



Los caídos en la batalla!

ANA LILIA DÁVILA JIMÉNEZ
SIMMA-FFYL / UNAM

El muralismo mexicano ha sido motivo de innumerables escritos nacionales e internacionales, la mayor parte de ellos abundan en el estudio de la vida y obra de los pintores que gozan de mayor reconocimiento, sin embargo, poco se ha escrito sobre los jóvenes estudiantes, pioneros del muralismo, que de forma inconsciente registraron las bases temáticas e iconográficas del movimiento, incorporando en sus trabajos elementos que llevarían a la reflexión sobre lo nacional.² Me refiero a los estudiantes de la Escuela al Aire Libre de Coyoacán: Ramón Alva de la Canal, Emilio García Cahero,³ Fermín Revueltas, Fernando Leal y Jean Charlot. Aunque también hay que destacar la valiosa colaboración de los estudiantes de la Academia de San Carlos: Amado de la Cueva, Emilio Amero, Carlos Mérida y Xavier Guerrero, los cuales realizaron una producción mural poco estudiada⁴ e incluso menospreciada.⁵

Atraída por la fuerza expresiva del mural de Jean Charlot en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, *Masacre en el Templo Mayor*, decidí estudiar los murales que pintó en la Secretaría de Educación Pública, y la obra mural que realizó en Estados Unidos y Hawai. De esta manera, el presente trabajo es una revisión de su obra, pero también es la reflexión del testimonio ofrecido por sus compañeros, “los caídos en la batalla”, que nos lleva a otros protagonistas y a otra lectura del muralismo mexicano.

Jean Charlot, pintor francés que llegó a México en 1921 y se incorporó como estudiante, a la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán a cargo del maestro Alfredo Ramos Martínez. Después de permanecer algún tiempo en México, entabló amistad con Diego Rivera y se integró, como ayudante, a su equipo de trabajo en el Antiguo Colegio de San Ildefonso. Un mes después de trabajar en la primera obra mural de Rivera *La creación*, surgió, tanto para él como para otros estudiantes de la escuela de Coyoacán, la oportunidad de pintar sus propios murales en la entonces escuela Preparatoria.

El mural que Jean Charlot pintó, ofrece una mirada crítica al tema de la Conquista. Su representación registra, de manera simbólica, la masacre que hicieron los españoles de un pueblo inferior en recursos bélicos.

En este mural se hace evidente la sólida formación que tenía Charlot cuando llegó a México, no solo como pintor, sino como conocedor de la historia del país, principalmente del periodo prehispánico, que retoma en su primer trabajo mural, y más tarde en numerosos escritos publicados en el extranjero.⁶

Reacciones de la crítica ante el mural de Charlot

Desde que se inauguró el fresco *Masacre en el Templo Mayor*, fue motivo de críticas y descalificaciones, no solo de periodistas y literatos, sino también de sus propios compañeros. Las razones son varias. La primera,

¹El título de este trabajo hace alusión a una frase pronunciada por Diego Rivera, para referirse al momento en el que dos de sus ayudantes, Jean Charlot y Amado de la Cueva, dejaron de colaborar con él en la realización de los murales de la Secretaría de Educación Pública. Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano: 1920-1925*, México, Domés, 1985, p. 318.

²En este sentido es muy interesante la tesis de maestría de Nicola Coleby que resume en su participación titulada “El temprano muralismo posrevolucionario: ¿Ruptura o continuidad?” en *San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, Memoria del Congreso Internacional de Muralismo (febrero de 1998), México, UNAM/CONACULTA/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1999.

³Este pintor es el menos conocido de los cinco. El único mural que pintó, en el Antiguo Colegio de San Ildefonso, tuvo una permanencia muy corta, pues en 1926 fue sustituido por *Los ingenieros* de José Clemente Orozco.

⁴Orlando S. Suárez registra en su libro *Inventario de muralismo mexicano, siglo VII a. de C. al siglo XX*, México, UNAM, 1972, algunos de los murales más conocidos de dichos pintores, sin embargo, está pendiente el estudio de cada autor y su obra.

⁵Jorge Alberto Manrique en una publicación de 1992 calificó como “muralismo pagano” al realizado fuera de los ámbitos de dominio de Rivera, Orozco y Siqueiros. *Una visión del arte y de la historia*, tomo IV, México, UNAM/IIIE, 2001, pp. 223-229.

⁶John Charlot, *México en la obra de Jean Charlot*, México, INBA/Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1994.



