

**RELECTURAS** A LA  
HISTORIA  
**DEL MURALISMO**  
**MEXICANO**  
1922-1927

**RED DE MUSEOS**

Primera edición *Relecturas a la historia del muralismo mexicano, 1922-1927*, 2023

Producción  
Secretaría de Cultura  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Alejandra de la Paz / Coordinación general  
Dafne Cruz Porchini / Coordinación académica  
Mariana Casanova Zamudio / Coordinación editorial  
Isaura Oseguera Pizaña / Investigación iconográfica  
Jaime Soler Frost / Corrección de estilo  
Teresa Peyret / Diseño  
A. Andrés Monroy / Preprensa

Portada: David Alfaro Siqueiros, Amado de la Cueva y Roberto Reyes Pérez,  
*Alegoría de Zapata*, 1924. Biblioteca Iberoamericana Octavio Paz, Guadalajara

D.R. © 2023 de *Relecturas a la historia del muralismo mexicano, 1922-1927*  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo del Palacio de Bellas Artes  
Paseo de la Reforma y Campo Marte s/n, colonia Chapultepec Polanco,  
alcaldía Miguel Hidalgo, C.P. 11560, Ciudad de México.

Las características gráficas y tipográficas de esta edición  
son propiedad del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

Todos los Derechos Reservados. Queda prohibida la reproducción  
total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento,  
comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, la fotocopia  
o la grabación, sin la previa autorización por escrito del  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.

ISBN: 978-607-605-776-6

Impreso y hecho en México

# RELECTURAS A LA HISTORIA DEL MURALISMO MEXICANO

1922 - 1927



**CULTURA**  
SECRETARÍA DE CULTURA



**INBAL**



FUNDACIÓN  
MARY STREET  
**JENKINS**

# Índice

**6**

Secretaría de Cultura ALEJANDRA FRAUSTO GUERRERO  
Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura LUCINA JIMÉNEZ  
Museo del Palacio de Bellas Artes ALEJANDRA DE LA PAZ  
Fundación Jenkins

**10**

*El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*  
de Jean Charlot como obra fundacional del arte moderno

DAFNE CRUZ PORCHINI

**30**

El impulso constructivo de los primeros murales en San Ildefonso:  
crítica, técnica y teorías afines

SANDRA ZETINA OCAÑA

**50**

David Alfaro Siqueiros en el Colegio Chico y la estética neocolonial

LYNDA KLICH

**70**

Muralismo borrado. Las propuestas decorativas de San Pedro y San Pablo

REBECA BARQUERA

**92**

Vientos de oriente, raíces de occidente:  
los murales de Roberto Montenegro en el despacho de José Vasconcelos

MIREIDA VELÁZQUEZ TORRES

**108**

Entre cuentos e historias:  
los murales en la biblioteca del Centro Escolar Benito Juárez

CLAUDIA GARAY MOLINA

**128**

Rojo y negro

RENATO GONZÁLEZ MELLO

**148**

Créditos y agradecimientos

La presente publicación es resultado del seminario "A 100 años del muralismo mexicano", y fue sometida al sistema de dictaminación ciega avalada por el Comité Editorial del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, que ratifica su calidad y pertinencia académica científica.

La Secretaría de Cultura, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y el Museo del Palacio de Bellas Artes, ponen al alcance del lector un libro —sin duda fundamental para especialistas y público en general— con un conjunto de miradas que revisan y actualizan el nacimiento del muralismo mexicano en un momento específico: su periodo fundacional en los años veinte del siglo pasado. En éste, no sólo se establecen las bases estéticas y programáticas del movimiento, sino que, gracias a una constante experimentación, se desarrollaron las primeras obras y las principales técnicas que permitirían el auge del arte mural en las décadas posteriores, cuando se convierte en el modelo oficial del arte público en México.

6 Los ensayos presentados en este volumen son fruto de un seminario virtual llevado a cabo en 2021. Organizado por el Museo del Palacio de Bellas Artes, el seminario fue coordinado por la Dra. Dafne Cruz Porchini, quien reunió a un destacado grupo de especialistas con el objetivo de examinar diversos proyectos y temas de este “ciclo vital”, como lo denominó Jean Charlot, quien no sólo formó parte del movimiento como pintor, sino que también es uno de los principales cronistas de los inicios de esta corriente.

A la luz del centenario del muralismo mexicano, los ensayos inéditos en este compendio ayudan a actualizar las perspectivas en torno al complejo nacimiento del muralismo mexicano y son reflejo del compromiso inquebrantable de la Secretaría de Cultura por producir nuevos conocimientos que contribuyan al rescate histórico y a la revaloración de diversos murales tempranos que han sido lentamente olvidados o destruidos por el paso del tiempo.

Nuestro agradecimiento a especialistas e investigadores, al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y a la Fundación Jenkins por su invaluable contribución al cumplimiento de este propósito.

Alejandra Frausto Guerrero | SECRETARIA DE CULTURA  
GOBIERNO DE MÉXICO

El muralismo ha tenido y tiene un papel rector en la vida pública del México moderno y contemporáneo. Los inicios del movimiento se remontan a la gestión del pedagogo, filósofo y escritor José Vasconcelos como secretario de Educación Pública entre 1920 y 1924, en la que jóvenes artistas mexicanos fueron convocados para realizar diversos murales, tanto en la Escuela Nacional Preparatoria y su edificio anexo, como en la misma sede de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Estos primeros murales revolucionaron el mundo del arte y dejaron una profunda huella en la historia, pues sentaron las bases técnicas, temáticas y estéticas de una nueva forma de arte nacional.

Entre los artistas invitados por Vasconcelos para decorar los espacios mencionados se encontraron Roberto Montenegro, Gerardo Murillo “Dr. Atl”, Xavier Guerrero, Jean Charlot, Diego Rivera, Ramón Alva de la Canal, Fernando Leal, Fermín Revueltas, José Clemente Orozco y David Alfaro Siqueiros. Cada uno de ellos abordó temáticas que iban desde el pasado prehispánico hasta las luchas sociales posrevolucionarias, en una monumental narrativa de nuestra historia que definía los principales rasgos de la identidad mexicana, así como visiones alegóricas o simbolistas que representaron una alternativa al nacionalismo cultural articulado desde la SEP.

