas para la composición de líneas, un excelente pretexto para componer con una regla”.<sup>214</sup> Las lanzas fueron lo último en terminarse, por ser al temple, pero desde el proyecto fueron uno de los elementos centrales de la composición.

Su brillante colorido naranja forma un patrón visual que se centra en el grupo indio; son líneas compositivas que bajan desde el ángulo más inclinado de la parte superior para confluir en el escudo redondo con el glifo de muerte. Dos de ellas hienden las partes más lábiles de dos cuerpos como instrumentos de aniquilamiento. También este elemento encarnó agudos significados personales. La joven cubierta de delicadas plumas de amarillo claro, atravesada por la lanza (véase il. 75), “es la ilustración de unos poemas de guerra de Charlot sobre el sufrimiento que causó la guerra a las mujeres” y el “niño rubio que cae hace alusión a los carteles propagandísticos de los aliados en contra de las atrocidades alemanas”<sup>215</sup> (véase il. 83). Estas dos figuras no aparecían en el boceto original y sustituyeron a un azteca cayendo y a una mujer. Charlot decidió el cambio por figuras “sin rasgos étnicos [...] [cuya] calma imposible expresa el hecho de que no están ahí como carne y sangre, sino personificando la gracia y la gentileza”.<sup>216</sup> El pintor, entonces, incluso de manera consciente estos anacronismos —así como el del indígena cuya mueca evoca una máscara griega— para insinuar que el espectáculo presenciado no es real, es el jeroglífico que representa un suceso paralelo en el plano intelectual.<sup>217</sup> Pero también decidió testimoniar el hecho histórico específico en la sobrecogedora leyenda que ancla la escena, tomada de Durán: “Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levantó que a los montes hacían resonar y a las piedras hacían quebrantar de dolor y lástima”.

Fue a partir de esta intención simbólica que compuso a los guerreros indios. De todos los pintores de San Ildefonso Charlot era quien mejor conocía las formas pictóricas y gráficas indígenas para representar cuerpos, y quien, por contraste con su propio mundo, se había dejado seducir por la indumentaria y el lenguaje corporal de indios y campesinos. Durante su trabajo en la Prepa, su deseo de conocimiento lo llevó al Museo de Arqueología, muchas veces en compañía de Orozco, donde las piezas aztecas “lo impresionaron profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa, proyectándonos más allá del presente. El arte precortesiano influenció a Charlot de tal manera que su pintura está todavía saturada de él”.<sup>218</sup>

En esta primera concreción plástica mural, Charlot no asignó a los celebrantes de la fiesta una vestimenta arqueológica o contemporánea,

aunque tampoco nació de la fantasía; al ubicar su pintura en un edificio del siglo XVIII, creyó adecuado representar a los indios como lo había hecho el arte colonial, como los vio en “las pinturas coloniales del siglo dieciocho que me sirvieron de base para la fantástica indumentaria de los indios”.<sup>219</sup> Su caracterización de los personajes indígenas y españoles plasmó su intención simbólica en los que cada uno refiere a otros miles. La gestualidad que imprimió al mundo mexica alude a sorpresa e indefensión pero también a dignidad: los tres guerreros reciben a pie firme todo el peso de la maquinaria bélica —la embestida de la otra cultura que intenta arrasarlos. El personaje principal, que enfrenta la carga de las lanzas, expresa enojo y estupefacción, mientras que el de atrás ve horrorizado la escena que se despliega ante sus ojos. Las manos enormes de ambos se extienden, vueltas hacia el corazón, en un vano intento de repeler el ataque; el tercero aparta el rostro de la escena y acaricia sus flores. Son guerreros inermes sorprendidos a traición cuyas posturas recogen su estupor. En *La masacre*, Charlot desplegó un drama histórico, su visión épica y trágica de la conquista. Recreó el hecho de destrucción de la civilización mexica que simboliza la violencia del siglo XX. La mujer que se aferra a las flores, cuyo rostro está en el centro, enmarcado por las lanzas, resume el contenido de dolor y desesperación de la leyenda. La modelo fue Luciana. Como sucedió con Leal, Charlot tuvo en ella una compañía entrañable que alimentó su fascinación por lo indio.

