

EL PRIMER FRESCO DE JEAN CHARLOT: *LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR*

John Charlot

EL PRIMER FRESCO DE JEAN CHARLOT *La Masacre en el Templo Mayor* (4.20 m x 7.80 m) es importante, sobre todo por ser una obra de arte de valor permanente. Pintado entre el 2 de octubre de 1922 y el 31 de enero de 1923, este mural es también de gran valor histórico por ser el primer fresco creado en México desde el periodo colonial¹ y por ser el primer mural terminado del grupo joven que produjo la obra principal del Renacimiento Muralista Mexicano. Ciertamente, el mural de Charlot fue, por algún tiempo,

¹ Una controversia nació a partir de este reclamo, pero se ha mantenido. El reclamo se hizo en un escudo del mural mismo. El borrador francés de Charlot se encuentra en el Cuaderno C (1918-1923): "este es el primer fresco pintado en México desde la época colonial" fue el pintor Jean Charlot y el maestro albañil A.D. MCMXXII. El texto grande: selección en casa de mi tío en los retratos: los nombres DIEGO RIVERA, FERNANDO LEAL, y yo, mi edad AETATIS SUAE AET. XXIV

Algunas personas piensan que la cara del adulto moreno que se encuentra detrás del grupo pertenece a Xavier Guerrero. Sin embargo, Charlot sólo menciona a Rivera y a Leal, jamás habló de una tercera persona. Incluyó a un muchacho en el grupo, quien representa, creo yo, a la posteridad: los artistas de la próxima generación.

Debajo del escudo Charlot pintó las letras "v.i.o. D.G.". Monseñor Daniel Dever sugiere que es la abreviación de "ut in omnibus deo gloria" "Que en todas las cosas sea dada Gloria a Dios". Un miembro de la audiencia de la conferencia hizo una sugerencia similar.

Los lectores se deben poner al corriente con las secciones relevantes de Charlot, 1963; trataré de evitar alguna repetición. Molina, 1923 y Rosales, 1994 son los únicos artículos dedicados al mural. Hablaré sobre el primero después. El segundo es una respuesta sensitiva al trabajo y hace varias observaciones importantes que no menciono aquí.

la única evidencia visible del trabajo de aquel grupo, pues *La creación* de Diego Rivera permanecía sin terminar y a puerta cerrada dentro del anfiteatro de la Escuela Preparatoria.² *La Masacre* fue trascendente tanto por su técnica —el fresco se convirtió en el medio de preferencia de este movimiento— como por su tema de la Conquista. Incluso Rivera habría de evocar las lanzas del mural de Charlot en su propio mural *Historia de México, desde la época prehispánica al futuro*, situado en las escaleras del Palacio Nacional. Finalmente, la realización de dicho fresco fue el momento culminante de la primera etapa en la carrera de Charlot, el punto en el cual estuvo trabajando por años. “Todo lo que puedo decir es que me entrené para estar listo, es decir, por si la posibilidad de hacer murales se llegase a presentar, y es agradable que así haya sido” (Entrevista, 7 de agosto 1971). “Podría decir que al pintar mi primer fresco me sentía sumamente feliz” (Charlot, 8 de marzo, 1972). Durante el día ayudaba a Rivera con *La creación* y posteriormente continuaba con su propio mural: “Ya entrada la noche, mientras pintaba bajo la raquítica luz de un foco, mi espíritu estaba propenso a preguntarse y a murmurar cómo era que estos efectos tan difíciles de lograr fuesen tan deslumbrantes como los de Picasso” (1963, p. 184). Una característica de Charlot es el sentido del humor en sus relatos; sin embargo su regocijo juvenil es obvio. Lo que mejor recordaba del Renacimiento Muralista Mexicano no eran las discusiones o las fiestas, sino el trabajo de pintar. Un muralista sólo es feliz cuando pinta murales.

Todo el material inédito empleado en este artículo puede hallarse en Jean Charlot Collection, Honolulu, Hawaii, Hamilton Library, Universidad de Hawaii, (abreviado JCC). Las referencias empleadas por Jean Charlot sólo usarán el nombre de la familia, para Zohmah y John Charlot, se utilizará también el nombre de pila. Las referencias a entrevistas con Charlot 1970-1971 serán “Entrevista” seguida de la fecha.

Quiero agradecer a todos aquellos que hicieron comentarios al borrador de este artículo: Martín y Peter Charlot, Margaret Foster, Nancy Morris y Sylvia Orozco. También quiero agradecer a quienes deliberaron conmigo en la presentación de mi conferencia, incluyendo a Olivier Debrouse, Susannah Glusker, Laura González Matute, Julieta Ortiz Gaitán, Sofía Rosales y Jesús Villanueva. Agradezco a Marta González-Lloret por su ayuda personal con la traducción de este artículo.

² Actualmente el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Me referiré a este edificio con el nombre de Preparatoria ya que ese fue su nombre durante el Renacimiento Muralista Mexicano. El mural de Rivera se inauguró el 9 de marzo de 1923. Fermín Revueltas y Ramón Alva de la Canal terminaron sus murales en junio de 1923, y José Clemente Orozco comenzó sus primeros murales en julio de ese año.

Las notas de Charlot sobre su fresco son las fuentes principales para su comprensión. Las más conocidas son las secciones relevantes de su libro *El Renacimiento del Muralismo Mexicano: 1920-1925* (1963), para el cual utilizó su diario. Un trabajo mucho más contemporáneo es el texto inédito francés "Réponse à Molina" (1923a, Apéndice II) fomentado por el ataque en prensa de abril de 1923 de Renato Molina Enríquez, "El 'Fresco' de Charlot en la Escuela Preparatoria".³ Poco después, escribió un memorandum sobre la técnica en su fresco, "Aide-Mémoire Technique" (1923b, Apéndice III); probablemente se hizo como ayuda para sus colegas inscritos en el mismo medio y como defensa para cualquier otro ataque en el periódico.⁴ Algunas notas acerca del fresco se encuentran en un cuaderno que Charlot comenzó durante la ocupación de Alemania en Ludwigshafen en 1920 y que continuó utilizando hasta 1924; también en otro cuaderno (al que yo nombré Cuaderno C) que empleó desde 1918 hasta 1923. Charlot dedicó al mural una sección en sus ponencias en los estudios Walt Disney, *Pictures and Picture-Making: A Series of Lectures* (1938, Apéndice IV)⁵, al igual que en dos entrevistas conmigo en 1970 y 1971. A mediados de los años cuarenta, Charlot recolectó mucho material relevante del periodo para su *Renacimiento del Muralismo Mexicano*. Su *Traité de Peinture* (1922c) provee información acerca de su teoría general del arte de aquella época, tal y como hace en sus artículos españoles publicados y franceses inéditos. Existe mucho material visual acerca de la preparación del mural, sin embargo la mayoría de ese material se perdió cuando Charlot

³ Molina, 1923. En realidad dicho artículo fue tramado por Diego Rivera, quien, creo, hizo un análisis del mural para ello. En una entrevista del 12 de junio de 1971 Charlot argumentaba que Rivera obligó a Salvador Novo a atacar a José Clemente Orozco en un artículo: "En este caso Rivera puso en mi contra a Renato Molina cuando terminé mi gran fresco, el primero, por la misma razón. Temía que yo escalara, así que me quería mantener por debajo".

⁴ Charlot, 1963, p. 259. Charlot ayudó a Rivera con su primer fresco, 1963, p. 257. Amero, 1947, p. 2 "Yo aprendí la técnica del fresco de Charlot por primera vez y después de Alba de la Canal y Revueltas".

⁵ La ponencia se presentó el 24 de mayo de 1938.

se lo confió a Alfons Goldschmidt, quien estaba preparando una exposición en Alemania.⁶

Claramente *La Masacre en el Templo Mayor* es un tema largo, y únicamente señalaré algunos puntos en esta presentación y pondré cierto énfasis en todo aquello que se menciona en la literatura secundaria.

Pintar el mural con la técnica del fresco⁷ fue una decisión importante. Por supuesto que Charlot era consciente de la importancia capital del medio en el arte muralista, especialmente de los temas litúrgicos, toda su vida se vio intrigado con problemas de la técnica artesanal. En noviembre de 1916 dio una conferencia para *la Guilde Notre-Dame*, el grupo de artes litúrgicas al cual pertenecía. Dicha conferencia se convirtió en su primer artículo publicado (1917-1918). En ella rechaza mucho acerca de la concepción moderna del artista y opta por el ideal del buen artesano: "Rechazamos el título de artista como tal". Con la intención de hallar y perfeccionar el medio más apropiado, Charlot y sus colegas adoptaban con regularidad técnicas desechadas por el arte moderno: "Probamos el fresco, los colores de cola,⁸ la madera policromada." El problema era que nadie enseñaba esas técnicas. Por ello, solicita las "conferencias técnicas", especialmente por "los diferentes métodos de expresión: témpera, fresco" y demás; Charlot tenía la idea de

⁶ Según Dorothy Zohmah Charlot, esposa del artista. Goldschmidt, 1927, hace referencia a una selección de pinturas, dibujos y acuarelas de Charlot llevada a Alemania para una exhibición, junto con una película alemana sobre México. Vasconcelos (1982: 261) se refiere a él como a "Goldsmidt", un científico político empleado del gobierno mexicano.

En el Cuaderno Ludwigshafen (1920-1924), Charlot incluye el "projet fresque géométrique" (proyecto fresco geométrico) junto a sus dibujos de 1922 y "projet fresque" (proyecto fresco) junto a las acuarelas; ciertamente son los trabajos que se encuentran en el JCC. También se encuentran en la colección tres dibujos geométricos de los murales de 1923 de Charlot: *Cargadores*, *Danza de los Listones* y *Lavanderas*. De los diecinueve "grands dessins de têtes pour la fresque" (dibujos grandes de cabezas para el fresco) sólo tres se encuentran en el JCC junto con otros cinco detalles del mural. Se realizó un diseño geométrico: "Le tracé géométrique sur papier, grandeur naturelle" (el trazo geométrico sobre papel, tamaño natural) (1923b). La práctica de Charlot en sus murales posteriores consistía en hacer un boceto detallado de tamaño natural.

⁷ En sus memorias, Fernando Leal señala que al principio se decidieron por el fresco, pero después cambiaron a encaústica; sin embargo Charlot regresó al fresco (en Charlot, 1963, pp. 168-171). Tanto Ramón Alva de la Canal como Charlot recuerdan que el fresco fue una decisión firme, pero Leal y Revueltas habían cambiado a la encaústica (Charlot, 1963, pp. 174, 181).

⁸ Esta técnica era empleada principalmente para pintar paredes.

haber leído el libro de Paul Baudouin sobre el fresco cuando hizo sus estudios técnicos en Francia:⁹

1970-1979: 4 de marzo, 1972.

Probablemente lo leí antes de ir a México. Quería trabajar en fresco e iba a aplicar la técnica en la iglesia parroquial. Probablemente estudié fresco para ello. Sin embargo fue Marcel Lenoir quien realmente comenzó aquí. Fue a través de él que me interesó el fresco.

1970-1979: 4 de marzo, 1972.

Charlot recuerda que había una École de Fontainebleau de Fresque alrededor de 1910: “Yo estaba estudiando en la Bibliothèque des Arts Décoratifs. Tenían mucho acerca de técnicas y probablemente fue allí donde me enteré del fresco”.

Cuando Charlot discute acerca de murales, parece siempre pensar en fresco. En su poema *La Cité* de diciembre 1919, describe a los jóvenes artistas de su sociedad imaginaria:

1970-1979: 4 de marzo, 1972.

Existe gente joven, no del todo sabia-con fieltro y con pantalones de terciopelo-con paletas en sus manos-cantan y ríen-y hermosas jóvenes desnudas posan-Ellos hacen frescos en las paredes con estas hermosas formas, y al terminar su trabajo, alegremente, dan las gracias.

1970-1979: 4 de marzo, 1972.

En una nota acerca de una exhibición de Ingres, hecha seguramente en un breve viaje de regreso a París en 1921, Charlot escribe: “Método apto para la decoración (Ingres tiende al fresco), pero poco agradable para una pintura de caballete” (Cuaderno C, 1918-1923). El mural que tenía planeado para una iglesia en París hubiera sido al fresco (Charlot, 1963, p. 178), e hizo su “obra maestra” (en el sentido medieval) *L’Amitié* en gouache, pues dicha técnica era lo más cercano posible al fresco.

⁹ Baudouin, 1914. Charlot y Charlot, 1970-1979: 4 de marzo, 1972. Charlot me dijo en la misma conversación que Rivera utilizó ese libro para su técnica en encáustica, pero que él mismo lo leyó para fresco.

En México, los problemas de hacer un fresco sin un maestro y preparación fueron desalentadores. Sin embargo, de la misma manera en que hizo todo durante toda su vida, Charlot simplemente atacó el problema directamente (Charlot, 1963, pp. 130, 181, 184). Tomó prestado de Rivera una copia del libro en donde Baudouin habla acerca del fresco y estudió junto con los trabajadores de construcción de la Preparatoria “el oficio de albañilería y la argamasa mexicanos”. Ya con los libros, observación, la experiencia del trabajo en sí mismo y la activa colaboración del maestro albañil Luis Escobar, realizó no un experimento, sino todo un mural y además en muy poco tiempo.¹⁰

Este logro técnico parece que causó cierta sorpresa entre los otros artistas. Carlos Mérida, el ayudante de Rivera, me dijo que esa obra fue “muy comentada” por los otros muralistas. La crítica que se hizo poco después, ciertamente comenzada por Rivera, decía que el cemento que Charlot empleó para la argamasa del fresco destruiría el pigmento y que la imagen simplemente desaparecería.¹¹ Charlot pudo contradecir a la crítica citando la autoridad del consejo de Baudouin acerca del empleo del cemento. De hecho, Charlot utilizó cantidades mayores en sus murales posteriores y nunca se le presentó problema alguno.¹²

El cemento sólo se empleó en la parte baja del mural y algunas personas creyeron detectar un cambio de color en dicha zona a consecuencia de la acción destructiva de ese material. Sin embargo, la composición de Charlot

¹⁰ En su “Aide-Mémoire Technique” (1923b.), Charlot describe su método en detalle. Después Charlot y Escobar ayudarían a Rivera con su primer fresco, y pronto Xavier Guerrero comenzó su importante contribución a la técnica (1963, p. 257 f.). Otra ventaja del fresco era que los colores eran baratos y por lo tanto el artista pobre y mal pagado podía comprarlos (Entrevista, 19 de septiembre, 1970); poder permitirse los colores fue una razón por la que Charlot pintó su gran *L’Amitié* en guache (Entrevista, 18 de octubre, 1970).