El presente libro, resultado de un seminario virtual coordinado por el Museo del Palacio de Bellas Artes (MPBA) en el marco del profuso y amplio programa organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) para celebrar el centenario del muralismo en 2022, ofrece una aproximación a la década fundacional del movimiento. A través de siete ensayos escritos por destacados especialistas, los lectores encontrarán nuevas interpretaciones y perspectivas que arrojan luz sobre autores, obras y procesos poco conocidos o recordados en la actualidad.

La publicación se suma además, a los esfuerzos realizados por el INBAL para revalorar el papel de diversas artistas, quienes contribuyeron activamente al movimiento muralístico como creadoras más allá de modelos y ayudantes. En este cambio de enfoque historiográfico, el MPBA también ha abonado con la incorporación a su colección permanente de *Xibalbá, el inframundo de los mayas*, el último mural realizado por la artista de origen guatemalteco Rina Lazo, y el primero ejecutado por una mujer en exhibirse en los muros del Palacio de Bellas Artes.

Finalmente, un especial reconocimiento al Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM y la Fundación Jenkins por su apoyo y colaboración, así como a los y las académicos involucrados en este importante proyecto divulgativo.

Lucina Jiménez | DIRECTORA GENERAL  
INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA

Ha transcurrido más de un siglo desde que José Vasconcelos, entonces secretario de Educación, encargó a un grupo heterogéneo de reconocidos y jóvenes artistas, diversos proyectos murales dentro de distintos recintos educativos, como la Escuela Nacional Preparatoria, el Centro Escolar Benito Juárez o incluso la Secretaría de Educación Pública. La intención fue plasmar en los murales los valores e identidad de México, resultado de los postulados de una revolución social, la primera en el siglo XX, así como la visión de una nación transformada a través de la educación, el arte y la cultura.

En este libro, sus lectores recorrerán pasajes poco estudiados, y mucho menos difundidos, de los inicios de este movimiento. Los murales de aquel periodo inicial son una amalgama de diversas visiones artísticas, experimentos cruciales, que no sólo sirvieron para conformar los postulados filosóficos y estéticos que dieron vida al movimiento, sino que fueron la base para redescubrir y renovar las técnicas de la pintura mural, las cuales habían caído en desuso desde varios siglos atrás.

En 2022 se conmemoraron cien años del inicio de este movimiento. Continuado con los festejos de esta celebración, presentamos esta publicación que surge de una exhaustiva investigación con el objetivo de arrojar nueva luz sobre los inicios de dicho movimiento. Los ensayos elaborados por Dafne Cruz Porchini, Sandra Zetina Ocaña, Mireida Velázquez Torres, Rebeca Barquera, Lynda Klich, Claudia Garay Molina y Renato González Mello analizan detalladamente este periodo a través de investigaciones hasta ahora inéditas, contribuyendo significativamente a la recuperación y revaloración de algunos artistas que desempeñaron un papel crucial en este movimiento y que han sido opacados injustamente por la exacerbada atención hacia los llamados “tres grandes” del movimiento.

Este libro refleja el compromiso del Museo del Palacio de Bellas Artes con la creación de diversos proyectos que contribuyen a la difusión, estudio y divulgación del muralismo mexicano. Estos logros no podrían haberse alcanzado sin el continuo y valioso respaldo de la Fundación Jenkins y la activa participación y apoyo del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. A ambas instituciones nuestro más cumplido agradecimiento.

Alejandra de la Paz | DIRECTORA  
MUSEO DEL PALACIO DE BELLAS ARTES

Las alianzas forman parte de una estrategia en la que conviven instituciones públicas y la iniciativa privada. En este sentido, la Fundación Jenkins, cuyos objetivos y misión se centran, entre otros aspectos, en fomentar y fortalecer las investigaciones que contribuyen a presentar ofertas culturales sólidas y visionarias, se enorgullece de formar parte de esta publicación dedicada a conmemorar los primeros cien años del surgimiento de un movimiento de vanguardia histórica en México.

Así pues, la Fundación Jenkins aplaude la iniciativa del Museo del Palacio de Bellas Artes por la edición de esta valiosa contribución intelectual que revisa los aspectos más significativos de este legado universal, al ser el muralismo un movimiento que trasciende los límites de la historia del arte mexicano. Este libro representa una aportación para comprender cómo, a través de concepciones complejas, un grupo de jóvenes convocados por José Vasconcelos y desafiando los conceptos de la época, lograron “armonizar la composición con la arquitectura”, como dijo Diego Rivera en una entrevista con Juan del Sena en 1922, al referirse a la técnica de la encáustica en la pintura mural.

Extendemos nuestro agradecimiento a todas las personas que han hecho posible esta publicación, y felicitamos al Museo del Palacio de Bellas Artes por ofrecer a los lectores una perspectiva innovadora de los primeros años del muralismo mexicano. Para la Fundación Jenkins, mantener el objetivo de enriquecer y difundir el arte en México a través del apoyo a investigaciones, exposiciones y publicaciones como esta, es fundamental. En Fundación Jenkins somos conscientes de que la riqueza cultural es esencial para mejorar la calidad de vida de los mexicanos. Hemos trabajado por casi 70 años y seguimos trabajando con firmeza y energía en favor de nuestro país.

Fundación Jenkins

# El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925 de Jean Charlot como obra fundacional del arte moderno<sup>1</sup>

DAFNE CRUZ PORCHINI

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Mi deseo de contar esta historia proviene, en parte, de una preocupación por el desarrollo de la estética, puesto que es un acontecimiento poco común asistir al nacimiento de un estilo nacional; algo tan valioso de narrar como el surgimiento de un volcán.

Prefacio de JEAN CHARLOT, *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*

Charlot es un devoto católico, con un toque de delicado misticismo en su credo, siendo raro que hubiera podido trabajar amistosa y fraternalmente con aquel conjunto de jacobinos.