Diego Rivera, *La creación*, 1923, mural pintado al encausto, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

Las fotografías que ilustran este artículo son de la autoría de Francisco Gallegos Sánchez.

por la manera de narrar un hecho histórico doloroso, que estaba muy presente en la memoria de los mexicanos. La segunda, por utilizar métodos no convencionales mezclados en una misma obra (combinación de diferentes materiales, texturas y técnicas) y, finalmente por afirmar, escribiendo en el muro, que él había sido el primer pintor; desde la salida de los españoles, en utilizar la técnica del fresco.

La inscripción que hizo Charlot en el muro quedó asentada así: "Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial. Pintólo Jean Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar".



Jean Charlot, *Masacre en el Templo Mayor*, 1922, mural que combina fresco y encausto, Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Fernando Leal, *La fiesta del Señor de Chalma*, 1923, mural pintado al encausto, Antiguo Colegio de San Ildefonso.

La aseveración de Charlot fue desmentida algún tiempo después por Diego Rivera, quien señaló que en el siglo XIX había dominio de la técnica, la muestra de ello eran los frescos de Tizayuca y Tenancingo, pintados por Petronilo Monroy. Además, aseguró que tampoco en la Preparatoria había sido el primero, pues Ramón Alva de la Canal fue el que empezó a pintar con esta técnica.⁷

Se sabe que las aseveraciones de Rivera son ciertas a medias. Son verdaderas cuando asegura que en la provincia se conocía y se practicaba la técnica mural para la decoración de casas e iglesias, pero son falsas cuando señala que Alva de la Canal fue el primero en usar la técnica en San Ildefonso, al menos así lo indican las fecha de término de los murales (enero y junio de 1923 respectivamente) y el testimonio escrito de Alva de la Canal, quien recuerda que cuando él y Fermín Revueltas dibujaban su proyecto mural "... Jean Charlot comenzó a pintar su muro al fresco. Si bien es cierto que dicho procedimiento me había interesado desde el principio, me entusiasmó más cuando vi los negros profundos y aterciopelados de su pintura".⁸

Era evidente que en esos primeros años de actividad muralística Diego Rivera se sentía llamado a encabezar al grupo, su larga estancia en Europa y su prestigio como pintor lo obligaban a ello. Cuando se dio a conocer el mural de Charlot empezaron a circular, en diferentes medios impresos, descalificaciones a su trabajo y a su persona. El siguiente párrafo, escrito por Rivera y publicado en la prensa, es una muestra de ello:

Llegando con bagaje francogermano, alguien se creyó El Greco de México y derramó aquí la influencia del católico fatídico Marcel Lenoir, gracias a amistosas sugerencias que lo orientaron hacia Pablo Uccello; después, llevó a cabo su proyecto de pintar un mural wagneriano. Se podría esperar más de él, pero es suficiente para ese joven y, después de todo, Eric Satie dijo hace mucho que "Wagner apesta".⁹

⁷Diego Rivera, *Sobre la encaústica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993, p. 20.

⁸Jean Charlot, "Reminiscencias de Ramón Alva de la Canal" en *El renacimiento...*, op. cit., p. 210.

Ramón Alva de la Canal, *El desembarco de los españoles y la cruz plantada en tierras nuevas*, 1923, detalle, fresco, Antiguo Colegio de San Ildefonso.



Charlot considera que Rivera también estuvo atrás del ataque emprendido por el crítico Renato Molina Enríquez, cuando publicó el artículo “El fresco ‘fresco’ de Charlot en la Escuela Preparatoria”. Charlot afirmó: “En este caso Rivera puso en mi contra a Renato Molina cuando terminé mi gran fresco... Temía que yo escalara, así que me quería mantener por debajo”.¹⁰ El contenido del artículo de Molina Enríquez contiene un análisis detallado del mural que solo Rivera o algún otro pintor pudo haber hecho y una severa interpretación de la pintura. Cito un fragmento del artículo, que apareció entre dos escritos también de Molina, que elogiaban el trabajo de Diego Rivera, tanto en San Ildefonso, como en la Secretaría de Educación Pública.

... El tema presenta los típicos prejuicios europeos. Un ataque victorioso de conquistadores españoles aniquila a los despreciables indígenas americanos, quienes ni siquiera intentan defenderse... Únicamente se ven semblantes bestiales y degradados, caras de idiotas y tontos; manos que el pintor pretende, en vano, representar tíasas en cobarde desesperación, pero que permanecen flácidas y esponjosas...¹¹

⁹Nota de publicación del 26 de abril de 1923 citada en Jean Charlot, *El renacimiento...*, *op. cit.*, p. 221.