¹¹ Charlot, 1963, p. 259. Helm, 1941, p. 27, hace la misma crítica con las modificaciones necesarias cuando, algunos años después, la imagen no se había desvanecido. La acusación de que el cemento hacía a los colores desvanecerse vino de Rivera, quien después también utilizaría cemento en el dado de sus frescos del Palacio Nacional.

¹² Los únicos dos murales que se han desvanecido un poco están al aire libre: *Visual Arts, Drama, Music*, Atenas, Georgia, 1942 y *Fourteen Panels Symbolizing the Fine Arts*, Notre Dame, Indiana, 1955. Aunque estos murales están cubiertos, están al aire libre, el segundo sufre de severas condiciones climáticas.

requería colores más intensos en la parte superior del mural y ligeros en la inferior. De hecho, no sólo los colores eran ligeros, sino también la pintura. Creo que este cambio en la técnica se debió a lo que Charlot llama su “experiencia personal” del pintar. Pintar un fresco es una experiencia distintiva y sensual, la argamasa húmeda es bella en sí misma y la suave superficie creada por el maestro albañil es una obra de arte. Una pequeña cantidad de pintura molida se mezcla con una gran cantidad de agua. Al momento de aplicar la pintura con un pincel suave, ésta se hunde rápidamente en el muro —parece que el muro la chupara— dejando un brillo momentáneo de agua con la que fue mezclada. El pintor aprende a sentir el muro, el cual varía en sus diferentes secciones de día en día; de hecho, el muro cambia poco a poco al cabo de un solo día mientras se seca. Aplicar demasiados pincelazos rápidamente “cansa” al muro. Tocar la superficie toscamente con el pincel lo rompe y lo vuelve “lechoso”. El pintor de frescos establece una relación afectiva y de colaboración con el muro en el que trabaja, cada muro tiene una personalidad diferente. Recuerdo a mi padre mirándome mientras lo ayudaba a realizar algún trabajo y disfrutaba el proceso: “Es muy agradable, ¿verdad?”, me decía.

Una de las cosas más importantes que Charlot aprendió, mientras “aplicaba capas horizontales de arriba para abajo, según la moda tradicional del fresco húmedo” (Charlot, 1963, p. 185), fue que el muro en sí era uno de los medios más expresivos de un mural. Al igual que las acuarelas sobre papel fino, las secciones sin pintar podrían tener un poder expresivo muy especial, y si la pintura fuera aplicada en una capa muy delgada o con la delicadeza suficiente, el muro brillaría a través de la película de color, con un resplandor especial. Charlot recuerda su experiencia infantil con acuarela:¹³

¹³ Entrevista, 31 de octubre de 1970: Charlot me dijo que el fresco no se desvaneció, únicamente empleó colores mucho más transparentes a diferencia de los otros muralistas (Charlot y Charlot, 1970-1979: a principios de los setenta). Con su agudeza característica y sus argumentos usuales, Rivera entendió lo que estaba haciendo Charlot y lo rechazó en su propio trabajo (Paine, 1931-1932, p. 29): —se había mezclado una cierta cantidad de cemento con arena y cal y aunque

Aprendí, por supuesto, que si trabajaba demasiado sobre una página, estropearía el efecto, y aprendí a pintar con cierta ligereza por medio de la cual, por decirlo de alguna manera, lograba que el papel brillara a través de la película de la acuarela. Y en retrospectiva —digo retrospectiva ya que en ese tiempo no sabía nada acerca del fresco— me di cuenta de que quizá la decisión de dejar que el blanco del papel hablase por sí mismo fue un elemento que me ayudaría tiempo después a permitir que el blanco de la cal en el fresco hablase por sí mismo, dicho de otra manera, mantener cierta humildad frente al material que se emplea, ya sea argamasa o papel.

Charlot empleó esta técnica “aplicaciones finas de color y reservas de argamasa blanca” (Charlot, 1972, p. 389) con mucho éxito en el fresco de la Secretaría de Educación, *Cargadores* (1923), y continuó desarrollándola a lo largo de su carrera. Por ejemplo, alguna vez se sorprendió de que las zonas sin pintar, empleadas para las lanzas en su *Calvario* de 1958 (St. Leonard, Centerville, Ohio) —zonas que tienen menos de una pulgada de ancho— eran claramente visibles desde la parte de atrás de una iglesia muy larga. Más aún, sintió que su técnica permitía al muro aumentar el brillo mientras se secaba, esto aún años después de haberse pintado. La vitalidad de sus frescos en Hawai es tal que Carlos Mérida, en su visita a las islas, pensó que habían sido pintados en un plástico nuevo.

Así mismo, al pintar su primer mural, Charlot se dio cuenta de que prefería las superficies rugosas y llenas de poros que aquellas lisas, mientras otros muralistas experimentaban con marmolina y otros materiales para conseguir una superficie lo más suave posible. Una superficie con un toque rugoso, *râpeux*

la superficie que se obtuvo era buena, la mezcla se secaba rápidamente y obligaba al pintor a emplear colores mezclados con mucha agua, lo que dio como resultado una falta de solidez y una calidad de tono que hacía que el fresco pareciera una gran acuarela, débil y descolorida.

(1923b), era más como un muro que un lienzo e incluso un papel, y Charlot siempre exploró las características peculiares de un material. En Hawai usaría el material local, piedra volcánica, cuya rugosidad le otorgaba increíbles cualidades adhesivas: con dicha roca, el muro se volvía aún más poroso.¹⁴ Aunque la piedra fuese negra, los frescos se secaban casi con una translucencia brillante. La técnica del fresco de Charlot era distintiva: y debería prestarse mucha más atención a las diferencias individuales entre los que utilizan dichos materiales.¹⁵

El tercer cambio que Charlot hizo mientras trabajaba en el fresco fue su técnica de marcar las líneas principales en la argamasa. Comenzó por utilizar la técnica convencional de ruleta: en la que se usa una ruleta con pinchos para crear agujeros en las líneas del dibujo preliminar; entonces, este dibujo perforado se sitúa sobre la argamasa fresca y se golpea con un saco poroso lleno de polvo negro para recrear el dibujo con líneas de puntos, las cuales desaparecen durante el proceso de pintar. Esta es la técnica nombrada en su "Aide-Mémoire Technique" y usada por Rivera y los otros muralistas. Cuando examiné *La Masacre* en 1998 me fue imposible detectar desde el suelo líneas incisas en la parte superior del fresco. Mi conclusión por tanto es que hacia la mitad del fresco, Charlot cambió a una técnica nueva: remarcar las líneas del dibujo presionándolas sobre la argamasa, generalmente lo hacía con un clavo. Creía que las líneas incisas eran hermosas en sí mismas, como puede verse en los retratos de *La Masacre*.

Por otro lado, en *La Masacre* Charlot experimentó técnicas que abandonarían después, como el empleo de diferentes texturas y el moldeo en la superficie de la argamasa, así como también el empotrar objetos en él. Más importante aún fue el hecho de que Charlot usó encáustica para las lanzas.

¹⁴ Por otro lado, un mal albañil constituye un tremendo obstáculo. El párroco que se ofreció a enyesar *El Salmo del Buen Pastor* en la Iglesia del Dios Pastor, Lincoln Park, Michigan, 1955, hizo un trabajo tan malo que Charlot, entristecido, diría, "fue como pintar sobre queso suizo".

¹⁵ Charlot afirmó que el innovador uso de la cal para los puntos culminantes de José Clemente Orozco (en lugar de zonas no pintadas) le permitió adaptar el fresco a su propio estilo.

En el futuro, ya no mezclaría técnicas en sus murales.¹⁶ Charlot resume esta actitud en la entrevista del 7 de octubre de 1970:

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. Estaba interesado en el fresco aun antes de pintar alguno, ya que me di cuenta de las muchas etapas por las que atraviesa el trabajo para llevarse a cabo, muchas de ellas, etapas técnicas y manuales, manipulaciones, por así llamarlas, para que se transforme en una pintura. Tengo un desagrado natural por la pintura de aceite nacido de la cualidad que todo el mundo le alaba, o sea, la facilidad con la que puede hacerse y deshacerse. Yo buscaba algo que fuera permanente, en donde los cambios y las correcciones fuesen prácticamente imposibles. Tiempo después encontré que el fresco se ajustaba mucho a mi punto de vista, y no sólo eso, la técnica me despertaba un sentimiento de cercanía con el material. Creo que alguna vez vi en un libro, no de teología pero de algo por el estilo, la idea —aunque he de darle crédito a Maurice Denis, ya que él compartía estos pensamientos— de que la calidad natural del material y la del respeto con el que quien quiere ser artista debe tratar el material. Era el material en sí mismo, digamos la madera o la piedra. Si uno trabaja la piedra, o el vidrio si es que se hace vidriería de color, etc., el material guarda una perfección propia. Tiene ciertas cualidades naturales que se deben respetar. Uno debe colaborar con el material, este punto lo he mantenido toda mi vida. Puedo decir que el respeto con el que trato las diferentes capas de

¹⁶ En el Cuaderno Ludwighshafen (1920-1924), Charlot enumeró su fresco junto a sus trabajos de 1922, en donde se puede apreciar que lo concibió por completo entonces y que las lanzas, pintadas en 1923, no eran tan importantes para la fecha del mural. 1922 es la fecha señalada en el propio escudo del fresco. Charlot sintió que había hallado un precedente de la mezcla técnica que utilizó en los murales recientemente descubiertos en Epazoyucan (1963, p. 182). También utilizó por lo menos otras dos técnicas que después abandonó: una línea punteada, probablemente creada con las puntas de la ruleta en la argamasa, y líneas paralelas decorativas, hechas tal vez con un peine de cerdas gruesas. Charlot continuó desarrollando la técnica del fresco a lo largo de su vida. Ante la gran humedad en Naiserefagi, Fiji, en 1962, Charlot se quejaba una noche, "Dios mío, estoy aprendiendo cosas nuevas sobre el fresco, y ciertamente no necesitaba saber más" (Zohmah Charlot, 1962).

la argamasa que componen el fresco es probablemente la razón por la cual el mural no sólo tiene una apariencia permanente, sino también calidad permanente; y los cambios, los cambios químicos en el muro, desde la argamasa hasta el mármol se hacen de tal manera que no he —siento que no he— herido el material, las cualidades naturales del material. Así que aquellas cosas que pensaba cuando era joven han permanecido en mí toda la vida.

Aunque sólo tenía veinticuatro años al pintar *La Masacre*, Charlot ya había explorado varias opciones estilísticas, su primer mural lo encontró en pleno desarrollo. El primer estilo maduro que desarrolló fue el de sus obras litúrgicas, esto ocurrió durante su adolescencia y parte de sus veinte, un estilo influenciado por Maurice Denis marcado por figuras alargadas y una paleta colorida. Su proyecto mural para una iglesia de París habría sido en este estilo; tiempo después lamentaría el hecho de no haber tenido la oportunidad de realizar un mural con los colores vivos que empleaba en aquel tiempo. Después de la Primera Guerra Mundial y tal vez bajo su influencia, exploró otra opción, sus trabajos fueron más cubistas. Ello hizo sus composiciones geométricas más abiertas y su descomposición de formas expresaba una actitud mucho más crítica y cuestionante, a la par del sentimiento cínico y desengaño que compartía con muchos otros después de la guerra.¹⁷

El trabajo más importante en este estilo fue su gouache *Bullet* (sin fecha, cerca de 1920-1921), el cual está basado en la experiencia de cuando le dispararon. Mientras la bala se dirige hacia el espectador, el mundo se hace añicos a su alrededor. La descomposición del cubismo analítico es empleada

¹⁷ Entrevista, 7 de agosto, 1971: "Bueno, estaba tratando de poner mi hogar estético en orden. Tengo ya en mí, en Francia, dos cosas que no funcionaban muy bien juntas. Una de ellas, llamémosle otra vez el componente Nabi-Católico y el otro el componente cubista. Tenemos algunos de mis primeros trabajos cubistas. Diría que permanecieron latentes, mientras trataba de hacer esas cosas Católicas. Por supuesto que hay un cierto orden de composición en el *Via Crucis*... por ejemplo, pero diría que el cubismo es muy bajo aquí. No hay mucho, sólo es el mínimo para hacer una composición, el resto

como un juego de palabras visual debido a la inminente destrucción del mundo del blanco humano (Entrevista, 21 de septiembre de 1970):

El primer cubismo, el cubismo de facetas, el cubismo analítico era en realidad un ejercicio en el cual se cortaban las cosas que en un principio eran una sola transformándola en facetas múltiples, pero también en muchas piezas, esto es, en una especie de explosión. Hay algunas imágenes de botellas, de hecho hay algunas esculturas de Picasso y estas botellas son en realidad una botella que explota, así pues —podría sonar como un juego de palabras, pero no es tal— es normal que en la guerra esas explosiones nos rodeaban. El cubismo fue una de las maneras de representar esta desaparición —tal vez no una desaparición del cuerpo sino una desaparición de las unidades del cuerpo en múltiples, en fragmentos. Y probablemente es por eso que hice aquello... en donde el soldado, porque ese es el tema de la pintura, el soldado que explota literalmente. Entonces, por un lado, es realista, por otro no, pero es, como lo dije, casi un juego de palabras. Ello es, empleando la faceta cubista y usándola para representar a la muerte en el campo de batalla.