BERTRAM WOLFE, *La fabulosa vida de Diego Rivera*

Un joven artista francés llamado Jean Charlot desembarca en Veracruz a finales de enero de 1921 con el anhelo de encontrar y comprender fervientemente la parte de su herencia mexicana ("sundry exotic ancestors"), donde se añaden los recuerdos de la colección de objetos prehispánicos de su tío paterno Eugène Goupil.<sup>2</sup>

Este pintor y escritor, a quien le debemos una obra histórica y testimonial sobre la primera fase del muralismo mexicano, había estudiado informalmente en la École des Beaux-Arts de París y muy pronto se acercó al grupo católico Gilde Notre-Dame, donde tuvo la idea de convertirse en un "artista litúrgico" y dejar atrás su vida de soldado.<sup>3</sup> Charlot realizó unos bocetos para unos frisos que decorarían una iglesia en los suburbios parisinos, lo cual consideró su primer intento de pintura mural. El proyecto fracasó, lo cual pudo haber motivado su viaje a México.

Con el tono claro de un cronista, Charlot hizo anotaciones sobre su arribo:

Había escenificado en mi cabeza un México falso, abanicado con plumas de azul, verde y rojo, con árboles febriles de imitaciones tropicales. De alguna manera me sentí engañado al llegar, a pesar de

<sup>1</sup> Este ensayo fue posible gracias a Terra Foundation, cuya beca permitió un viaje a la Universidad de Hawái en Honolulu. El apoyo de Malia Van Heukelem en la Colección Jean Charlot fue fundamental para la localización de documentos, además de ser generosa guía en esta visita. Agradezco también al seminario académico que se conformó en el Museo del Palacio de Bellas Artes: Claudia Garay, Lynda Klich, Mireida Velázquez, Sandra Zetina, Rebeca Barquera y Renato González Mello, quienes siempre estuvieron presentes para una valiosa retroalimentación y un fructífero diálogo.

<sup>2</sup> Charlot tenía orígenes ruso, judío, francés y mexicano. *Jean Charlot. A Retrospective* (Honolulu: The University of Hawaii Art Gallery, 1990), 5-6. La única exposición antológica de Charlot en México fue en 1994. Véase *México en la obra de Jean Charlot* (México: Antiguo Colegio de San Ildefonso-UNAM/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno de la Ciudad de México, 1994).

<sup>3</sup> *Jean Charlot. A Retrospective*, 8.



Fig. 1 Edward Weston, Retrato de Jean Charlot, 1922. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu

las visitas guiadas, a la mole de mármol del Teatro Nacional, las doncellas empolvadas vestidas de organdí, los caballeros hundidos en rígidos cuellos. Uno de estos últimos, tan rico como senil, decía: "Aquí no es posible la igualdad; solo gente decente y hombres salvajes".

Más adelante, el artista describió:

El rebozo, el sarape, la carne y el pelo participan de esos matices que son la paleta de la naturaleza: amarillos, rojos y grises de los colores tierra, los grises azulados, los azules grisáceos [...] Llegué con una reserva de buenos colorantes químicos comprados en Francia, listos para igualar monos y palmeras, como un explorador que lleva percales llamativos para hacer trueque. ¿Cómo podrían estos pigmentos representar los mismos colores del agua, la tierra, la madera y la paja? Incluso mis teorías del arte más actualizadas debieron desbordarse cuando me enfrenté a los rasgos de esta tierra verdaderamente secreta [...]<sup>4</sup>

Charlot se integró rápidamente a la vida artística del país. Gracias a Alfredo Ramos Martínez, se incorporó a las Escuelas de Pintura al Aire Libre y, al lado de Fernando Leal, trabajó con el grabado en madera que ya había hecho en Francia. La cofradía de artistas pronto le empezó a llamar "el francesito" e hicieron mofa de su aspecto serio y formal, pero también de su ideología inclinada hacia la "democracia-social" (fig. 1). David Alfaro Siqueiros recordaba: "Charlot hacía esfuerzos para demostrar que nuestra revolución cabía entera dentro del catolicismo. [...] Sus digresiones ideológicas se mezclaban con frecuentes remordimientos. Después de firmar los manifiestos del Sindicato, por regla general Charlot se confesaba con los padres franceses del colegio Franco-inglés".<sup>5</sup>

Charlot también asistió a Diego Rivera en su mural *La Creación* (1922) en el Anfiteatro Simón Bolívar. Siempre reconoció el peso intelectual de Rivera y la conformación de un taller que en poco tiempo agrupó a los jóvenes artistas.<sup>6</sup> Charlot pronto encontraría su propio espacio para un mural en la escalera del patio oeste, el cual realizó al fresco y lo tituló *La masacre del Templo Mayor* (1923) (fig. 2). Para el biógrafo de Charlot, Stefan Baciú, él fue el primero en terminar su mural en la Escuela Nacional Preparatoria. Pronto inició su trato con Manuel Maples Arce y participó eventualmente en el manifiesto estridentista.<sup>7</sup>

Charlot llevaba puntualmente un diario en francés en el que consignaba su labor como muralista. Casualmente deja entrever partes del proceso pictórico, la técnica implementada y la interacción con personajes clave. El pintor anota: realización del "diseño geométrico", uso del

<sup>4</sup> Jean Charlot, "México de los pobres", en *An Artist on Art. Collected Essays of Jean Charlot*, vol. II: Mexican Art (Honolulu: University Press of Hawaii, 1972), 99, 104. La traducción es mía.

<sup>5</sup> David Alfaro Siqueiros, *Me llamaban el Coronelazo* (México: Gandesa, 1977), 211.

<sup>6</sup> Al respecto, véase Sandra Zetina Ocaña, "Pintura mural y vanguardia: *La Creación* de Diego Rivera", tesis de doctorado en Historia del Arte (México, Posgrado en Historia del Arte-UNAM, 2019).