¹⁰Citado en “El primer fresco de Jean Charlot: *La masacre en el Templo Mayor*”, *San Ildefonso...*, *op. cit.*, p. 245.

¹¹Citado en Jean Charlot, “Reminiscencias...”, *op. cit.*, p. 221.

Los ataques al mural de Charlot son explicables si se considera que el mural de Rivera *La creación*, no tuvo la respuesta esperada. El público, al igual que los otros pintores, esperaban de él una obra impactante, no solo por la temática, sino por la representación, una obra que correspondiera con el prestigio que para entonces gozaba Rivera, pero el mural no cubrió tan grandes expectativas. Era un mural alejado de la realidad nacional.¹² Antonio Rodríguez refiere la justificación que dio Rivera ante la crítica:



Fermín Revueltas, *Alegoría de la Virgen de Guadalupe*, Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1923.

Diego Rivera explicó que su intención era la de pintar toda la historia de la filosofía, comenzando, en este mural, con una alegoría del pitagorismo y el humanismo, para terminar, en otras paredes, con el materialismo dialéctico. El pintor llegó, incluso, a afirmar que elaboró todo el plan de la obra en un escrito que habría sido publicado, según declaraciones suyas, en un boletín de la Secretaría de Educación Pública que nadie ha visto. Tan a pecho llevó Diego Rivera la defensa de su hipotético proyecto que no pudo perdonarnos nunca el hecho de haber señalado (en la propia monografía que el Instituto Nacional de Bellas Artes editó con motivo del cincuenta aniversario de su carrera artística) aquel titubeo ideológico, propio de un movimiento que apenas comenzaba.¹³

Lo paradójico de las críticas que Rivera hizo al mural de Charlot vendrían unos años después, cuando pintó su mural en el Palacio Nacional (1929-1935), *Historia de México, desde la época prehispánica al futuro*, y retoma en la sección correspondiente a la Conquista, la representación anacrónica creada por Charlot que presenta a los conquistadores españoles, ataviados con lanzas y armaduras del siglo XIII,¹⁴ en una disposición muy aproximada a la de *Masacre en el Templo Mayor*.

Los ayudantes de Rivera

Después del mural de San Ildefonso, Charlot pintó en la Secretaría de Educación Pública tres murales con tema costumbrista: *Cargadores*, *Mujeres lavanderas* y *La danza de los listones* (éste último destruido en 1924). Charlot narra lo difícil que fue para él y para los otros ayudantes de Rivera (Xavier Guerrero, Emilio Amero y Amado de la Cueva) continuar

¹²David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el coronelazo*, México, Grijalbo, 1977, pp. 181-182.

¹³Antonio Rodríguez, *El hombre en llamas. Historia de la pintura mural en México*, Londres, Thames and Hudson, 1970, p. 162.

¹⁴John Charlot, Apéndice II, "El primer fresco de Jean Charlot...", *San Ildefonso...*, op. cit., p. 284.



Diego Rivera, *Historia de México*, 1929-1935, detalle, fresco, SEP.



Jean Charlot, *Lavanderas*, 1924, fresco, SEP.



Jean Charlot, *Cargadores*, 1924, fresco, SEP.

realizando trabajo mural propio. El doble discurso de Rivera hacía difícil identificarlo como enemigo: por un lado, alababa el trabajo de los ayudantes y por el otro, en presencia de las autoridades o de los encargados de contratar a los pintores, lo descalificaba con el único fin de ser dueño y señor de los muros. En el siguiente párrafo narra Emilio Amero su experiencia con Rivera en la Secretaría de Educación Pública:

Cuando la pintura estaba a medio comenzar; Rivera, que ya se había enterado de que estábamos pintando, se presentó... Siempre recordaré lo que Diego me dijo: "Amero, lo felicito porque esto es en realidad, lo más mexicano que hasta ahora se ha pintado"... Naturalmente, tales palabras me alegraron, y decidí poner todos mis esfuerzos para que la decoración fuera una de las mejores.