Bullet se diferencia de otras obras cubistas por la importancia de su tema y por el elemento narrativo característico de Charlot (Charlot y Charlot, 1970-1979: 18 de febrero 1972).

La bala, vista de frente, se divide en seis espacios que irradian planos desconectados, como si la superficie de la pintura se hubiese quebrado como vidrio. En estos planos se sitúan emblemas diagramáticos. "Idéographie aztèque

-las figuras alargadas y la espiritualidad o el espiritualismo, como quiera-, son aún lo que yo llamo Guilde Notre Dame. Sin embargo, hice cosas de mayor fuerza en gouaches pequeños de estilo cubista. En México, el componente Nabi-Gilde Notre Dame se desvaneció a causa del clima, no fue apropiado para ello si quiere verlo así; el primer componente cubista regresó con una revancha, por decirlo así, en aquellas cabezas indígenas. Por supuesto que lo prehispánico y lo cubista van de la mano, y lo que hay de prehispánico en los modos indígenas me impulsó a usar mis técnicas cubistas".

et Gleizes" (1921, Apéndice I), una página de notas escrita tal vez a finales de agosto de 1921 —esto es, durante su viaje de regreso a París de México— explica lo que tenía en mente. El tipo de estilo cubista era "planista", que Charlot identificó con Albert Gleizes y el cual aparentemente se refiere a la articulación de la superficie de la pintura por medio de diferentes planos.¹⁸ El tema se expresaría a través de emblemas inspirados en ideogramas aztecas o escritura en dibujos, los cuales Charlot había estudiado en la colección de manuscritos donada por su tío abuelo Eugène Goupil a la Biblioteca Nacional de París (John Charlot, 1990-1991, pp. 65-68). Charlot los utiliza como una guía en lugar del paralelo de signos o símbolos simplificados empleados por los cubistas contemporáneos. Muchos de los ideogramas mencionados en las notas de Charlot se encuentran en *Bullet*: linternas, la cabeza de la muerte negativa y positiva, el juego de cartas con manchas de lodo y sangre, el casco alemán, la cruz roja y una cruz de madera, el llamado de la muerte tricolor con orillas negras y una hilera de listones o decoraciones militares. Que un número de ideogramas no estén empleados en *Bullet* (y *Bullet* contiene lo que parece ser un blanco ausente en las notas) es una muestra de que las notas fueron hechas para un trabajo mucho más extenso que, sin embargo, nunca fue realizado: una completa declaración de los sentimientos de Charlot hacia la guerra. Aunque Charlot abandonó el proyecto y los términos expresivos señalados, por otro lado sí empleó emblemas en *La Masacre*; por ejemplo, la cabeza de la muerte está colocada en el escudo de un guerrero.¹⁹ Sin embargo, los emblemas ya no están colocados en los planos de una composición estrictamente cubista sino que les es dado un contexto realista.

¹⁸ No he podido encontrar *planiste* o *planisme* en los libros de cubismo, pero, por supuesto que el uso de planos es esencial y mencionado, por ejemplo, por Gleizes (1920, p. 14): "La penetración de los planos y volúmenes ocupa el espíritu de los pintores."

¹⁹ Agradezco a Sylvia Orozco por señalar esto. Ver las consideraciones de Charlot sobre el uso de ideografías de Amado de la Cueva en su mural de Guadalajara (Charlot, 1963, p. 311).

Este cambio es el resultado de una gran decisión tomada por Charlot y por los otros dos muralistas que atravesaron por un periodo *avant-garde*, Rivera y Siqueiros: ellos emplearían los términos experimentales de expresión que aprendieron, pero inscritos en un estilo mucho más representativo y apropiado al muralismo. Por decirlo de otra manera, ellos retomarían el tema como un elemento importante, de hecho básico, de su trabajo. El incipiente movimiento de las artes no representativas nunca fue considerado como opción, aparentemente. De hecho Charlot lo haría a un lado como veremos después. La pregunta va más bien dirigida hacia la importancia del tema. El tema dejaría de ser algo incidental, como lo eran las botellas y pipas cubistas: los muralistas tenían algo importante que decir. Después de la Primera Guerra Mundial, una orientación puramente estética parecía preciosista, indulgente consigo misma y bajo la mirada de la escena de París, comercial. El artista no debe guiarse únicamente por lo estético, debe cumplir con su responsabilidad en la reorganización social, el "*rappel à l'ordre*", dicha necesidad se había hecho demasiado clara en Europa debido a la tragedia de la guerra, así como en México por la revolución. Sin duda, este énfasis en la importancia del tema era la principal diferencia entre el nuevo clasicismo en México y en Europa. Como consecuencia, la diferencia en los resultados fue notable: en México fue uno de los periodos más fuertes del arte del siglo xx —y uno de los más débiles en Europa. El clasicismo como estilo —con su historia larga y sus requisitos técnicos e intelectuales— requiere grandeza y nobleza en el tema y en la concepción; los jóvenes muralistas estaban a la altura.

Para Charlot, orientarse hacia un tema de suma importancia era una parte tradicional de su vocación como artista litúrgico y ciertamente era algo esencial en el muralismo (Charlot, 1963, p. 126):

El contenido histórico y moral necesitado para renovar realmente la gran tradición —en donde todos los elementos plásticos son recopilados y organizados— se moldean para entonces ponerlos a madurar alrededor de un núcleo didáctico.

El propósito didáctico del mural fue práctico especialmente en México, en donde el analfabetismo hizo de las pinturas un gran medio de comunicación, tal y como había sucedido en Europa en la Edad Media.

Para Charlot, el empleo de un tema no significaba un compromiso o rebajar la calidad estética de la obra. El arte monumental occidental tanto como el indígena demostraron que "el tema" y la "pura plasticidad" "podían fundirse a la perfección" (Charlot, 1963, p. 134). Así pues, se reforzaron uno al otro: la plasticidad expresaba el tema con mucha más fuerza que las palabras, y el tema heroico proporcionaba la ocasión para elevar el estilo. Charlot discute el problema de lleno en su *Traité de Peinture* de 1922, en donde no sólo provee a los historiadores con las ideas esenciales de su pensamiento en la época en que pintó *La Masacre*, sino también con las ideas que compartía con sus colegas, quienes darían fe de ello tiempo después. Únicamente mencionaré las ideas de mayor relevancia.

Charlot empieza con la famosa definición de Poussin acerca de la pintura: "Es una imitación hecha con líneas y colores sobre una superficie de todo lo que se ve bajo el sol. Su fin es deleitar" (Félibien, 1688, p. 364). El deleite es una respuesta totalmente humana que comprende tanto al raciocinio como a las sensaciones y emociones. La versión neotradicionalista de Maurice Denis era: "una pintura es en esencia un plano cubierto de colores ensamblados en cierto orden".²⁰ En palabras del propio Charlot: "Pintar consiste en cubrir armoniosamente de colores un plano". Los medios son los colores con sus valores, su yuxtaposición crea líneas. Porque esos valores, colores y líneas se dirigen a la visión humana, la cual cuenta con un complejo sentido de percepción y asociación, inevitablemente expresan emociones y pensamientos.

²⁰ Denis, 1964, p. 33. Charlot cita la definición de Denis en mi entrevista con él del 17 de septiembre de 1970: "como Maurice Denis dijo cuando tenía diecinueve años, y es probablemente su declaración más importante: antes de ser un caballo en una batalla o el retrato de una tía, una pintura es una superficie plana con colores que guardan cierto orden". Comparar a Gleizes, 1920, p. 18, "Pintar es el arte de animar una superficie plana".

Por ejemplo, en cuanto a valores se refiere, el blanco tiene una connotación de día, alegría, frescura, mientras que el negro refleja noche, muerte y sufrimiento; así pues existe “un descenso de sentimientos sobrepuesto al descenso de valores”. Los colores muy fríos sugieren ideas de tristeza, debilidad y noche; los colores cálidos, vigor, alegría y día. En la parte sombreada del proyecto del mural de Charlot en París, se usarían los colores fríos para expresar la tristeza de la guerra; en la parte soleada, colores cálidos para expresar la alegría de la paz. Las líneas horizontales sugieren tranquilidad y reposo en tanto que las verticales nos llevan a la dignidad y las diagonales a la acción: “La repetición de líneas de un mismo tipo en un plano evoca la idea correspondiente mientras que las líneas de diferentes tipos muestran una composición o confusión de estas ideas”. Una línea horizontal sugiere “mar, atardecer, horizonte (cf. calma, grandeza) etc.”; una vertical, “erguido, columna, árbol (cf. dignidad, una doble vida)”; “A una línea le corresponde una idea así como a una letra (o un sistema de letras) un significado (a través del sonido que es aquí la imagen reconstruida)”. Como resultado, las emociones e ideas no están simplemente adheridas al significado de la pintura, sino que son una parte inevitable de la percepción humana de la superficie pintada. El artista puede servirse de este fenómeno para crear una obra de arte mucho más poderosa:

Por lo tanto la idea contiene su propia belleza, y si su belleza está ligada a un medio plástico, la belleza de ésta estará ligada de la misma manera y puede constituir para el panel decorado un incremento en la armonía sobrepuesta a la armonía plástica. La idea, en tanto que es bella, será ciertamente un instrumento en el hecho de “armonizar una superficie”.

Un decorador tratará solamente con los valores plásticos. Un pintor tratará “el valor plástico en todas las maneras necesarias para que de esa forma no

sofoque el valor de la idea". Empleará "las ideas correspondientes ordenadas a partir de la belleza de la pintura". El decorador estudiará la representación del mundo externo sólo como un "repertorio de armonías plásticas".²¹ El artista hará lo mismo pero después estudiará el mundo externo como una "bodega de objetos (representados) apropiados para provocar la belleza de una idea, será necesario estudiar los objetos de máxima evocación así como sus relaciones". La veracidad y belleza de la idea contribuyen a la belleza total de la pintura; como consecuencia, la filosofía y moral del pintor se vuelven esenciales en su trabajo. Por otra parte, pintar no debe ser tomado como un simple grabado realista de la realidad externa, en donde la idea no es claramente visible; todos y cada uno de los sentidos de la pintura deben emplearse para transformar esa idea visualmente clara.

Charlot escribió sobre el tema en su inédito "Conseils du Peintre à un Client Possible", entre octubre y diciembre de 1922, o sea, mientras trabajaba en *La Masacre*. Charlot adopta la idea clásica de la jerarquía del tema que, adecuadamente tratado, evoca respuestas emocionales en distintos niveles. El significado de esto es que: "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".²² En el nivel más bajo están los elementos que sucumben a los apetitos animales, tales como fruteros y desnudos. Un poco más arriba encontramos las escenas cotidianas en el gusto holandés: cocineros, músicos, niños jugando y soldados ebrios; éstos inspiran al amor por la vida material.

Después vienen las composiciones o representaciones históricas de grandes hombres. Tienen la ventaja de elevarle por encima de usted mismo, de

²¹ Puede que Charlot se refiera a la descripción que hace Delacroix acerca de la naturaleza como el diccionario del artista, un punto de vista que él mismo rechazó (Entrevista, 7 de octubre de 1970).

²² Charlot, 1924. Fue publicada una traducción al español, Charlot, 1925.

empujarlo a imitar a los personajes representados. Éste es uno de los géneros más elevados como lo prueban los frescos de Rafael y los lienzos de Poussin y David. Estas composiciones son muy apropiadas para cubrir grandes espacios y menos apropiadas para decorar un espacio familiar.

En la cima viene la representación de personajes espirituales, como las virtudes, los ángeles y los santos en su gloria -éste es el género más elevado porque nutre las cumbres más altas de la contemplación humana. A ello adhiérase los distintos significados empíricos por medio de los cuales Dios es representado...

Últimamente se ha puesto de moda llamar pintura únicamente a las representaciones de flores, frutas y paisajes comunes, desdeñando los grandes géneros por medio de los cuales los pintores se ilustraron a través de la historia. Es demasiado el hecho de que algunos hombres audaces pretendan cubrir lienzos con colores sin evocar ningún objeto real. No se aferre a tales errores de gusto pues no pueden ser otra cosa más que una locura temporal: el arte de tapicería, sólo es bueno para los brutos.

Entre el hombre que sólo copia y aquel que sólo admite las formas engendradas en su imaginación la doctrina del punto medio deberá complacerle, ésa es la de los buenos pintores, la cual consiste en sugerir objetos externos como signos y símbolos de estados del alma y de las ideas. El color, el signo del objeto; el objeto, el símbolo de la idea: éstos son los tres factores que nadie debería descuidar.

Tiempo después Charlot modificaría estas ideas, pero son importantes para entender su obra en ese momento.²³

En su *L'Amitié*, expuesto en París en el Salon d'Automne en 1921,

²³ Por ejemplo, en color, Charlot utiliza una manera muy complicada ante las expectativas convencionales al escoger un color. Por lo que se refiere a la jerarquía, él diría que todo arte es sagrado y que la pintura de un peatón es tan religiosa como la de un Cristo o un obispo. Le agradezco a Martin Charlot por enfatizar estos puntos.