<sup>7</sup> Stefan Baciú, *Jean Charlot. Estridentista silencioso* (México: El Café de Nadie, 1981), 2-3. Lynda Klich, *The Noisemakers. Estridentismo, Vanguardism, and Social Action in Post-revolutionary Mexico* (Oakland: University of California Press, 2018), 71. Para Klich, el conocimiento de las vanguardias artísticas europeas de Charlot tuvo gran influjo en Maples Arce, quien se refirió alguna vez a la "sensibilidad religiosa" de Charlot. De manera muy temprana, Charlot había dado una conferencia sobre Marinetti y siempre se mostró interesado en las formas experimentales y la "expresividad" de la emoción.



Fig. 2 Jean Charlot, *La masacre del Templo Mayor*, 1923. Escuela Nacional Preparatoria, Antiguo Colegio de San Ildefonso, UNAM

“estilo dinámico del cubismo”, “firma del contrato con Lombardo”, “visita al mural de Epazoyucan”, elaboración de un “diagrama del proceso diario, encajando unas con otras las áreas sucesivas, como un gigantesco rompecabezas”. Llama particularmente la atención que, en la inscripción del mural, el artista anotó: “Hízose este fresco en México y fue el *primero* desde la época colonial”. José Vasconcelos por su parte, aprobó la realización del mural y vio la obra “bastante fuerte”.<sup>8</sup> Definitivamente Charlot eligió muy bien las frases en esta sección de su propia crónica.

La escritura de Charlot sobre temas artísticos comenzó de manera muy temprana y se puede añadir su amplia labor editorial —y de investigación— en diversas publicaciones periódicas como *Forma* (1926-1928). Como es sabido, Charlot escribió junto con Siqueiros la serie de artículos titulados “El movimiento actual de la pintura en México” aparecidos en *El Demócrata* en julio de 1923. Ambos escribieron bajo el pseudónimo “Ing. Juan Hernández Araujo”, su identidad fue revelada a solicitud de los editores de *El renacimiento del muralismo mexicano* cuando su edición estaba en proceso en la Universidad de Yale. En estos escritos conjuntos, Charlot y Siqueiros se dieron a la tarea de reflexionar y polemizar sobre el desarrollo de la

<sup>8</sup> Jean Charlot, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* (México: Domés, 1985), 216-218.

pintura mural mexicana y sus técnicas.<sup>9</sup> Varios años después, desde sus particulares puntos de vista, ambos escribieron sus respectivas historias sobre el muralismo en esta etapa con cierto afán de *corrección* con constantes alusiones a la tradición artística europea y un intento por acercarse a Rivera. Los años de distancia, por supuesto, pueden cambiar o modificar el recuerdo de los hechos, cómo se enmarcan las remembranzas artísticas, pero también conllevan una cuestión historiográfica que trataremos a continuación.

### LA CONCEPCIÓN DE *EL RENACIMIENTO DE LA PINTURA MURAL EN MÉXICO, 1920-1925*

El conocimiento que tengo de arte y escritura no proviene de estudios académicos sino de la experiencia *real*, especialmente en lo que respecta a México. Participé de forma pionera en el movimiento sobre el que me propongo escribir y conozco personalmente tanto los hechos como a las personas implicadas.<sup>10</sup>

JEAN CHARLOT, notas y borradores para *El renacimiento del muralismo mexicano*

1945 marca el año del regreso de Charlot a México becado por la fundación Guggenheim para *construir* una historia del muralismo: “Me dieron un subsidio como *historiador*, no como artista”. En una estancia que duró alrededor de dos años, Charlot restableció sus vínculos con artistas como Alfredo Zalce, Carlos Mérida y Pablo O’Higgins, entre otros. El metódico trabajo de Charlot en Estados Unidos le había permitido publicar *Art from the Mayas to Disney* (1939), además de escribir extensivamente sobre sus colegas mexicanos.

En su plan de trabajo para la obtención de la beca, Charlot mencionó sus numerosas referencias escritas sobre la pintura mural:

Habiendo participado en el movimiento sobre el que me propongo escribir, tengo un conocimiento *personal cercano tanto de los hechos como de las personas involucradas*. Y entiendo los problemas del pintor mural por experiencia personal en la realización de frescos para el gobierno mexicano. También estoy familiarizado con la literatura sobre el tema, tanto en libros como en publicaciones periódicas. He escrito numerosos artículos sobre diversos ángulos del tema [...]

Más adelante, Charlot subrayaba su propia experiencia —y metodología— como investigador:

<sup>9</sup> Ing. Juan Hernández Araujo [Jean Charlot y David Alfaro Siqueiros], “El movimiento actual de la pintura en México”, *El Demócrata*, México, 11, 29, 26, 29 de julio y 2 de agosto de 1923.

<sup>10</sup> Jean Charlot Collection: Archives and Manuscripts: Writings: Books, Mexican Mural Renaissance, “Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925, from the Applications to the John S. Guggenheim Memorial Foundation for a Grant to write *The Mexican Mural Renaissance, 1942 and 1944*”, inédito, s.p. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu (en adelante jcc, uhh).





Fig. 3 Tina Modotti, Retrato de Jean Charlot, 1922. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu

El cotejo y publicación de un "corpus" de documentos originales ahora difundidos en periódicos, revistas, panfletos, etc., de la época y de difícil acceso, se pondrán a disposición de un público mucho más amplio, traduciéndolos del español al inglés [...] El uso de esos documentos es una *base sólida de verdad* sobre la cual se establece la historia de los hechos que marcaron los primeros tres años (1921-1924) del movimiento del arte moderno mexicano. Tal historia evitaría *interpretaciones subjetivas y conjeturas sin fundamento*, y enfatizaría la secuencia cronológica y los *hechos objetivos*.<sup>11</sup>