Pero... precisamente ese mismo día por la tarde, el licenciado Vasconcelos nos hizo una visita y sin más preámbulos, con la manera que le caracterizaba, me dijo que era necesario que yo dejara de pintar las paredes de la Biblioteca. Como yo le preguntara cuáles eran las razones, enfurecido me dijo que él no tenía que darme ninguna, pues él era el ministro, y que ya estaba cansado de tantos indios que estaban siendo pintados. Me dijo que si yo quería seguir trabajando, debería hacer cosas más importantes que indios, por ejemplo: *La Ilíada* de Homero, en lo cual podría usar figuras clásicas griegas, o *la Vida de Don Quijote* de Cervantes, etcétera... y esa misma noche, los andamios, escaleras y pinturas fueron retirados de la Biblioteca.¹⁵

¹⁵Jean Charlot, *El renacimiento...*, *op. cit.*, pp. 309-310.

El caso de Amero no fue el único. Otro de los ayudantes de Rivera, Amado de la Cueva, nacido en Jalisco, con una sólida formación en México y en Europa, tuvo que regresar a su estado natal para buscar los espacios que le fueron negados en la ciudad. A pesar de eso, quedaron integrados en la Secretaría de Educación Pública dos tableros suyos: *La danza de los santiagos* y *El torito*. Desafortunadamente, Amado de la Cueva murió en una etapa muy temprana de su carrera.

Otro caso es el de Xavier Guerrero, el más experimentado de los ayudantes de Rivera en el manejo de la técnica al fresco. Sus conocimientos los había adquirido ayudando a su padre que trabajaba como decorador de paredes y cielos rasos en Coahuila, su tierra natal. Y es que en los años veinte, en la capital del país, las técnicas de caballete habían hecho que se olvidara la pintura mural, tan practicada durante los periodos prehispánico y novohispano y, aunque Rivera dejó asentado que "Cientos de frescos fueron pintados en la provincia mexicana durante el siglo XIX, y no había pintor decorador popular, como lo eran Xavier Guerrero y Ramón Alva Guadarrama, que no conociera esta técnica",¹⁶ lo cierto es que cuando Rivera pintó su primer mural tuvo que recurrir al encausto, puesto que, al igual que los otros pintores, desconocía el procedimiento para pintar al fresco, siendo que la técnica era fundamental en dicho proyecto, al menos así quedó expresado en la frase pronunciada por Siqueiros y con la que los demás pintores coincidían: "si no es pintura al fresco, no es pintura mural".¹⁷

Amado de la Cueva,
La danza de los Santiagos,
fresco, 1924, SEP.



¹⁶Diego Rivera, *Sobre la encáustica...*, op. cit., p. 21.

¹⁷David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban...*, op. cit., p. 186. Esta idea también la expresa Siqueiros en *Cómo se pinta un mural*, op. cit., p. 133.



Amado de la Cueva,
El torito, 1924, fresco, SEP.

Por este motivo, Xavier Guerrero, el pintor que al unirse al grupo confirmó los conocimientos de Charlot sobre el uso de la pintura al fresco, se convirtió en el brazo derecho de Rivera, sin embargo, "... se le negó el tiempo necesario para trabajar en sus propios murales".¹⁸ Las dos figuras realizadas por Xavier Guerrero en el segundo patio de la Secretaría de Educación Pública tuvieron una estancia muy corta, pues fueron destruidas, al igual que los trabajos de Charlot y de Amado de la Cueva, para ser sustituidos por las pinturas de Diego Rivera, con el argumento de que con este hecho se favorecía la unidad pictórica del edificio

Se decidió en un principio que el Patio de las Fiestas fuera pintado por compañeros del que esto escribe; la obra la iniciaron Jean Charlot, Amado de la Cueva y Xavier Guerrero; pero a la unidad, de por sí difícil de lograr en esta vasta obra, no le ayudó la multiplicidad de artistas quienes, formados por hábitos individualistas, no fueron capaces, a pesar de toda su buena voluntad, talento y esfuerzo, de mantenerse dentro de una homogeneidad, aunque sacrificaran quizás una parte sustancial de los intereses personales que su obra pudiera haber alcanzado individualmente.¹⁹

Con estos ejemplos se hace evidente el importante papel que tuvo Rivera en esos primeros años para determinar no solo la asignación de los espacios murales, sino también las pinturas que se conservaban y las que se sustituían.

¹⁸Jean Charlot, *El renacimiento...*, *op. cit.*, p. 313.

¹⁹*Ibidem.*, pp. 317-318.