Charlot ya se encaminaba a un estilo que empleaba los logros del cubismo junto con una presentación mucho más realista de un tema esencial.²⁴ Más que usar el “planismo” cubista, intensificó la composición geométrica clásica que ya había utilizado en los dibujos realizados en su niñez y que, a la par de la narración, había sido una de las características esenciales en su arte. Uno de los puntos de interés en su renovada meditación sobre la composición fue curiosamente un grupo de pinturas barrocas de Boucher y de algunos otros, propiedad de su tío mexicano Luis Labadie, que Charlot estudió mientras estaba en su casa en su primer viaje de exploración a México a principios de 1921 (Entrevista, 14 de mayo de 1971):

Así pues, me pasé en aquel primer viaje a México hojeando los libros de mi tío Luis. Tenía cosas raras. Uno de los libros con los que establecí una comunión fue *Las Metamorfosis* de Ovidio. Estaba en francés, si no me falla la memoria era de 1730 y había sido prodigiosamente ilustrado por François Boucher y por varios otros de su generación. Entonces hice, aún lo tengo, creo que lo ha visto, ese libro de apuntes que está lleno de lo que podríamos llamar, en un sentido coloquial, traducciones cubistas de aquellos grabados rococó.

En su *Traité de Peinture*, Charlot asegura que la composición geométrica estaba basada en un componente esencial de la percepción humana:

Buscar la armonía de la línea: ilustración a base de sistemas de líneas en la visión natural (desengranar estos sistemas de su información accesoria) que en caso de una visión engañosa el ojo reconstruya equivalentes geométricos,

²⁴ Rivera ya había tomado esta dirección con su *Paisaje zapatista* de 1915. El largo poema de Charlot rindiendo honores a *La creación de Diego Rivera -XX Proses suivant la Psychoplastie de D. M. Rivera à l'usage des Aveugles et des Gens du Monde, 1923-* deja en claro que consideraba que el trabajo de éste pertenecía al más alto género del pintar.

también la cámara (cf. los canales de Marte, que no existen cuando se hace una ampliación grande). Esta tendencia sensorial puede desarrollarse al razonar. Se puede encontrar el equivalente geométrico de las formas que no se perciben geométricas.

La composición geométrica fue uno de los principales medios para expresar la idea del artista. Este punto de vista emplaza a Charlot dentro de la gran tradición clásica francesa de Poussin, David, Ingres, y Cézanne. Por supuesto, para Charlot los cubistas sólo eran el capítulo más reciente de esa tradición. Aunque Charlot podía resultar algo chauvinista en cuanto a su linaje clásico francés, sostenía que la composición geométrica era universalmente humana ya que nacía de la propia percepción humana. Como resultado “todos los artistas piensan de manera similar” (Brenner, 1929, p. 312). Siempre mantuvo que los artistas mexicanos que realizaron los códices eran “más cubistas que los cubistas”.

La Masacre de Charlot ilustra a la perfección esta idea. Él mismo examinó la composición geométrica del mural en su “Réponse à Molina” de 1923 y en su *Pictures and Picture-Making* de 1938. Ya que ambas consideraciones están incluidas en los apéndices de este ensayo, mencionaré simplemente los puntos principales. El muro a ser pintado se encontraba en una escalera y su base tenía una forma inusual. De hecho, Charlot lo escogió por “el corte diagonal que lo hacía variar de la rutinaria forma rectangular del caballete” (1963, p. 181). Charlot analizó la forma en dos rectángulos. El de la izquierda tenía su eje principal perpendicular con horizontales y verticales reales: el de la derecha estaba en diagonal desde la parte alta de la derecha hacia la parte baja de la izquierda. Las líneas del rectángulo izquierdo sugerían tranquilidad y dignidad; y las diagonales de la derecha movimiento e inestabilidad. Para Charlot, el rectángulo de la izquierda sugería a los indígenas, meditativos y cercanos a la tierra (“Las horizontales reales así como las verticales reales se adaptan admirablemente al personaje indígena”). El rectángulo de la derecha,

al hiper-activo occidental (“ellos creen que por moverse tanto engrandecen, cuando en realidad están perdiendo su sentido de la orientación”).²⁵ Además, la inclinación del rectángulo derecho hace que su cornisa izquierda superior invada el espacio superior derecho del rectángulo izquierdo: “los indígenas son empujados hasta esa pequeña cornisa debido al rectángulo inclinado, y los caballeros blancos, quienes, con sus medios de progreso han comido una buena porción de lo que había sido la herencia indígena”.

Así que el esquema, 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 que la imagen iba a ser una batalla. Fue muy fácil hallar el tema en la historia. Para un edificio gubernamental, tuve que obtener un tema histórico regular, escogí la batalla en el Templo Mayor, *La Masacre en el Templo Mayor*. Los indígenas estaban a la 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.

Charlot compuso su geometría con el mayor de los cuidados como puede verse desde el boceto detallado, el cual fue dibujado a tamaño natural en papel para después ser transferido al muro.²⁶ Una indicación de este cuidado

²⁵ La caracterización de Charlot de los occidentales evoca el famoso dicho de los *Pensées* de Pascal (1954, p. 1138): “Todos los males de los hombres vienen de una sola cosa, la del no saber estar en reposo, en una habitación”.

²⁶ En una conferencia (8 de marzo, 1972) Charlot describió su método de realizar ese plan: “Esto es lo que puse en la pared... Esto es la *sinopia*, o sea, el dibujo que hice en la pared para esa determinada pintura. Siendo joven intentaba hacer las cosas de la manera más difícil, y en lugar de cuadrar —horizontales, verticales— en lugar de eso, usaba sólo una regla y una brújula y simplemente cambiaba la largura de la línea y la raya de la brújula. Así que se hacía todo con mi viejo conocimiento práctico cubista, con círculos y líneas rectas. Después se revestía, si se quiere, con el tema”.

empleado es el uso de un pequeño paso o espacio vertical entre la esquina inferior derecha del rectángulo vertical y la esquina inferior izquierda del rectángulo inclinado. Muchos artistas trataron de ignorar esa irregularidad menor en la superficie a pintar. Sin embargo, Charlot la creó en su demarcación del dado y la enfatizó agregando en el borde inferior una inscripción, el lector no puede dejar de notar el salto vertical de las letras (Leal, por otro lado, desenfató este paso al utilizar un borde decorativo). Charlot hizo de este paso una parte importante de toda la composición: muestra que los dos rectángulos no están conectados y que el derecho se inclina desde arriba. El último punto expresa una parte importante del tema (1938):

El otro, el rectángulo derecho, *NBCO*, al que comparé con un camión depositando algo en el suelo, me recordaba mucho al hombre blanco. Comienza desde un nivel *OC*, un poco más arriba que el nivel de los indígenas *DO*. Cualquier hombre blanco que visita México se siente por encima de los indígenas, a nivel de la civilización y el progreso. Luego entonces, parece una representación ideal de esa diferencia —la cual no es mucha.

De esta manera, la composición geométrica del mural fue visible para los colegas de Charlot y para el público hasta que se cubría con la pintura. Solamente ciertos detalles se dibujaban a escala natural en papel, mientras que en murales posteriores, Charlot dibujó un bosquejo totalmente detallado a escala natural. La composición es extremadamente compleja y nunca se ha aclarado totalmente, ni siquiera por el propio Charlot.

En un artículo importante, Mari Carmen Ramírez (1966) desarrolla la idea del estilo de Siqueiros como "clasicismo dinámico", una combinación de clasicismo y dinamismo derivada del futurismo. En una conferencia en el museo MexicArte, Austin, Texas, el 17 de septiembre, 1994, aplicó esta idea a *La Masacre*. No soy competente para evaluar la idea en relación a Siqueiros —el mismo no utiliza esta frase— pero para Charlot, el dinamismo era un componente básico del clasicismo. Incluso, el mismo bromearía a este respecto en su *Pictures and Picture-Making*, ponencia de 19 del abril de 1938:

Al hablar de composición en especial, la gente que venía y me enseñaba cosas a las que llama composiciones, siempre me asombraba y me preocupaba su idea de composición. Generalmente es una masa de gente gesticulando. Hay una gran cantidad de piernas y brazos en el aire que se entrelazan sobre la pintura, ésa es un poco la idea del ballet moderno —o sea "las masas". Cualquier cosa que se ponga sobre el caballete es una composición, pero este tipo es muy oscuro, se asemeja más a una revuelta.

En Charlot, 1963, p. 181, se refiere a la "afinidad [de su composición] con el tipo dinámico del cubismo que practiqué en Francia". Sin embargo, el dinamismo del clasicismo de Charlot se nutrió de influencias extraclásicas: su descripción de la armadura española como máquina y la comparación que hace de ellas con una locomotora ciertamente evocan al futurismo. Pero para 1922 el tema ya había sido muy absorbido por los círculos artísticos. Charlot nunca pensó propiamente en el futurismo como una influencia en su trabajo, más bien lo consideraba una influencia importante en Siqueiros.

Así mismo, la parte derecha del mural es la parte más estrecha y potencialmente un punto débil en la composición. Charlot empleó, cuidadosamente, esa constricción espacial para sugerir la tremenda fuerza de la carga española: son disparados dentro del mural como desde una manguera de incendios.²⁷

Las indicaciones geométricas más obvias fueron las lanzas pintadas en bermellón a la encáustica: "Los españoles iban armados con lanzas, las cuales eran maravillosas para la composición de líneas, un excelente pretexto para componer con una regla". La fuente más próxima en el uso de lanzas era la obra de Paolo Uccello, *La Batalla de San Romano*, la cual Charlot estudió cuando era niño en el Louvre.²⁸ Sin embargo, para alguien versado en la historia del arte, como era el caso de Charlot, había otras fuentes a la mano, como lo era el trabajo de Poussin, *La Batalla de Josué contra los Amoritas*, en la que pueden verse soldados montados cargando con sus lanzas en una diagonal de tres dimensiones haciendo retroceder a la infantería hacia la esquina inferior derecha (en donde la mueca de un soldado huyendo se asemeja a la cara de uno de los indígenas distorsionada cual máscara trágica). Los dibujos realizados en su infancia muestran un considerable número de escenas

²⁷ En contraste el espacio estrecho de *La creación* de Rivera, la cumbre del arco —que representa en un diagrama la plenitud de la verdad y la bondad de la cual las virtudes personificadas son refracciones— está decepcionantemente vacía. Rivera aprendería su lección: en Chapingo y en Detroit representaría los principios trascendentes de su programa en figuras magníficas.

²⁸ Entrevista, 12 de noviembre, 1970: "Creo que los arreglos de la superficie y los diagramas vienen de los italianos. Bueno, Poussin siempre, pero los italianos, Piero Della Francesca, Uccello, son probablemente mis grandes modelos a seguir en cuanto a lo que la construcción geométrica se refiere". Entrevista, 14 de Septiembre, 1970: "La gente siempre menciona la influencia de Paolo Uccello en mi trabajo, lo cual es muy cierto. Siempre le tuve admiración y respeto a los paneles de batallas en el Louvre y esa fue una de las grandes influencias en mi pintura, en parte porque ahí, aunque no hubiese arquitectura en el sentido de las casas, la serie de lanzas estaban demarcadas con una línea muy exacta, y esa exactitud e incluso la falta de atmósfera me complacían sobremanera. Era una expresión estricta de la geometría. Quizá comencé a admirar a los cubistas por cierto sentido de la geometría, sin embargo ellos eran demasiado fantasiosos en relación con los primeros italianos, y tal vez me sentí más cercano a los primeros maestros italianos que a los cubistas, tan pronto como vi con qué libertad los cubistas empleaban su geometría. Me gustaban las cosas más racionales. Por supuesto que debemos sumar Poussin a Uccello para tener una figura completa en mi relación con la geometría". Más adelante en la misma entrevista le pregunté a Charlot cuántos años tenía cuando vio *La Batalla de San Romano* a lo que contestó: "Oh, tal vez doce años o algo así. Solía ir cada fin de semana al Louvre a empapar-me de los Viejos Maestros. En realidad ellos fueron mis maestros, más que cualquier persona viva, sin ser injusto con mis maestros actuales".

militares, una de las cuales –hombres a caballo atacando colina abajo– aparecerá más tarde en la composición de *La Masacre*.

Los colores del mural fueron cuidadosamente compuestos para reforzar la comunicación de la geometría:²⁹

Es un equilibrio absolutamente inestable suministrar la idea de movimiento. La acumulación de negros en la parte superior añade a la idea de inestabilidad la del choque de dos masas “en combate”, una es penetrada por la otra, superior en número, volumen, velocidad y fuerza.

Como se ha mencionado, Charlot sentía que los colores, como las líneas, tenían connotaciones: “Las ideas se atan a los colores” (1922c). En su “Idéographie aztèque et Gleizes” los colores tienen referencias precisas; es probable que los colores funcionaran así en *La Masacre*. En general, los colores del mural pueden ubicarse entre aquellos tipo arcoiris planeados para su mural en una iglesia de París y los dominantes tonos tierra empleados en su *Cargadores y Lavanderas* de 1923, de la Secretaría de Educación. En su primer artículo escrito en México, de octubre de 1922³⁰ –o sea, al mismo tiempo en que comenzaba su fresco– hace consideraciones acerca de su descubrimiento de colores tierra naturales, los cuales eran mucho más cercanos a la cultura indígena que aquellos de brillo químico que en principio pensó en utilizar.

²⁹ En el Cuaderno C (1918-1923) puede encontrarse una lista de colores empleados en el fresco: oxydes de fer: ocre jaune. ocre de Rhut. terre de Sienne naturelle. terre de Sienne brûlée. brun rouge, ocre rouge. terre d'ombre naturelle. terre d'ombre brûlée. rouge de Pouzzoles bleu de cobalt. vert de cobalt. vert émeraude. X outremer. X terre verte (très pure). laque de garance rouge. rouge indien noir de vigne

³⁰ Charlot, 1922a. Esto fue escrito en francés y traducido al español por Diego Rivera (para ser publicado en el libro Jean Charlot, *Escritos sobre el Arte*). Más tarde, una edición en inglés fue publicada varias veces.

Creo que estaba impresionado también por el hecho de que los colores tierra eran absorbidos con facilidad por la argamasa del fresco, mientras que los colores químicos eran rechazados por el muro: explicó este punto cuando noté la diferencia mientras lo asistía en un mural. Esto es, los colores de tierra parecen más apropiados al medio, un punto importante para Charlot.