En estos párrafos, es claro que Charlot deseó dejar en su obra escrita un relato y testimonio *a posteriori*, como lo fueron los de los conquistadores en el siglo XVI. El autor agrega sus puntos de vista (la denomina "autobiografía de mi juventud") y *reconstruye* el pasado ayudado de las fuentes que guardó de manera meticulosa para dar *fe* de los hechos. En el mismo sentido, el *cronista* trata de justificar este interés refiriendo a sus raíces familiares y su misma labor en el campo de la arqueología mexicana, la cual inició también en la década de los años veinte. Charlot enuncia —y reclama— su papel como testigo y actor, sistematiza y organiza la información y despliega una *forma* de narrar (fig. 3). Baciú describió *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925* como una mezcla de "historia, crónica y memorias" conformando así "una verdadera mina de hechos, documentos, reproducciones y recuerdos", convirtiéndose así en un libro "esencialmente mexicano".<sup>12</sup> Así, en el recurso discursivo, Charlot se presenta como un participante activo del mismo movimiento de la pintura mural en México, pero al mismo tiempo es un agente que decide revisar e historiar con una mirada más crítica —como un personaje secundario— estos primeros años. Es peculiar la manera en la que el artista y escritor deseó fijar los hechos históricos y evidenciar su propia experiencia. En una síntesis de los objetivos iniciales del libro, comenta sobre la relación entre gobierno y artistas y la descripción del medio en el que trabajaron, donde recalca nuevamente el factor de la objetividad histórica:

Escribir sobre un movimiento en el que el autor ha tomado parte activa da cierta viveza al estilo, pero hay que evitar un enfoque demasiado subjetivo y estimaciones personalizadas de las personas. En este libro, todos los hechos se basan en material original, recortes de prensa contemporáneos, folletos y mucho material inédito. Se enfatiza la secuencia cronológica para lograr una estimación correcta de la evolución estilística.<sup>13</sup>

En este sentido, el carácter de la obra de Charlot se debe en buena medida a la manera de concebir la crónica en tanto género:

[...] la narración histórica sería un modo de aprehender el mundo —la propia experiencia, el pasado, lo singular y lo colectivo—, así como también un modelo para alcanzar cierto espacio en la historia

<sup>11</sup> "Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925", JCC, UHH. Las cursivas son mías.

<sup>12</sup> Baciú, *Jean Charlot. Estridentista silencioso*, 2.

<sup>13</sup> "Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925", JCC, UHH.



Fig. 4 Autoría no identificada, Jean Charlot en el mural *La masacre del Templo Mayor*, ca. 1923. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu

como institución, atendiendo también a intereses específicos. Estas dimensiones coexisten, en tensión, en la escritura como actividad, responsabilidad, reclamo, promesa y legado.<sup>14</sup>

El trasfondo de la obra señera de Charlot es la apuesta —o prolongación— de una utopía a la que se suma un sentido de añoranza.

Cabe señalar aquí la meticulosidad del fondo iconográfico que Charlot fue conjuntando a lo largo de los años, ya sea con obras de su propio archivo y gracias a sus contactos con Anita Brenner, Edward Weston y Tina Modotti, quienes le permitieron tener un registro fotográfico puntual de los murales (fig. 4), incluso de los destruidos, al que se añaden sus pesquisas en diferentes fondos ahora inexistentes. En varias ocasiones, Charlot recurrió a su propio tratado de pintura.<sup>15</sup> De igual manera, no debemos olvidar que Charlot ya era un consumado y avezado historiador de los procesos artísticos en México.<sup>16</sup>

A lo largo de su vida, Charlot se presenta como un personaje en segundo plano, pero sobre todo emerge como un “espectador objetivo” que concibió veinticinco apartados o secciones. Con capacidad analítica, Charlot siguió una narrativa cronológica para situar a los actores (“la familia” en palabras de Brenner),<sup>17</sup> a quienes les solicitó su testimonio escrito o con quienes mantuvo correspondencia. En las versiones anteriores del manuscrito, se puede percibir una posible disputa del título “Mexican Mural Renaissance” con Brenner, como lo comentaremos más adelante. Charlot insistió con el título —no pensó en otro para su texto— (fig. 5) y con el paso de los años fue modificando y afinando ciertos fragmentos. Por ejemplo, cambió “profetas de la pintura mural” por “portentos premurales”, entre otros apartados que deseó dedicar a las exposiciones de arte mexicano en Estados Unidos.<sup>18</sup> El manuscrito original era más extenso y si bien estos apartados no alteran la secuencia general de la obra, si ofrecen una idea distinta de lo que autor quería dar a conocer a sus lectores. Para la primera edición, que tardó casi veinte años en aparecer, los editores solicitaron a Charlot que hiciera recortes sustanciales al libro, de tal manera que las diferentes versiones aparecen en el propio archivo del artista e historiador. Los pasajes eliminados fueron revisados para hacer un cruce entre ambas narrativas. Pongo aquí un ejemplo: Charlot no le dedicó una sección completa a Xavier Guerrero y en su versión original hizo una atribución fundamental: “En una capilla lateral Xavier pintó una

<sup>14</sup> Valeria Añón y Clementina Battcock, “Las crónicas coloniales desde América: aproximaciones y nuevos enfoques, en *Latinoamérica*”, *Revista de Estudios Latinoamericanos* 57 (2013): 153-159, disponible en: [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1665-85742013000200007&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1665-85742013000200007&lng=es&tlng=es) (consultado el 17 de agosto de 2022).

<sup>15</sup> Jean Charlot Collection: Archives and Manuscripts: Writings: Books, Mexican Mural Renaissance, *Traité de peinture*, ca. 1922, s.p. JCC, UHH.

<sup>16</sup> Véase Jean Charlot, *Mexican Art and the Academy of San Carlos, 1785-1915*, prólogo de Elizabeth Wilder Weismann (Austin: University of Texas Press, 1962). Profundizar en el papel de Charlot como historiador de la plástica decimonónica es una tarea pendiente, ya que escribió sobre Francisco Eduardo Tresguerras, Juan Cordero y José Guadalupe Posada. De manera paulatina, Charlot fue tomando en cuenta el arte de este periodo a diferencia de muchos de sus colegas mexicanos.

<sup>17</sup> Susannah Joel Glusker, *Avant-Garde Art & Artists in Mexico. Anita Brenner's Journals of the Roaring Twenties*, vol. 1 (Austin: University of Texas Press, 2010), 13-14.