A escasos tres meses de que el mural estuviera a la vista del público, junto con el otro terminado de Rivera, el crítico Renato Molina Enriquez, quien hablaba por Rivera, lanzó despiadadas críticas al autor y a la obra:

Para la gran mayoría de los europeos, nosotros los americanos todavía usamos taparrabos y decoramos nuestras cabezas con plumas multicolores [...]. Las mediocridades artísticas o intelectuales que vienen aquí con fines egoístas, ostentan su desdén o se dignan ser benevolentes con la altiva condescendencia de un colonizador resuelto a civilizar [...]. El tema presenta los típicos prejuicios europeos. Un ataque victorioso de los conquistadores españoles aniquila a los despreciables indígenas americanos, quienes ni siquiera intentan defenderse [...]. Únicamente se ven semblantes bestiales y degradados, caras de idiotas o tontos; manos que el pintor pretende, en

vano, representar tíasas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas [...]. Un pintor capaz de evolucionar puede arrepentirse más tarde de los errores cometidos alguna vez. Esto le deseamos sinceramente al *monsieur* Charlot [...], y, después de todo, el tiempo dirá quién de nosotros tenía la razón.<sup>220</sup>

En su respuesta, que permaneció inédita, Charlot habla del “choque” entre las razas, anticipando con mucho lo que sería tema de discusiones posteriores —como en la conmemoración de los 500 años del *descubrimiento*, que llevó a la mesa la invalidez de este término.

En este inicio del movimiento muralista, la acuciosa investigación de Charlot fue la primera en trabajar un fresco y su mirada extranjera y mexicanizada fue la primera en atreverse a dejar en un muro al indio histórico. En sus palabras, esta fue una experiencia plena: “Podría decir que al pintar mi primer fresco me sentía sumamente feliz”.<sup>221</sup>

El tiempo estableció quién tenía la razón. En 1968, en el prólogo al catálogo de la exposición de Jean Charlot, Siqueiros escribió: “Estas líneas quieren ser el homenaje del muralismo de México a uno de sus fundadores primordiales, que mantiene el humanismo de ese esfuerzo, en mi concepto trascendental para el arte no solamente de nuestra tierra, sino del mundo entero”.<sup>222</sup> Pero sin duda la valoración más justa de Charlot se debe a Carlos Mérida: “Juan fue una especie de *director* de lo que se hacía técnicamente en el momento en que se inició el movimiento del Renacimiento Mexicano [...]. Él fue pues un maestro desde el principio, y su opinión, su filosofía, su técnica, su saber sobre el arte de la historia fueron una ayuda inconmensurable en el desarrollo del movimiento mexicano”.<sup>223</sup>



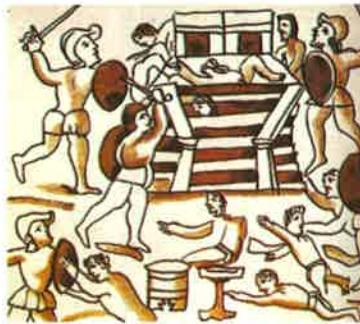
69 La masacre del Templo Mayor, Jean Charlot, fresco, 1922-1923.

La mirada del pintor extranjero es la que puede recoger la tragedia de la derrota indígena.



• 70  
*Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, Diego Durán, ca. 1580.

En esta lámina sobre la matanza del Templo Mayor los *tlacuilo*s pintan el ataque a los señores mexicas inermes.



• 71  
*Códice Florentino*, Bernardino de Sahagún, ca. 1576.



• 72  
*Códice Azcatitlan*.

Las dos versiones indígenas recogen el momento del cercenamiento de las manos de los músicos, símbolo de celebración y no de guerra.



• 73  
*La masacre del Templo Mayor* (detalle).

Los dignatarios mexicas, sorprendidos por el ataque, se llevan las manos al corazón.



• 74  
*La masacre del Templo Mayor* (detalle).

En el centro del mural, Charlot enmarca el doliente rostro indio y la delicadeza de las flores con la violencia de las lanzas de guerra.



• 75  
*La masacre del Templo Mayor* (detalle).

Las flores marchitas con el simbolismo indígena de lo perecedero de la vida.



• 76  
*Ofrendas a la diosa Toci*, *Códice Magliabechiano*, siglo XVI.

Todo ritual indígena conlleva flores.



• 77  
 Ritual con ingestión de flores, *Códice Magliabechiano*, siglo XVI.

Varios rituales implican la ingestión de flores sagradas.



• 78  
 El Señor Moctezuma, *Códice Vaticano Latino*, siglo XVI.

Moctezuma, ricamente ataviado y peinado como guerrero, con un cañuto de humo y deleitándose con el aroma de las flores.



• 79  
 Xochiquetzal, *Historia de las Indias de la Nueva España e islas de tierra firme*, Diego Durán, ca. 1580.



• 80  
 Xochiquetzal, *Códice Magliabechiano*, siglo XVI.

Las flores son el elemento distintivo de la diosa de la primavera.



• 81  
*Las ahuanime o alegradoras,*  
*Códice Florentino, Bernardino de*  
*Sahagún, 1576.*

Las mujeres que venden su cuerpo se atavian para llamar la atención, mascan *tzictli* (chicle), llevan el cabello suelto y flores en las manos.



• 82  
*La masacre del Templo Mayor (detalle).*

El caballo como símbolo bíblico de guerra, muerte y destrucción.



• 83  
*La masacre del Templo Mayor*  
*(detalle).*

Con este joven rubio Charlot alude a las atrocidades de los alemanes en la Primera guerra mundial.