El análisis más perceptivo contemporáneo a la obra de Charlot, aparte de sus propias notas, fue curiosamente el ataque periodístico de Molina el 26 de abril de 1923 (Charlot, 1963, p. 186). La razón de ello fue que Molina hablaba por Rivera, una de las pocas personas en México que podía entender lo que Charlot había hecho y quien probablemente había discutido la obra con Charlot mismo. Si Rivera no fue quien escribió esas páginas tan relevantes, seguramente proporcionó su contenido. La crítica aclara con tanta efectividad los logros de la composición que uno podría decir “con enemigos como éstos ¿quién necesita amigos?” Molina preguntaría:

Veamos si “plásticamente” está bien planeada y resuelta la composición, si el conjunto es sereno y armónico como debe ser en toda decoración mural, si hay estabilidad en las masas, porque estén en perfecto equilibrio las diversas líneas de fuerza que las mueven; si son justas las calidades, etc... esta pintura, vista desde lejos, produce la más penosa sensación de inestabilidad, con sus pesados oscuros colocados en lo alto, que materialmente parecen derrumbarse sobre las partes bajas, efecto muy desagradable, posiblemente buscado de intento por el pintor, en el deseo de dar a la alegoría un dinamismo más acentuado, ya que son los conquistadores los que se caen sobre los indios.

Pero esta intención expresiva no la excusa de romper los “principios inmutables” de la decoración mural:

...así en la gran decoración mural que es “un complemento” de la arquitectura,

es fundamental que como ella tenga estabilidad, resultante también de un equilibrio de masas y de fuerzas... hay que hacer constar, por otra parte, que la modernidad de una obra, no está reñida con esos elementales principios, y tenemos allí la decoración de Diego Rivera, en que la más libre concepción y ejecución se aúnan con la estabilidad más absoluta...

Tampoco el hecho de que el mural esté en una escalera en lugar de un salón es una excusa, ya que el espectador puede hacer pausas en la escalera con la misma facilidad que en un salón para observar la pintura. El artículo continúa con duras críticas entremezcladas con percepciones agudas, por ejemplo:

...lo mejor que tiene es la distribución (sic) de las líneas de fuerza, representadas por las lanzas, resolución inspirada un tanto en las cargas de caballeros de Paolo Uccello y de Piero della Francesca: dichas lanzas las interrumpe el asta de un pendón (?) precisamente en la línea de oro-...

Rivera vio claramente que el joven Charlot ya era un maestro en la composición clásica y que con ella conseguía efectos dinámicos que a él le costaban y le continuarían constando trabajo. O sea, Charlot contrarió con un modelo dinámico de clasicismo el ejemplo estático de Rivera. Rivera pronto se enfrentaría con ese mismo reto de dinamismo en los trabajos de Orozco y Siqueiros.

Para hacer el tema histórico del mural perfectamente claro, Charlot incluyó una inscripción del libro *Historia de las Indias de Nueva España e islas de tierra firme* de Fray Diego Durán:

Fue tanto el alboroto de la ciudad y la vocería que se levanto que a los montes hacían resonar y á las piedras hacían quebrantar de dolor y lastima, P. D. Duran. c. LXXV.³¹

³¹ La ortografía de la inscripción de Charlot fue tomada del libro mismo.

El uso de inscripciones era una práctica que había mantenido desde su niñez cuando aprendió a escribir y a dibujar a la vez; el mensaje del mural sería reforzado por una cita lapidaria y poderosa. La inscripción no era la manera de poner letras de los cubistas, decorativa y sin sentido. La inscripción proclamaba atrocidad: indios desarmados e indefensos ocupados en la actividad estética de una danza, habían sido masacrados por los brutales conquistadores guiados por el notoriamente cruel Pedro de Alvarado. El tema mismo era resultado del estudio de Charlot basado en informes originales de los aztecas, de los nativos historiadores como Fernando de Alva Ixtlilxóchitl y de "americanistas" franceses, como Auguste Génin, que tenían una posición proazteca y condenaban las atrocidades de los conquistadores, de las cuales la masacre en el Templo Mayor fue un muy citado ejemplo.³² La donación de la colección de Eugène Goupil fue motivada por el deseo de ayudar en la revalorización de la gente de su madre. Charlot también contaba con una tradición familiar al escoger su tema.

Curiosamente, esta inscripción no ha prevenido a algunos historiadores de aplicar erróneamente el título de *La caída de Tenochtitlan* cambiando el tema de atrocidad al de batalla. Más importante aún, el cambio en el título oscurece por completo el principal mensaje simbólico del mural: el contraste de una búsqueda artística pacífica con la crueldad de la conquista y la explotación; "un conflicto de carácter más general: entre la búsqueda de *lo Bello y lo Bueno* y del Dinero y el Placer" (1923a.). Dicho contraste entre lo nativo americano y lo occidental se ha vuelto familiar, pero que Charlot era innovador con ello era claro a partir del hecho de que tuvo que reconocer su parcialidad en ese tiempo:

³² John Charlot, 1990-1991, p. 66 ff. Para información acerca de los aztecas y las ilustraciones en sus códices ver Lockhart, 1993, pp. v, 11, 126, 137, 256-259, 274-277. Notar el énfasis en la vestimenta de los indígenas, la joyería y la falta de armas.

Este mural se llevó a cabo exactamente como fue concebido. La idea básica encarnada, expresada sin un compromiso, es quizá injusta, pero el lenguaje plástico no es susceptible a los matices.

Aún en 1938 se vio obligado por la reacción de la audiencia a decir en *Pictures and Picture-Making*: "les estoy diciendo qué era lo que pasaba por mi cabeza en aquel tiempo, no tienen por qué enojarse conmigo". De hecho, en 1992 un maestro indígena de náhuatl me dijo que un movimiento étnico-cultural sería reprimido por la resistencia pública por reconocer las atrocidades cometidas por los conquistadores. Afortunadamente, José Vasconcelos no censuró a sus artistas, él fue pro español y antiindigenista.

Por lo tanto el mural no era una representación histórica, sino una manifestación de dicho evento como el símbolo de un conflicto perenne, un conflicto que sólo ha causado demasiadas tragedias paralelas. De hecho, Charlot intensificó lo simbólico en comparación al carácter histórico del mural cuando pasó del boceto al muro: Un azteca cayendo y una mujer azteca atravesada por una lanza fueron cambiados respectivamente por un niño rubio y una mujer joven:

(sin rasgos étnicos)... su calma imposible expresa el hecho de que no está ahí como carne y sangre, sino personificando la gracia y la gentileza.³³

En efecto, Charlot vació en *La Masacre* los sentimientos de la Primera Guerra Mundial que aún lo perseguían, y el mural es único en su obra por su retrato de la violencia y el horror de la batalla. Utilizó el cráneo ideográfico que había desarrollado para el proyecto de pintar sobre la guerra, los detalles en el fresco tienen agudos significados personales. Las flores del mural

³³ Comparar Rosales, 1994, p. 17.

remiten a los delicados dibujos que hizo en el pequeño libro de apuntes que siempre llevaba mientras estaba en el servicio. Me dijo que miraba atentamente el mundo a su alrededor, ya que creía que pronto sería expulsado de él. La joven que es atravesada por una lanza es la ilustración de unos poemas de guerra de Charlot sobre el sufrimiento que causó la guerra a las mujeres. El niño rubio que cae hace alusión a los carteles propagandísticos de los aliados en contra de las atrocidades alemanas, como aquella famosa imagen de la niña belga que levanta sus brazos pues sus manos fueron cortadas; de hecho Charlot comenzó a coleccionar esos carteles al principio de la guerra. Una alusión más general yace en la mueca del indígena que evoca una máscara griega. Por lo tanto, el tema del mural no es arqueológico, sino perenne y actual. En su primer artículo en México (1922a), escrito en la época en que pintaba el mural, describe el paseo de una familia indígena a través de la ciudad de México:

Quando su familia huye de un coche cuyo conductor se burla y ríe, me parece que la masacre de los bailarines adolescentes por Alvarado comienza una vez más.

Charlot sintió que le había ofrecido demasiadas indicaciones al espectador de que el mural debía ser leído simbólicamente en lugar de históricamente, pero muchos críticos que deliberaron acerca de él, al igual que Molina, simplemente se confundieron: la mezcla étnica parecía rara y los detalles simplemente anacrónicos. La crítica posterior se enfocó en la vestimenta indígena no histórica, basada, de hecho, en las representaciones de los indios en el arte colonial. Charlot pensó que era apropiado utilizar arte colonial como una base estilística en un edificio colonial. La búsqueda de lo apropiado fue una característica de su arte:

Tengo un sentido de responsabilidad en mi deseo de hacer que las cosas se

ajusten a un edificio o una ocasión. El sentido de lo apropiado es algo muy fuerte en mí, y cuento con cierta humildad al hacer la cosa para la ocasión, la cosa que se ajuste.³⁴

Explicó la aplicación de este principio en su primer mural (entrevista, 12 de junio de 1971):

Bueno (la vestimenta) no es exactamente una fantasía. Lo que sucede –y es realmente una idea complicada– es que estaba trabajando en un edificio –La Preparatoria se construyó alrededor de 1750– así que trabajé con la idea de que los pintores coloniales de aquellos años tenían indígenas, costumbres indígenas, vestimentas indígenas. Y aún se puede encontrar (de hecho yo las vi cuando estuve por ahí en el 67) en el museo, las pinturas coloniales del siglo dieciocho que me sirvieron de base para la fantástica indumentaria de los indios. Ahora que, por supuesto, aunque lo considero bastante complicado, pienso que hubiese concretado un mejor lazo entre el edificio y las pinturas si no hubiese ostentado la idea moderna de arqueología y, en lugar de ello, hubiese intentado hallar el espíritu colonial relacionando a los conquistadores con los indígenas. Los penachos, por ejemplo fueron copiados directamente de aquellas pinturas en la Academia.

Desde la perspectiva del trabajo arqueológico posterior de Charlot, me interesaba la reacción de los arqueólogos mexicanos que conocía en ese tiempo (entrevista, 7 de agosto de 1971):

³⁴ Entrevista, 7 de agosto, 1971. Más adelante compararía su actitud con la de Orozco: "Es muy interesante que una de las cosas que me molesta del trabajo de Orozco es la calidad contraria, esto es, su deseo de hacer algo que no es apropiado".

Jean Charlot:

Digamos que definitivamente existía una afinidad, ya te lo había dicho, entre el grupo de arqueólogos y el grupo de muralistas. Era mucho más fácil hablar con ellos y creo que entendían mejor lo que estábamos haciendo que cualquier otro grupo.

John Pierre Charlot:

¿Hubo, de su parte, alguna crítica por el hecho de que en su primer fresco no hizo las cosas con una exactitud arqueológica?

Jean Charlot:

No, por supuesto que no. Estoy seguro de que ellos sabían perfectamente lo que estaba haciendo, o sea, un edificio colonial y un conocimiento colonial acerca de las cosas prehispánicas son demasiado obvios cuando tienes conocimientos acerca de ello, y evidentemente, ellos los tenían.

Charlot recordó que su tío Aristide Martel, quien era un gran conocedor del arte precolombino, tuvo la misma reacción. No obstante, tiempo después, Charlot sintió que debió darle un sentido más arqueológico a su primer mural y que había llevado su principio de ajuste demasiado lejos. Como contraste, su anacronismo paralelo –los “caballeros robóticos” en su armadura del siglo XIII –como máquinas– se usó repetidamente en otros numerosos murales.³⁵

³⁵ Charlot, 1963, p. 154. Sofía Rosales señaló en una conversación la importancia de este punto, el cual no mencioné en mi presentación, verla, 1994, p. 18.

De cualquier manera, los muralistas mexicanos no seguirían la dirección simbolista que Charlot había indicado y, en su misma obra, haría esta función simbólica menos abierta, integrándola íntimamente con el tema, que en su momento fue seleccionado por sus posibilidades simbólicas.

La Masacre fue hecho como parte del programa concebido con Leal que comprende los tres muros del nivel superior de la escalera. En el muro del medio de sus murales hay cuatro frescos de Charlot: de derecha a izquierda, *Escudo de la Universidad Nacional Autónoma de México, con Águila y Cóndor* (1.35 x 1.58 m, el bermellón del marco hace eco a las lanzas de la *Masacre*); *Cuauhtémoc, último emperador mexicano* (3.72 x 1.02 m); *San Cristóbal* (3.72 x 1.02 m); y *Águila y Serpiente, Emblema Nacional Mexicano* (1.35 x 1.57 m). Los seis murales presentan una secuencia cronológica: la atrocidad de la conquista, el asesinato de Cuauhtémoc, la introducción del cristianismo a México y el sincretismo religioso desarrollado en México, que capacitó a los indios mexicanos para mantener elementos esenciales de su cultura: en el mural de Leal, la imagen de un dios nativo se revela debajo de un crucifijo. La destrucción de la invasión está equilibrada por el positivo, generalmente proindigenista, elemento del cristianismo y por la creatividad cultural de la población indígena. *La Masacre* de Charlot está diseñada para descender por la escalera mientras que la de Leal para ascender hacia el crucifijo. Expresan también un descenso y ascenso cultural y emocional. El espectador mira hacia abajo el mural de Charlot y hacia arriba el de Leal. Desafortunadamente, el programa se oscureció por la decisión de Leal de pintar a la encáustica. La diferencia de colores entre su trabajo y el de Charlot es tan grande que impide un mayor sentimiento de continuidad, sobre todo porque la composición de Leal no es lo suficientemente geométrica para proporcionar un sentido de la dirección.³⁶

³⁶ Charlot hizo en un boceto una solución geométrica para Leal, éste la rechazó (Leal en Charlot, 1963, p. 168). El programa debería ser más claro una vez que se limpien los cuatro murales pintados por Charlot, que están en la parte media.