<sup>18</sup> Charlot pensaba destacar este apartado hablando de las exposiciones en las que participaban los jóvenes artistas mexicanos, ya fuera en México o en Nueva York, en los primeros años de la década de los años veinte. Concretamente, estaba pensando en las muestras organizadas por el Dr. Atl y Walter Pach.



Fig. 5 Jean Charlot, Ilustración para la portada de Anita Brenner, *Mexican Renaissance*, ca. 1928. Colección Ricardo B. Salinas Pliego

decoración de su propia concepción. En la cúpula de azul intenso están los signos estilizados del Zodíaco. El efecto es maravilloso, y Xavier Guerrero, el pintor, revela una poderosa originalidad". Lo mismo cuando aparece una nota negativa sobre el primer mural de Roberto Montenegro que al final el autor decidió omitir: "En octubre de 1922, Pérez Mendoza calificó *La danza de las horas* como 'una obra trillada, pretenciosa, absurda, una mediocridad pavoneándose con los atavíos de un guardarropa nacionalista en la noche del estreno'".<sup>19</sup>

En las notas y diarios de trabajo del artista subyace cierto empeño por otorgarle a Vasconcelos su debido lugar en los inicios de la pintura mural, así como la manera en que fueron tomados en consideración otros pintores para las comisiones. Charlot parece sorprenderse de su misma selección y habla en tercera persona: "¿Por qué Vasconcelos eligió como su *emisario* a un joven de 22 años que sólo era un estudiante en la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán?"<sup>20</sup> En el mismo sentido, personas allegadas al propio Secretario intervinieron en las recomendaciones, por ejemplo: Jaime Torres Bodet tuvo la "suficiente confianza" en Fernando

<sup>19</sup> "Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925", s.p. JCC, UHH.

<sup>20</sup> Jean Charlot Collection: Archives and Manuscripts: Writings: Mexican Mural Renaissance: Documents [source materials], "José Vasconcelos' Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance", s.p. jcc, uhh. John Charlot dio a conocer este documento: [https://vault.jeancharlot.org/writings-on-jc/john-charlot\\_2009\\_ptjv-rpm-ejc.pdf](https://vault.jeancharlot.org/writings-on-jc/john-charlot_2009_ptjv-rpm-ejc.pdf).

Leal, ya que poseía algunas pinturas de su autoría, o bien Julio Torri, quien habló en favor de José Clemente Orozco.

Charlot no titubeó respecto al papel de Vasconcelos (a quien denomina *Deus ex machina*) y quiso precisar dentro del texto su trabajo al frente de la Secretaría de Educación Pública y el encargo de las obras murales. Incluso casi veinte años después de la gestión de Vasconcelos, el mismo Charlot parecía mostrarle cierta lealtad cuando lo buscó para contar con su testimonio.<sup>21</sup>

En el encuentro sostenido por ambos, Vasconcelos se mantuvo un poco reacio a hablar de los murales y sí mencionó el "poco éxito" que tuvieron en general. El disgusto mayor estuvo dirigido a Siqueiros: "Por encargo de Diego le di la oportunidad como pintor desconocido —la escalera del patio chico de la Preparatoria. Pasaron los años y nunca hizo nada. Su obra de pintor es sin duda posterior a mi gestión en la Secretaría". De Orozco apunta brevemente que Torri pensó en él para realizar proyectos murales "con poco éxito" y que su reputación básicamente la hizo en Estados Unidos; en cambio Atl fue más "independiente en el anexo de la Preparatoria" y "creó sus temas".<sup>22</sup>

Tanto Charlot como Vasconcelos tuvieron la oportunidad de conversar sobre el libro, pero este último no *quiso* recordar los temas que les dio a los muralistas. Charlot pensaba terminar su crónica con la candidatura de Vasconcelos al gobierno del estado de Oaxaca, sin embargo, a lo largo de los años quitó estas secciones, ya que según los editores le daban otro sentido al texto.

Fue hasta cierto punto significativo que Charlot decidiera cerrar el libro con un recuento sobre sus observaciones de los procesos artísticos en Guadalajara por una invitación directa del gobernador José Guadalupe Zuno. El capítulo intitulado finalmente "El Renacimiento en Guadalajara" primero iba a llamarse "Renaissance in Provinces". Charlot, Rivera, Revueltas, Ignacio Asúnsolo, Brenner y gran parte de "la familia" visitaron la capital tapatía en 1923, lo cual muestra una intención de trasladar el programa muralista a la región, que además coincidió con la toma de posesión de Zuno.

Además de las menciones de este periplo en el diario de Charlot, su autor consideró central el lugar de Guadalajara en su historia: "Siendo nosotros productores, buscamos levantar el velo y fuimos a las *fuentes*, así como lo habíamos hecho con los murales coloniales".<sup>23</sup> Charlot habla de un "éxodo" de artistas: "[...] fue en el provinciano Jalisco donde se pintaron murales que igualaron la pureza y entusiasmo a los del primer periodo",<sup>24</sup> además comenta la inspiración brindada por localidades como Tlaquepaque y Tonalá.

<sup>21</sup> En su estancia de 1945 a 1947, Charlot volvió a ver los murales de esta primera fase y visitó a Vasconcelos como director de la Biblioteca Nacional: "[...] el gran número de empleados y la corte de artistas que comandaba como Secretario de Educación se redujo a una mecanógrafa rolliza y amable; pilas de documentos desbordaban el escritorio gigante, tallado en dura madera de zapote con los signos del zodíaco [...]", en "José Vasconcelos' Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance", octubre de 1945, s.p. JCC, UHH.

<sup>22</sup> "José Vasconcelos' Brief Memoir of the Mexican Pictorial Renaissance", octubre de 1945, s.p. JCC, UHH.

<sup>23</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo...*, 48.

<sup>24</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo...*, 343.