Fernando Leal, al relatar su participación en los primeros años de actividad muralística y su vinculación con el Sindicato de Obreros, Trabajadores, Pintores y Escultores (SOTPE) consideró que fueron varios los factores que contribuyeron para que predominara el trabajo de Rivera sobre los otros pintores: "Sin querer, debido tal vez a nuestra inexperiencia o al carácter un poco histérico de los artistas, todos trabajamos para destruirnos y dejar que Diego Rivera alegremente se adueñara durante años que todavía se prolongan, del campo de la pintura".²⁰ Con el paso del tiempo los nombres de los jóvenes pintores se diluyeron y a pesar de que la mayor parte de ellos continuaron haciendo murales, su obra no ha merecido un estudio independiente.

El último mural de Charlot en México

Con la salida de José Vasconcelos de la Secretaría de Educación Pública disminuyeron las oportunidades para pintar en espacios públicos. Diego Rivera fue el único del grupo que consiguió continuar con su trabajo, y en su calidad de jefe, seleccionaba a sus ayudantes y les asignaba tareas. Narra Charlot que en ese año, se vio obligado a abandonar la pintura mural: "*Las lavanderas* fue el último fresco que pinté en México. Como los muros me eran negados, me reinicié un tanto avergonzadamente, a partir de enero de 1924, en la pintura de caballete con pequeños cuadros oscuros".²¹

En 1928, Charlot decidió partir a Estados Unidos donde trabajó como maestro, pintor, escritor e ilustrador de libros. En 1949 se trasladó a Hawái en donde se estableció definitivamente. En los siguientes años su actividad fue muy intensa, principalmente en el campo del grabado y de la investigación. En este periodo también realizó algunos murales en residencias particulares y en edificios públicos, sin embargo, por su contenido y por su fuerza expresiva contrastan profundamente con la obra que dejó en el país.

Conclusiones

La experiencia de Charlot trabajando al lado de las grandes figuras del muralismo mexicano determinaron su rumbo como artista. La hostilidad que experimentó en suelo mexicano marcó un fuerte contraste con la recepción que tuvo en Estados Unidos y posteriormente en Hawái. Su versatilidad, que le permitió incursionar por otros caminos menos pedregosos, lo alejó del país, del muralismo y tal vez de la celebridad.

Para explicar el desconocimiento que se tiene de la obra artística de Jean Charlot, Milena Koprivitz señala: "El nombre de Jean Charlot parece haberse silenciado con toda intención, tal vez por recelo y envidia pro-

²⁰Su testimonio está fechado en agosto de 1946 y se publicó en "Reminiscencias de Fernando Leal", en Jean Charlot, *El renacimiento...*, op. cit., p. 207.

²¹*Ibidem*, p. 315.

fesional primero; después por ignorancia y finalmente, por lo abrumador del peso que crece: el olvido”,²²

La historiografía señala al muralismo como un movimiento receptor y formador de pintores, sin embargo, hasta ahora no se ha reflexionado sobre el proceso inverso, es decir, el muralismo como un movimiento cerrado, monopolístico y excluyente, tal vez ahí se encuentre una de las múltiples respuestas de su agotamiento. Restituir el reconocimiento a obras y autores opacados por la intensa luz que emitieron las figuras centrales del muralismo es uno de los objetivos de Seminario del cual formo parte.

Bibliografía

- Alfaro Siqueiros, David, *Cómo se pinta un mural*, México, Editoriales Mexicanas, 1951.
- Coleby, Nicola, *La construcción de una estética: el Ateneo de la Juventud, Vasconcelos, y la primera etapa de la pintura mural posrevolucionaria, 1921-1924*, México, Tesis de Maestría en Historia del Arte, 1985.
- Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo I y II, México, UNAM, 2001.
- Guía de murales del Antiguo Colegio de San Ildefonso*, México, UNAM, 1994.
- Manrique, Jorge Alberto, “La crisis del muralismo”, en *Historia del arte mexicano*, tomo 13-14, México, SEP/Salvat, 1984.
- _____, *Una visión del arte y de la historia*, Tomo IV, México, UNAM/IIIE, 2001.
- Oles, James, *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, Smithsonian Institution Press, 1993.
- Rivera, Diego, *Sobre la encáustica y el fresco*, México, El Colegio Nacional, 1993.
- Rodríguez Prampolini, Ida, “Las artes visuales en México, 1910-1985”, en *México 75 años de revolución*, México, FCE/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1998.
- Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Diana, 1972.

²²México en la obra de Jean Charlot, *op. cit.*, 1994, p. 78.