Charlot tendría que esperar hasta su trabajo en la Segunda Corte del Ministerio de Educación para disfrutar de un equipo compatible: Amado de la Cueva y Xavier Guerrero.

La Masacre en el Templo Mayor de Charlot y *La creación* de Rivera son el principio de la fase mayor del Renacimiento Muralista Mexicano, de las dos, la de Charlot fue más seminal técnica y temáticamente. Junto con Ramón Alva de la Canal, Charlot fue el pionero del tema histórico en los nuevos murales, al igual que Fernando Leal y Fermín Revueltas —quizá por su experiencia con los indígenas contemporáneos que les servían de modelos en las Escuelas de Pintura al Aire Libre— exploraron temas contemporáneos. Las ideas más generales de Charlot acerca del arte y el muralismo fueron también influyentes. En una entrevista conmigo el 28 de enero de 1971, Carlos Mérida ligó de esta manera la técnica y la contribución filosófica de Charlot:

Juan fue desde luego un maestro en su capacidad técnica como lo ha sido siempre. Su influencia sobre los otros consistía en no imponerse por una u otras razones, sino en manifestarse dentro de su capacidad técnica, cultural, que él trajo a América de Francia...

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 fue de una ayuda inconmensurable en el desarrollo del Movimiento Mexicano...

En el desayuno que tuvo lugar antes de la entrevista, Mérida afirmó categórico que Charlot, más que cualquier otro, fue el verdadero intelectual del movimiento y el que sabía cómo poner una pintura en un muro.

Pero el contexto de *La Masacre* no debe limitarse al arte mexicano. Para el estudiante de la carrera de Charlot, el mural es la expresión de la simpatía

pro indigenista que le fue inculcada cuando era niño por su familia y en su círculo de mexicanistas, como también lo es de las trágicas experiencias que sufrió durante la Primera Guerra Mundial y de su emoción al realizar el sueño de su vida, pintar un mural al fresco. *La Masacre* es también uno de los puntos más altos desde donde uno puede ver el prolífico futuro de su carrera, en la cual su técnica y su maestría en la composición continuarían expresando su profunda admiración y simpatía por la creatividad de culturas indígenas frecuentemente reprimidas en otros países. Charlot se retrata a sí mismo en el mural enseñando con orgullo su obra a sus buenos amigos y colaboradores—Diego Rivera y Fernando Leal— y a un muchachito que representa la posteridad que recibirá, con la esperanza de inspirar, el primer mural de Charlot.

Bibliografía

- Amero, Emilio, "La Pintura Mural de México, 1920-1924", inédito, Jean Charlot Collection, 1947.
- Baudouin, Paul Albert, *La Fresque: sa technique, ses applications*, París, Librairie Centrale des Beaux Arts, 1914.
- Brenner, Anita (publicación posterior, 1970, Beacon Press), *Idols Behind Altars: The Story of the Mexican Spirit*, Boston, Beacon Press, 1929.
- Charlot, Jean, "Nous les Jeunes! Conférence de M. Charlot, Artiste décorateur". Paris: *La Guilde*, October 25, 1917- March 25, 1918.
- Charlot, Jean, Notebook C. inédito, Jean Charlot Collection, 1918-1923.
- Charlot, Jean, Notebook Ludwigshafen, inédito, Jean Charlot Collection, 1920-1924.
- Charlot, Jean, "Idéographie aztèque et Gleizes", en Notebook C., 1921.
- Charlot, Jean, "Mexico", inédito, Jean Charlot Collection, 1922a.
- Charlot, Jean, "Conseils du Peintre à un Client Possible", inédito, Jean Charlot Collection, 1922b.
- Charlot, Jean, "*Traité de Peinture*", inédito, Jean Charlot Collection, 1922c.
- Charlot, Jean, "Réponse à Molina", inédito, Jean Charlot Collection, 1923a.
- Charlot, Jean, "Aide-Mémoire Technique", inédito, Jean Charlot Collection, 1923b.
- Charlot, Jean, "Prologue, ou Présentation d'un Groupe de Graveurs sur Bois", inédito, Jean Charlot Collection, 1924.

Charlot, Jean, "Prólogo como Presentación de un Grupo de Grabadores en Madera", en Carlos Orozco, *Los Pequeños Grabadores en Madera—Alumnos de la Escuela Preparatoria de Jalisco—Prólogo de Juan Charlot—Treinta Grabados*, Guadalajara. Tip. Jaime, 1925.

Charlot, Jean, *Pictures and Picture Making. A Series Of Lectures*, Hollywood, edición privada de Walt Disney Studios, versión editada por John Charlot, 1938.

Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, New Haven and London. Yale University Press. 1963 (publicación posterior, 1979, Hacker Books).

Charlot, Jean, "Entrevistas con John Charlot", inéditas, Jean Charlot Collection, 1970-1971.

Charlot, Jean, *An Artist on Art: Collected Essays of Jean Charlot*, volumen 2, *Mexican Art*, Honolulu, University Press of Hawaii, 1972.

Charlot, Jean, "An Artist Looks Back", conferencia inédita dictada en Honolulu Academy of Arts, Jean Charlot Collection, 8 de marzo, 1972.

Charlot, Jean, and John Charlot, "Tabletalk", notas inéditas sobre conversaciones, 1970-1979.

Charlot, John, "Jean Charlot as Paul Claudel's Ixtlilxóchitl", en *The Journal of Intercultural Studies*, núms. 17-18, pp. 64-74, 1990-1991.

Charlot, Zohmah, "Carta a Carl Wright, el 20 de noviembre", inédita, Jean Charlot Collection, 1962.

Denis, Maurice, *Du symbolisme au classicisme: Théories* (ed. Olivier Revault d'Allonnes), Paris. Herman, 1964.

Félibien, [André], *Entretiens sur les Vies et sur les Ouvrages des plus Excellents Peintres Anciens et Modernes*, Paris, Chez Sébastien Mabre-Cramoisy, 1688.

Gleizes, Albert, *Du Cubisme et des moyens de le comprendre*, París, Éditions "La Cible", copyright 1920.

Goldschmidt, Alfons, "Der Maler der Indios in Mexico: Jean Charlot", *Zeitbilder*, 12 de enero, 1927.

Helm, MacKinley, *Modern Mexican Painters*, New York and London, Harper & Brothers Publishers, 1941.

Lockhart, James, *We People Here: Nahuatl Accounts of the Conquest of Mexico*, Repertorium Columbianum, vol. 1. Berkeley. University of California Press, 1993.

Mérida, Carlos, "Entrevista con John Charlot, 28 de enero", inédita, Jean Charlot Collection, 1971.

Molina Enríquez, Renato, "El 'Fresco' de Charlot en la Escuela Preparatoria", en *El Universal Ilustrado*, 26 de abril, 1923. pp. 40, 48.

Paine, Frances Flynn, "The Work of Diego Rivera", en *Diego Rivera*, New York, Museum of Modern Art, 1931-1932. pp. 9-35.

Pascal, Blaise, *Oeuvres Complètes*, París, Librairie Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954.

Ramírez, Mari-Carmen, "El clasicismo dinámico de David Alfaro Siqueiros: Paradojas de un Modelo Ex-Céntrico de Vanguardia", en Olivier Debrouse, *Otras Rutas hacia Siqueiros*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Curare, México 1996, pp. 125-146.

Rosales, Sofía, "Jean Charlot: Pionero del muralismo mexicano", en *Reforma, El Ángel*, núm. 24, 1994. 15 de mayo, pp. 16.

Vasconcelos, José, *Memorias*, volumen 2, El Desastre, El Proconsulado; Letras Mexicanas, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.

idéographie aztèque et gléizes

d'un tableau "planète" - sujet la guerre
 motif général : surfaces rouges, violet nuit, et noir
 se coupant, rayonnants de foyers distincts
 au bas hémisphère foncé (noir marron porcelaine)
 représentant la terre, objets : crânes (mi
 naturels, mi-négatifs) (1) cartes à jouer, surface
 bleu-horizon sali (vidée) avec tâches boues
 (noir cerise marron) sang (sang naturel)
 représentant les soldats (2) un casque (grisfe
 allemand) (3) sorte d'arc en ciel (côté rouge blanc no
 etc... bequilles

puis insères de l'arrière : signe représentant
 patrie (14 juillet) Journal, deuil, lampes
 ruban portant toutes les décorations
 hantouffles (A) rouge marron calet grec déployé
 repoussées (naturel et négatif)
 G Q G et diplomates ; a) général, surfaces
 carte garantie bande noir et bleu étoilé or + galon
 parties en négatif (et. noir, fond rouge) ; carte et
 diplomates : glabron ; moting naturel et
 lances en naturel

(1) crânes (mi naturels, mi-négatifs)
 (2) cartes à jouer, surface bleu-horizon sali (vidée) avec tâches boues (noir cerise marron) sang (sang naturel) représentant les soldats
 (3) un casque (grisfe allemand) sorte d'arc en ciel etc... bequilles

(A) rouge marron calet grec déployé

G Q G et diplomates ; a) général, surfaces carte garantie bande noir et bleu étoilé or + galon parties en négatif (et. noir, fond rouge) ; carte et diplomates : glabron ; moting naturel et lances en naturel

Ideografía azteca y gléizes.

APÉNDICE I

Ideografía azteca y Gleizes

Jean Charlot

Todos los apéndices tienen derecho de autor de Dorothy Zobmah Charlot y Dorothy Z. Charlot Revocable Trust 1921-1998. Publicados con el permiso de Dorothy Zobmah Charlot y Dorothy Z. Charlot Revocable Trust 1921-1998.

Sobre una pintura "planista". El asunto: la guerra.

Tema general: superficies rojas, violetas nocturnas y negras que se cortan, focos de luz que vienen de distintos puntos de origen, abajo se encuentra el hemisferio oscuro (negro marrón púrpura) representando la tierra. Objetos: calaveras (mitad positiva, mitad negativa) (1), una baraja, superficies de horizonte azul (soldado raso) ensuciadas con manchas de lodo (negro rodeado de marrón), sangre (color natural) representando los soldados. (2) un casco alemán (gris hierro). una cruz roja y una cruz de madera (3). un tipo de arco iris. costado rojo blanco negro azul. etc. muletas polainas suela de zapato.

Entonces insignias de la vida lejos del frente: símbolo representando a la patria (14 de julio) periódico. luto. lámparilla. banda con *todas* las condecoraciones. pantuflas. banda desplegada de gorro griego. periódicos (positivo y negativo).

Cuartel General y diplomáticos: a) general. superficies en rojo brillante, banda negra y azul con estrellas doradas + galones en negativo (estrellas negras. fondo rojo). mapa del cuartel.

Diplomáticos: pechera postiza de esmoquin positivo y negativo.

Laureles en color natural.

APÉNDICE II

Respuesta a Molina

Jean Charlot

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 el símbolo de un conflicto con un carácter mucho más general: aquel entre la búsqueda por *lo bello y lo bueno* y la búsqueda por el dinero y el placer. Para entender esto plásticamente, uno debe escoger un evento y representar esas conclusiones en el evento más que el evento mismo. La historia nos ha brindado un suceso que perfectamente se ajusta a este molde preconcebido: la masacre por Alvarado de los nobles indígenas que realizaban una danza floral en el Templo Mayor (fuente: P. Durán). La dificultad estaba en que una representación estrictamente histórica de dicho incidente obscurecería su significado simbólico. Al espectador, saciado por toda una manifestación de conocimiento arqueológico, no le interesaría ir más allá. Adrede, utilicé el anacronismo para insinuar que el espectáculo presenciado no es real, es el jeroglífico que representa un suceso paralelo en el plano intelectual.

La repartición de masas fomenta la idea principal:

A) repartición de masas:

Es un equilibrio totalmente inestable que transmite la idea de movimiento. La acumulación de negros en la parte superior de la pintura añade a esta inestabilidad la idea del choque de dos masas "en conflicto"; una es penetrada por la otra, de mayor volumen, velocidad y fuerza.

DIAGRAMA

B) Anacronismos y detalles:

Por parte de los mexicanos encontramos plumas de avestruz, joyas, flores y todas aquellas cosas indefensas que estimulan la idea de intelecto y estética. Obviamente, las expresiones y gestos psicológicos no se relacionan con la acción, y terminan con la doncella (carente de todo rasgo étnico) atravesada por una lanza; la calma que manifiesta (imposible en su situación) representa el hecho de que ella no aparece en la obra como carne y sangre sino como la personificación de la gracia y la dulzura.

Así mismo, resulta irreal el indígena que sostiene el encabezado: La tristeza y el miedo que algunos reflejan se relacionan más con el servilismo al que será sometida la raza indígena que con la acción que se desarrolla.

Por el lado "español", si bien escogí armaduras que evocan al siglo XIII fue por su aspecto —hermético, metálico, impersonal— (incluso me abstuve de hacer orificios para los ojos), ya que comunica mejor la idea de mecanismo. Más que un grupo de hombres, fue mi intención sugerir una locomotora corriendo a toda velocidad. Para ello, me abstuve de cualquier detalle humano (manos, caras) manteniendo únicamente aquello que apoyara la idea del espíritu salvaje que animaba a esta masa.

El grupo de espectadores a la derecha es una convención normal empleada por los artistas interesados en las visiones de las presentaciones simbólicas (e.g., *El Apocalipsis* de Amiens).

Este mural se llevó a cabo exactamente como fue concebido. La idea principal encarnada, expresada sin compromiso alguno, quizá sea injusta, pero el lenguaje plástico no está sujeto a matices.

APÉNDICE III

Memorándum Técnico

Jean Charlot

MURO: La piedra expuesta, compuesta de varios tipos, principalmente de tezontle.

CAPA INTERMEDIA: Hecha de cemento y arena. Se aplica con una paleta, salpicando. Las proporciones son una paleta de cemento por cinco de arena. El cemento es cemento Watson. La arena (de mina) debe colarse. La parte áspera se emplea para la primera capa, la fina se reserva para la capa final.