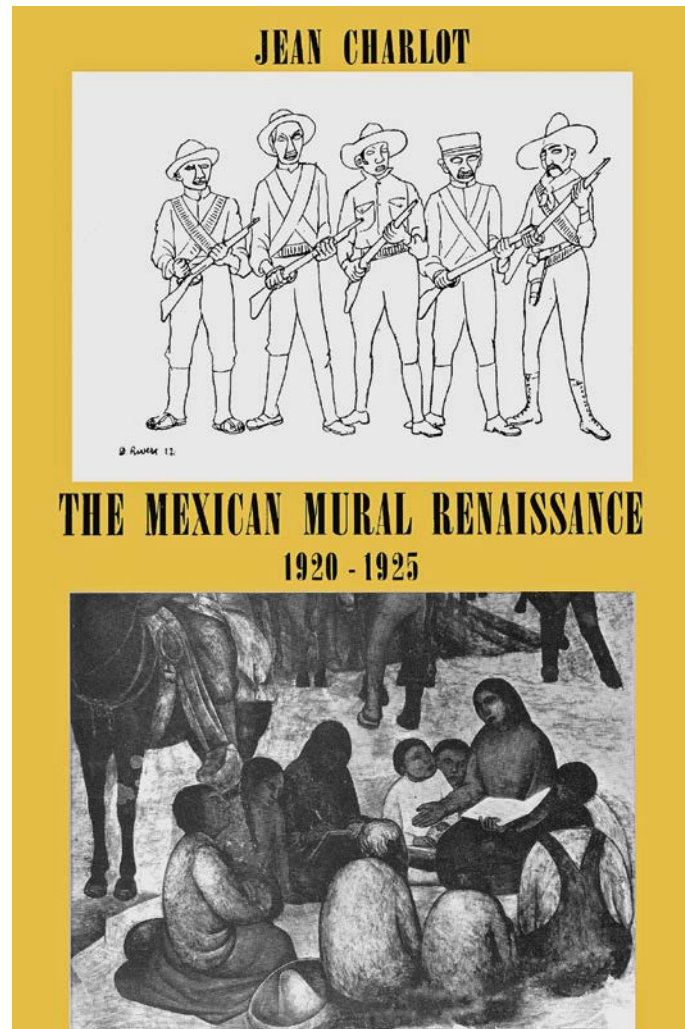


Fig. 6 Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. [New Haven: Yale University Press, 1963]. Colección particular

Su diario tiene referencias de su vida cotidiana en la ciudad tapatía con Brenner, y ya en el capítulo correspondiente alude a las redes artísticas con Zuno, Carlos Orozco Romero, los Marín e Ixca Farías. Para Charlot, las diferencias entre el centro y la periferia eran evidentes. La Sala de Discusiones Libres de la Universidad de Guadalajara con los murales de Siqueiros y Amado de la Cueva era semejante a una “catedral medieval”, en tanto que la primera obra mural moderna de Orozco Romero en el Museo Regional había generado “la misma burla y crítica” que habían padecido los artistas en la Escuela Nacional Preparatoria. En síntesis, el proceso mural en Jalisco también había tenido un difícil camino en su desarrollo, pero era necesario comprenderlo en tanto prolongación del muralismo inicial.

La figura de Amado de la Cueva aparece como punto de inflexión al final de la crónica de Charlot: habla de su formación, del compañerismo en los muros boicoteados en la Secretaría de Educación Pública (SEP), de sus pinturas murales en Guadalajara y su fatídico accidente. La muerte del artista pareció acabar con todo, puesto que el autor rememora así con pesadumbre la ausencia de grandes superficies para los artistas de su generación y el cambio a la pintura

de caballete: “Los fuertes músculos del codo y de los hombros, necesarios para cubrir grandes superficies, quedaron inactivos, mientras se les enseñaba a trabajar a la muñeca y a los dedos”.<sup>25</sup> Charlot encontró trabajo como dibujante en el Departamento de Publicaciones de la SEP y también fue traductor del Departamento Editorial.

## LOS AVATARES DE UNA CRÓNICA

Como se ha dicho, el manuscrito tuvo varias modificaciones en un largo proceso de edición hasta que vio la luz en 1963 (fig. 6). El resumen del libro fue muy específico en cuanto a los objetivos de Charlot: “Quizá lo que otorga cohesión orgánica a este libro, es que entretuje investigación de hechos con memorias vivas. [...] Aunque utiliza métodos estrictamente objetivos, sus pesquisas están acompañadas de una calidez que reservó para los recuerdos personales”.<sup>26</sup>

Y es que el multifacético Charlot en el lapso que empezó a vivir entre México y después en Estados Unidos, comenzó a guardar y documentar todo lo que aparecía sobre la pintura mural con la idea de hacer una primera historia de la génesis de la pintura mural moderna, pese a que ya se habían publicado algunas en habla inglesa.<sup>27</sup>

Charlot también quería dejar evidente en su libro la evolución artística de Rivera, Orozco y Siqueiros, además de explicar su relación con el gobierno. Llama la atención el énfasis metodológico de la obra escrita sobre todo apoyado en fuentes primarias:

Comenzó como un libro de recortes en 1922, el número de documentos ya disponibles es de aproximadamente doscientos; una serie de elementos deberán ser buscados por este autor o por un representante en México. Ya se ha encontrado mucho en la biblioteca pública de Nueva York y la Biblioteca del Congreso en Washington, y se han iniciado las traducciones correspondientes.<sup>28</sup>

Antes de que el manuscrito fuera aceptado en Estados Unidos, Charlot hizo varios esfuerzos por contar con una traducción al español. En una carta fechada en octubre de 1945, el historiador al frente del Fondo de Cultura Económica, Daniel Cosío Villegas, le escribe a Charlot sobre la importancia de traducir y publicar en español esta historia de “la pintura contemporánea de México”. El mismo Cosío Villegas, quien escribió sobre el arte actual de México en 1925,<sup>29</sup> tomaba distancia de los inicios del muralismo mexicano y sus protagonistas. Al parecer,

<sup>25</sup> Charlot, *El renacimiento del muralismo...*, 353.

<sup>26</sup> “Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925”, octubre de 1945, s.p. jcc, uhh.