TRABAJO SOBRE LA CAPA INTERMEDIA: La transferencia de los trazos geométricos deberá hacerse con gouache blanco, ya que servirá de guía al comprobar la posición de las orillas.

CAPA FINAL: Compuesta por una porción de cal por dos de arena. Se agrega cemento en la siguiente proporción de 1/4 a 1/7 del total de la cal y la arena. Esta argamasa es muy homogénea y no presenta irregularidad alguna en el secado... la obtuve de este modo: mezclé vigorosamente en agua la cal ya apagada y la arena fina. Dejé secar la mezcla durante dos meses y obtuve una pasta quebradiza de argamasa seca. Para trabajar, se toma la cantidad necesaria de material (hecho polvo) para el día, y se le agrega cemento. Se revuelve en agua hasta obtener la consistencia deseada. Esta argamasa resultó ser superior a aquella que se obtiene mezclando cal y arena en el momento en que se realiza el trabajo.

El grosor de la capa final es aproximadamente de medio centímetro, la he utilizado tanto áspera como suave, dependiendo del efecto deseado. En relieve (algunas bisagras en las armaduras), marcado (patrón continuo en el fondo hecho con una herramienta de estampar) e incrustado con diversas aplicaciones metálicas.

BOCETO A TAMAÑO NATURAL: Trazo geométrico de tamaño natural hecho en papel. También algunos estudios de detalles a tamaño natural. Una

acuarela, en escala de un décimo, que sirve de muestra de valores y colores. La transferencia a la capa final se hizo con un patrón (ruleta).

PIGMENTOS: En polvo, mezclados con agua, pintura hecha con pinceles suaves. El negro ha dado solamente una adhesión mediocre. El bermellón (lanzas) se aplica en encáustica para que el tono obtenga su máxima intensidad.

COMENTARIOS: Me decidí por este procedimiento después de hacer una consulta acerca de los materiales empleados en Paul Baudouin (*La Fresque*, París, Central des Beaux-Arts) y al maestro albañil Luis Escobar. Para la pintura en sí, consulté a Cennini y mi experiencia personal.

A. Aunque un fresco hecho únicamente con cal es mucho más agradable que cualquier otro, me sentí obligado a usar cemento con el fin de fortalecer la argamasa hasta el punto en que no se pudiera rayar con la uña, siguiendo las sugerencias de Baudouin, resultado de medio siglo de experiencia. El usar cemento en la capa intermedia se menciona en las páginas 17-18 de su libro; su uso para la capa final, en la página 22: "La cal rica, la cal hidráulica y el cemento cuentan con diversas propiedades, los tres puedes utilizar en la preparación de la argamasa"; y en la página 23: "el cemento comercial de costales sellados se utiliza como viene. Es muy acertado usar las marcas de confianza"; en la página 30, en el capítulo que se refiere a la preparación de la argamasa, Baudouin recomienda mezclar cemento con arena fina.

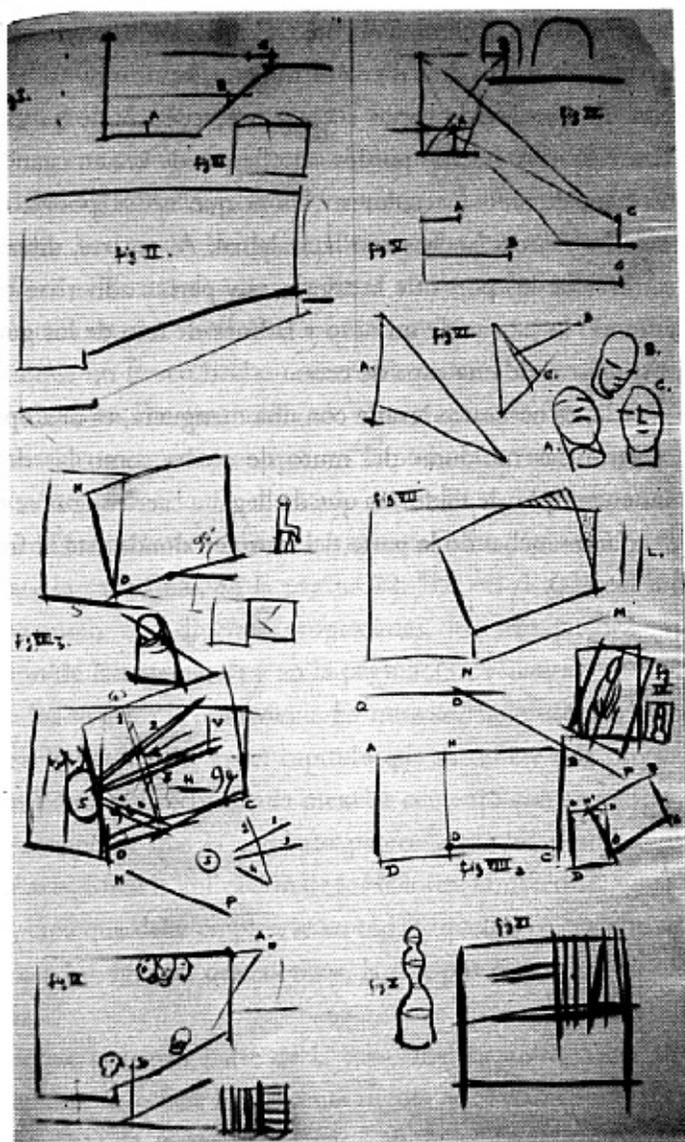
Debo reconocer que el cemento parece tapar los poros en la argamasa, haciendo más difícil la aplicación de los colores, también seca más rápido. Sin embargo, creo que debe emplearse en todas aquellas partes que se exponen al desgaste o a los agentes destructivos; la cal, por sí misma, no ofrece mucha resistencia.

B. Aunque la mayor parte de la capa final es suave, hasta ahora me doy cuenta que una superficie ligeramente rugosa es obviamente lo mejor: al comparar dos piezas de texturas distintas y de igual área, el contacto con la superficie es cuatro a cinco veces mayor cuando la superficie es rugosa y la

adherencia del pigmento se incrementa en la misma cantidad. Además, el pincel tiene un mejor agarre y se elimina el goteo; el proceso de secado es lento.

C. Con más de seis meses de haberla terminado, la pintura no ha sufrido cambios visibles. La han lavado varias veces a consecuencia de los garabatos y dibujos de tiza y lapicero hechos por los estudiantes de vez en cuando. Pero los lavados no han alterado los colores. Ahora que no se podría decir lo mismo acerca de las marcas hechas con lápiz labial. Al secarse, dicho material penetró a través de los poros de la argamasa y parece adherirse con más fuerza, desfigurando la cabeza de un niño y la boca de uno de los guerreros; su reacción es similar al de una capa de cera.

Para recuperarla, es necesario lavarla con una manguera, es una operación delicada, pues tanto las molduras del muro de arriba como las del techo fueron pintadas en temple, de tal forma que de llegar a caerles agua se despin-tarían y chorrearían manchando la parte del muro en donde está el fresco.



Bocetos en *Pictures and Picture-Making*.

APÉNDICE IV

Composición de

*La masacre en el Templo Mayor*Extracto de *Pictures and Picture-Making*,

Ponencia VI, martes, 24 de mayo, 1938

Jean Charlot

Edición de John Charlot

La mente de un pintor funciona de maneras misteriosas. Al decir que Miguel Ángel y Picasso hacían esto o aquello, en realidad estoy haciendo conjeturas. Sólo hay un pintor al que conozco bastante —de quien sí puedo decir cómo funciona su mente— y ése soy yo. Así pues, estoy obligado a verme como conejillo de Indias. Analizaré con gran detalle el mural que hice en México. Existen tantas perspectivas para ello, que tendré que simplificar.

El asunto del punto de vista es muy importante en este caso. Los muralistas no son como los pintores de caballete. No sólo pintan directamente sobre un muro —sobre las dos dimensiones de un plano— sino también en relación con los otros muros del espacio. Su trabajo es casi similar al de un escultor: comenzar a partir de tres dimensiones. Quisiera hablar acerca de un pequeño problema personal, interesante ya que es un problema muralista, demasiado alejado de los problemas que un caballete puede representar.

La forma del muro que se me dio a pintar no era la de un rectángulo, sino algo claramente distinto, *Figura II*. La diagonal inferior representa una escalera. En la parte superior había una especie de balcón, en la base estaba un descanso horizontal. Mantuvimos la parte baja del muro para hacer un dado de cemento, por medio del cual obtuvimos la forma final que debía ser pintada. Algo muy distinto al simple rectángulo en donde generalmente se pinta.

El rectángulo ya contaba con algunas disposiciones en las proporciones; por ejemplo, podíamos trabajar desde el lado pequeño hacia el más largo, *Figura III*. Sin embargo, en mi muro las proporciones sencillas y los ángulos que el ojo puede encontrar son tan complejas que el pintor puede olvidarse de ellos por completo —ir en contra de la lógica del trabajo que tiene enfrente— u obedecer a aquellas distintas formas para simplificar su trabajo. Esto puede parecer paradójico, pero una técnica que ofrece completa libertad —como la pintura de aceite— ofrece muchas posibilidades e infinitas salidas a un problema, se transforma en una gran dificultad. Por el contrario, un grabado hecho con una navaja de bolsillo sobre un trozo de madera es técnicamente muy difícil, pero, debido a la resistencia del material el trabajo se vuelve mucho más simple ya que hay pocas soluciones a este problema. El muralista trabaja con una técnica difícil que le ofrece poca libertad de acción. Si obedece a su material, resultará que éste no se convierte en dificultad alguna, más bien simplifica su trabajo.

Hay una anécdota del muralista Pierre Puvis de Chavannes. El gobierno francés tenía un enorme espacio en el Panteón de París y quería pintarlo. Se dividió el muro en pequeños pedazos, y dieron un pedazo a distintos pintores, maestros todos, a excepción de Puvis de Chavannes; eran horribles académicos que nunca en su vida habían pintado murales o cualquier cosa que se le asemejara, me atrevo a decir que eran pintores de caballete, pues lo que hicieron difícilmente puede llamarse pintura. Todos ellos se reunieron en el espacio para contemplar las paredes. Puvis de Chavannes, quien ya había hecho murales, llegó con una cajita de pinturas y pedacitos de madera. El resto de los pintores se agrupó en el centro del espacio observando su gran tamaño. Fue lo único que supieron hacer. Sin embargo, Puvis de Chavannes tomó su cajita y empezó a mezclar colores para luego compararlos con los tonos de los muros, suelo y techo. Cuando ya estaba muy metido en su trabajo, uno de los otros caballeros se acercó diciendo: “Bueno, Chavannes, ¿qué

estás haciendo?” “Trato de trabajar con el muro”. Respondió, “¿El muro? ¿Qué es el muro? ¡Nada! Yo voy a hacer una pintura”. Entonces Puvis de Chavannes dijo “Bueno, sería mejor que observara el muro, porque el muro le caerá encima”. No sólo cayó el muro encima de los malos pintores, quienes no hicieron pruebas de color, de hecho se los comió. De los seis o siete pintores en aquel espacio, las únicas pinturas visibles son las de Puvis de Chavannes. Fueron hechas en tonos más suaves, pero de una forma mucho más sensata. Esto es un ejemplo de cuán obediente se tiene que ser con los materiales del mural.

El problema del punto de vista que tuve que realizar fue muy difícil, *Figura IV*. Había un pequeño descanso, desde el cual se vería la pintura muy de cerca y de un ángulo muy abierto, la parte inferior de la pintura queda ligeramente por debajo de los ojos y la parte superior muy por encima de ellos, *A*. Luego del descanso se elevan las escaleras hasta un balcón. La persona situada en el balcón estará casi al nivel de la parte superior de la pintura, así pues, su punto de vista será desde arriba hacia abajo, *B*. Ahora bien, del descanso también parten otras escaleras, pero éstas descienden, un descanso secundario entre los escalones. Alguien desde esa posición verá la pintura desde otra perspectiva, de abajo hacia arriba, *C*.

Aparte de este problema de perspectivas, está el asunto de la distancia. Desde el descanso se observa la pintura de muy cerca. El punto de vista usual desde el balcón es más o menos de media distancia. La persona descendiendo las escaleras sólo puede ver la pintura desde lejos. Tenía aquí todas las posibilidades acerca del punto de vista y la distancia, *Figuras IV y V*.

Como dije antes, la distancia influye en la técnica, *Figura V*. Van Eyck, al hacer una pintura para verse con la nariz pegada al lienzo, *A*, podía emplear aquellas maravillas del detalle que los pintores flamencos utilizaban con destreza. En sus trabajos para la distancia media, *B*, Rembrandt supo prescindir de los detalles, pues era difícil verlos desde ese punto. Aún así usó con maestría las posibilidades de textura. Su pincelada vista a media distancia

actúa no sólo como color y valor sino también a través de su gran fuerza de aplicación. Pero Rivera —tomando en cuenta que su mural sólo se apreciaría desde una gran distancia, *C*— no podía depender ni de detalles ni de diferencias en la textura o en las pinceladas. Tuvo que hacer algo a lo que no llamaríamos propiamente pintura ahora, o sea, no podría verse como “artístico”, ya que tuvo que hacer el trabajo de un pintor de brocha gorda para que su mural pudiese verse correctamente a distancia. Así pues, yo tenía los problemas de Van Eyck, Rembrandt y Rivera en uno solo.

Ya antes mencioné que cualquier defecto en una visión diagonal puede corregirse tomando en cuenta los puntos de vista, *Figura VI*. Sabiendo que mi pintura puede ser contemplada desde abajo, puedo corregir el hecho para que el cuadro óptico se vea normal, hecho que El Greco hacía con frecuencia. Una cabeza vista desde arriba aparecerá en una posición natural a una persona por encima, *B*. Una cabeza vista desde abajo aparecerá en una posición natural para una persona que la vea desde abajo, *A*. Para una persona que observe la pintura desde un punto de vista normal, lo mejor será mantener la cabeza a nivel, *C*. Cada problema puede ser resuelto utilizando el punto de vista. Sin embargo, tenía personas observando mi muro desde los tres puntos de vista. Sabía que si utilizaba un solo punto de vista —si sacrificaba cualquiera de las tres posiciones— las personas entrarían por casualidad, estarían paradas en el lugar equivocado, y observando la pintura de manera incorrecta, decidirían que no soy buen pintor.

Ésos fueron dos problemas que tuve: distancia y punto de vista. Hubo tres capítulos para cada uno —tres lugares desde donde ver el mural— así que seis problemas.

Otro problema fue el de la relación entre el plano bidimensional de la pintura hacia la arquitectura. Ello en sí mismo es un gran problema, *Figura VII*. No sólo estaban las verticales del muro y las columnas, *L*, y la horizontal del descanso, *QO*, que debían ser representadas en la pintura. Estaba, también, la

diagonal de la escalera. Cualquiera que mirase esta pintura tendría que lidiar no sólo con el lado diagonal de la misma, sino también con los escalones, los cuales representan una gran realidad física y como tal forman parte de la pintura. Sin embargo, las escaleras eran muchísimo más complicadas. Un tramo, *MN*, baja sobre un ángulo desde el balcón hasta el descanso, *QO*. Luego continúan los peldaños en dirección opuesta y en un ángulo igual bajan del descanso hasta el piso de abajo, *OP*. Este tramo de las escaleras se veía al observar la pintura desde el balcón o desde el descanso. Asimismo, esto es muy importante, la gente que veía la pintura tenía que hacer un esfuerzo físico de moverse hacia arriba o hacia abajo en esas dos diagonales. La gente las conocía bien, así que si el mural no tomaba en cuenta esas firmes percepciones y experiencias de las diagonales, la pintura evocaría más a una pintura de caballete —en otras palabras, no tendría toda la coordinación que un mural debe tener. Así que ése fue un problema completamente distinto de los otros, pero también muy delicado.

Primero, traté de ordenar el muro como si fuese un rectángulo, *Figura VIII*. Tenía, de un lado del muro un rectángulo vertical, *ANOD*, el cual podía utilizar como base para mi planeación. Por otro lado, tenía presente el plan o la intención que comenté al analizar los Grecos y los Cézannes. En el retrato de Madame Cézanne, la pintura estaba inclinada: la composición fue planeada sobre una vertical con el eje del cuerpo paralelo a los costados de la pintura misma, y después los lados fueron inclinados, *Figura IX*. Esto hacía que la pintura se viera más larga de lo que en realidad es. De la planeación de este Cézanne surgieron las dos posibilidades para mi muro. Tenía verticales y horizontales reales debido al espacio físico de un lado de mi muro, y del otro lado tenía una diagonal, la cual fue o puede ser considerada la horizontal inclinada. Comencé por corregir este efecto de inclinación, o sea, por reconstruir todo el rectángulo antes de que parte de él fuera desplazado, un rectángulo en el que todas las líneas son horizontales y verticales, *Figura VIII, ABCD*.

Luego, ya sobre este rectángulo reconstruido, hice todas las medidas que una pintura de caballete podía tener: secciones áureas, horizonte medio, etc. Puse un eje en la parte derecha alrededor del eje, θ , exactamente de la misma forma, podría decir que un camión vació su contenido. La parte izquierda, el rectángulo vertical, *ANOD*, puede ser considerada como "el vertedero". Lo que estuviese dentro del rectángulo inclinado, *NBCO*, caería dentro del vertical. La manera en que el rectángulo de la izquierda está devorado, sugiere una especie de resistencia y un tipo de absorción de un lado hacia el otro, o sea movimiento.

Es un esquema muy simple, pero me fue muy útil de muchas maneras, primero porque me dio dos rectángulos para trabajar en lugar de la difícil forma original, aun cuando una parte del rectángulo derecho rebasa el muro, *Figura VII área rayada*, y una parte del muro rebasa mi pintura, *Figura VII área punteada*. No obstante el esquema simplificaba el problema de rareza en la forma del muro concediéndome la noción de dos rectángulos —uno inmóvil y otro cuyo movimiento lo hacía penetrar al otro.

Trataré brevemente la conexión entre el tema del mural y la composición. El tema es parte de la historia de México y me llevaría demasiado tiempo explicarlo con detalle. Me tomó toda una vida ser consciente de cosas y eventos en México para lograr una imagen en mi cabeza que pudiera trasladarse a una pintura. Haré un esfuerzo por decirles rápidamente las cosas que pasaban por mi cabeza, las que ya estaban en mi cabeza mucho antes de que comenzara esa pintura, y cómo se relacionan con la pintura misma.

Como saben, México se compone de dos razas, la indígena y la española. Aunque preferiría decir hombre blanco, ya que últimamente españoles e indígenas han estado luchando contra otros hombres blancos. La raza indígena es algo estática en sí misma. No puede pensarse en ella en términos de movimiento. Hay turistas que ven a esa gente sentada en el piso creyendo que no hace nada. Bueno, los indígenas tienen la capacidad de hacer cosas sin

moverse. Esto es contrario a cierto tipo de animación, en donde hay mucho movimiento pero no se llega a nada. Así que el rectángulo estático a la izquierda del muro tiene mucho que ver con los indígenas por muchas razones. Las horizontales y verticales reales se adaptan admirablemente al carácter indígena. El indígena mantiene un contacto estrecho con la tierra, la cual representa una horizontal real y al estar en cuclillas toma una forma y proporciones distintas de las del hombre blanco.

Un hombre blanco sentado en una silla tiene los pequeños palitos debajo de él. Por decirlo de alguna manera no mantiene una relación correcta con la Madre Tierra. Simplemente permanece en su pequeño trípode artificial y de hecho pierde contacto fácilmente con las dimensiones reales, con las horizontales y verticales reales. A diferencia del indígena que, sentado en la horizontal del suelo, está absolutamente cercano a ella, como anillo al dedo. Lo que lo hace sentarse es la fuerza vertical de gravedad. El indígena obedece tanto a las leyes de la naturaleza que al ser atraído por la ley de la gravedad, simplemente se afianza al suelo tanto como le es posible. Así que esas dos fuerzas —la horizontal y la vertical— me parecen un símbolo ideal del indígena. El indígena está muy bien representado por el inmóvil rectángulo vertical, *ANOD*.

El otro rectángulo *NBCO* al que comparé con un camión depositando algo en el suelo, me recordaba mucho al hombre blanco. Comienza desde un nivel, *OC*, un poco más arriba que el nivel de los indígenas, *DO*. Cualquier hombre blanco que visita México se siente un poco por encima de los indígenas, a nivel de la civilización y el progreso. Luego entonces, parece una representación ideal de esa diferencia —la cual no es mucha. El rectángulo *NBCO* se afianza al punto, *O*, y da vuelta con un sutil movimiento pendular alrededor. Para nosotros los occidentales, esto parece bastante estático, pero para los indígenas se verá como una danza. Por ello, este rectángulo es muy representativo del hombre blanco. Otro punto era que no teníamos las horizontales y verticales reales en esta sección como en la otra parte de la pintura. Se han

desordenado por la dinámica. Algo pasó y todo quedó patas arriba, como si fuesen casas deslizándose después de una inundación. Eso también es parte de la naturaleza de la gente blanca: piensa que al estar en continuo movimiento mejorará, siendo que lo único que logra es perder el sentido de la orientación. Estoy diciendo lo que me pasaba por la cabeza en ese entonces, no deben enojarse conmigo.

Antes de inclinar el rectángulo *NBCO*, los dos rectángulos eran buenos vecinos, eran como dos codos rozándose sobre la línea *NO*. Después de la inclinación, una buena parte del rectángulo *ANOD*, fue absorbida por la otra, *NBCO*. Esto quiere decir que los indígenas, siguiendo mi imagen, fueron acorralados en la pequeña esquina de la izquierda. Ahora que esa esquina o rectángulo comprimido, *ANOD*, tiene la forma de un indígena sentado en cuclillas visto de lado, *Figura VIIIb*. El indígena fue forzado a colocarse en esa esquina por el rectángulo inclinado, y este caballero blanco, con sus métodos de progreso, se ha comido una buena porción de lo que ha sido la herencia indígena.

El esquema, el tema, se me ocurrió mientras razonaba la composición. Era evidente que la parte izquierda de este mural estaría dedicada a los indígenas y la derecha al hombre blanco. Todo el principio, la geometría y la dinámica, representan un choque entre dos razas. Entonces esta pintura sería una batalla. Fue muy fácil encontrar un tema en la historia. Para un edificio gubernamental, tenía que encontrar un tema histórico normal. Escogí la batalla en el Templo Mayor, *Masacre en el Templo Mayor*. Los indígenas estaban a la mitad de un festejo, bailaban llevando flores en el cabello; mientras tanto los españoles los rodearon, hicieron una acometida haciéndolos prisioneros o matándolos. Este tema no lo saqué de un libro, sino de la geometría natural de la forma que tenía que pintar.

Por supuesto que una de las líneas principales que utilicé fue *NO*, la línea a través de la cual la conquista, por decirlo de alguna manera, se produjo. Era también la línea que completaba el rectángulo inclinado. Sólo mencionaré las

líneas principales de la muy complicada composición lineal. Esos españoles venían armados con lanzas, que resultaron maravillas para la composición a base de líneas, un pretexto excelente para hacer una composición con una regla.

Uno de los puntos principales de la composición está señalado por la lanza 1, *Figura VIIIb*. Dicha lanza está pintada en distintas áreas con colores brillantes y opuestos, de manera que sea lo primero que vean sus ojos en esa parte de la pintura. La lanza marca la sección áurea del rectángulo después de inclinarlo.

Fui muy cuidadoso en hacer lo que Cézanne hizo con los retratos de su mujer: mantener en algunos lugares la horizontal natural, *h*, así como las líneas verticales, *v*, conservando la posición original del rectángulo. Estas líneas funcionan como diagonales en la posición actual del rectángulo inclinado, ya que se volvieron opuestas a los lados inclinados. Hubiesen sido verticales y horizontales reales antes de inclinar el rectángulo.

A la izquierda, hay una serie de jefes indígenas de pie que han sido empujados por la carga de los españoles. Hay también acción por parte de las líneas que bajan, las líneas de las lanzas haciendo una entrada desde el ángulo más inclinado de la parte superior derecha, 2. Asimismo utilicé otras líneas, 3, paralelas al lado inferior, *OC*, y otras, 4, paralelas al tramo inferior de la escalera que va del descanso al piso, *OP*.

Esos grupos de líneas fueron producidos por diferentes razones geométricas y de composición. Pero al ponerlas todas juntas, descubrimos que, por sí mismas, constituían una formación final de líneas que apuntaban a cierta dirección: a un lugar en el rectángulo inferior. No sólo apuntan, sino que están orientadas por el tema: las lanzas siendo empujadas por los españoles. Para recibir esas líneas, hay un escudo redondo, 5, y que justamente es adonde se dirigen. El escudo otorga unidad a todo el esquema de diagonales, y al mismo tiempo estando justo a la mitad del rectángulo vertical, une las dos partes del mural que de otra manera tenderían a separarse. Las líneas de las

lanzas son de color bermellón mientras que el escudo es pastel gris-verdoso, un color mucho más sutil, de tal manera que la velocidad de agresión y la pasividad de la recepción de esa agresión se expresan también a través del color.

Para resolver el problema de los diferentes puntos de vista desde donde el mural puede verse, me tuve que comprometer, *Figura IX*. Si únicamente hubiese tomado en cuenta el punto de vista de alguien que ve la pintura de abajo hacia arriba, hubiese sido natural que todas las caras se vieses desde una fuerte perspectiva similar —un efecto muy agradable desde ese punto de vista. Pero esa misma perspectiva se vería deforme para alguien que la observase desde el balcón, *A*, ya que estaría viendo la pintura de arriba hacia abajo. Así que por lo menos algunas caras tendrían que representarse hacia abajo. Lo mismo para alguien viendo la pintura desde las escaleras, *B*, debe tener un número de rostros que ver al mismo nivel, por decir, de perfil. Como ven, era imposible atender exclusivamente a uno solo de esos tres puntos de vista, por ello tuve que comprometerme. Por eso, encontrarán que algunos de los rostros en la parte superior se ven hacia abajo, otros se ven de abajo hacia arriba y otros están en determinado nivel, con el fin de que a través de toda la pintura haya una especie de sinfonía de los tres puntos de vista distintos, lo que transmite una impresión barroca, tal vez como Tintoretto, no en cuanto al manejo sino en los diferentes puntos de vista. Pero lo logra por una razón consciente y de sentido común, de ello no me siento apenado.

El mural es más grande de lo que puede parecer en una ilustración. Las figuras son tres veces y media más grandes de lo que podríamos llamar “tamaño natural”. Es la escena de una batalla y por lo mismo de una total confusión. Pareciera que como si algo accidental sucediese —como si lograra mi intención, la cual fue el tema— la pintura se vería dramática más que arquitectónica.

Por un lado, los españoles en su armadura se arrojan sobre el grupo de indígenas que yace al otro lado. Por ejemplo, la posición vertical del español en el extremo derecho va hacia la posición diagonal del español frente a él,

ello representa la acción de arrojar de la que hablaba. Los indígenas son pasivos, estáticos, así que, hablando técnicamente, representan un buen contraste a la dinámica de los españoles.

Las armaduras se hicieron de manera que sugieren lo que dichas corazas representaban para la gente de ese tiempo: no 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 entre el hombre blanco y el indígena a través de los años. En pocas palabras, no es tanto una pintura histórica, más bien simbólica.

En la parte inferior de la esquina derecha hay un pequeño grupo de gente, un retrato de algunos amigos y yo. ¿Por qué no?