<sup>27</sup> Cito aquí algunas obras en orden cronológico: Laurence E. Schmeckebier, *Modern Mexican Art* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1939); Mackinley Helm, *Modern Mexican Painters* (Nueva York: Harper & Brothers, 1941), y Virginia Stewart, *45 Contemporary Mexican Artists: a Twentieth-Century Renaissance* (Stanford: Stanford University Press, ca. 1951).

<sup>28</sup> “Short Writings Related to the Mexican Mural Renaissance, 1920-1925”, octubre de 1945, s.p. JCC, UHH.

<sup>29</sup> Daniel Cosío Villegas, “La pintura en México”, *Revista de Revistas* 777 (29 de marzo de 1925): 24, 44.

Charlot envió una copia del texto y poco tiempo después se encontró con la negativa del funcionario, en la que llama particularmente la atención las partes que le *sugiere prescindir*:

Con mucha pena hemos debido concluir lo que en cierta forma era obvio, a saber, que el original pensado y escrito para un público norteamericano, oficialmente puede ser apropiado para el público mexicano y, en general, el de habla española. En efecto pensamos, simplemente para poner un ejemplo, que los largos capítulos de números generales en el arte mexicano y *relativo a Vasconcelos* podrían fácilmente ser *suprimidos* si su libro hubiera sido pensado para el lector mexicano.<sup>30</sup>

Como ya se dijo, el libro apareció en 1963 bajo el sello de Yale University Press.<sup>31</sup> *The passages cut from the original typescript* reflejan modificaciones sustanciales respecto a la conclusión y otros temas que eran de sumo interés en torno al periodo. Por ejemplo, Charlot quería añadir —quizás basado en su propio escrito sobre pintura— un capítulo en torno al fresco, así como pasajes sobre Orozco y Edward Weston. Como ya se refirió previamente, había un capítulo dedicado a “The Renaissance and the United States”, en el que se refirió a la *Exposición de Artistas Independientes* de 1923 en Nueva York organizada por Walter Pach, que es la misma que recibió felicitaciones del propio Vasconcelos. Los editores sugirieron que se eliminaran estas partes puesto que le quitaban peso al objetivo central de la publicación y también dada su extensión.

En el mismo sentido, debemos pensar en el título de la obra, el cual se debe en buena medida al diálogo cercano que sostuvo con Anita Brenner, quien había publicado en *The Arts* su primer artículo sobre el *renacimiento mexicano* en 1925. En ese ensayo profusamente ilustrado, Brenner hace un primer intento por situar la pintura mexicana de esta época y sigue un recorrido cronológico por la historia y el arte de México.<sup>32</sup> La autora va desde la época prehispánica hasta la conformación del Sindicato de Obreros Técnicos Pintores y Escultores (SOTPE) y lo expone como un desarrollo natural del talento artístico de los mexicanos. En algunos fragmentos, Brenner se detiene para explicar las soluciones formales de los muralistas mexicanos en cuanto a los volúmenes y la composición dentro de un espacio arquitectónico, donde parecieron tomar cierta inspiración en el trabajo de Giotto, Uccello y Masaccio: la autora admite que los artistas mexicanos aprendieron de manera “innovadora” la técnica de los renacentistas, pero sin caer en la imitación. Para Brenner, el renacimiento artístico en México era la combina-

<sup>30</sup> Jean Charlot Collection: Archives and Manuscripts: Writings: Books, Mexican Mural Renaissance, Carta de Daniel Cosío Villegas, Director del Fondo de Cultura Económica a Jean Charlot, noviembre de 1946. JCC, UHH. Gracias al empeño de Luis Cardoza y Aragón, el manuscrito también se propuso al área editorial de la UNAM a principios de la década de los años setenta, según carta de Rubén Bonifaz Nuño, pero no se logró su edición.

<sup>31</sup> Jean Charlot Collection: Archives and Manuscripts: Writings: Books, Mexican Mural Renaissance, copia al carbón del manuscrito original, 1947 y 1952, con correcciones a lápiz por Charlot, JCC, UHH. Una copia fue enviada a Stanford University Press para su consideración y fue rechazada en 1953. Varios años después, y gracias a negociaciones de George Kubler, el libro fue aceptado en Yale para su publicación, la cual finalmente se dio en 1963, seguida de una reimpresión en 1967.

<sup>32</sup> Anita Brenner, “A Mexican Renaissance”, *The Arts* (septiembre de 1925): 127. Es muy probable que la versión en francés “Une Renaissance Mexicaine”, *La Renaissance de l’Art Français* 11, núm. 2 (febrero de 1928): 60-68, fuera redactada al alimón con Charlot.

ción de elementos mexicanos y europeos que dio lugar a una “completa expresión de un grupo de artistas” medidos por los parámetros de la belleza.<sup>33</sup>

Otro antecedente significativo fue el Dr. Atl, quien dos años antes escribió dos artículos para *El Universal* en los que exaltó las cualidades de este *renacimiento*, visto sobre todo como una renovación de las artes promovida por la Secretaría de Educación Pública. Asimismo, el pintor aludía a un “renacimiento intelectual” que apenas iniciaba y que las artes se convertirían en “testimonio de grandeza y de elevación espiritual”.<sup>34</sup> Un mes después apareció otro artículo sobre esta nueva fase de *renovación*, sobre todo en la arquitectura y en la enseñanza del dibujo, y que iban a la par de la intensificación de la labor de los muralistas. El pintor se quejaba que “la prensa le había dado mayor importancia a los lamentables chismes entre pintores y pseudo-críticos, que a la ardua labor desplegada por el licenciado Vasconcelos para hacer edificios”. No obstante, Atl parecía tener ciertas recomendaciones para el trabajo de muralistas como Rivera, Charlot y Montenegro: “[...] sería necesario infundir un espíritu más viviente a las obras que se emprenden. Hay en las actuales un exceso de tradicionalismo, de resabios de cenáculos parisienses, de reminiscencias de retablos y de enseñanzas de la Escuela de Bellas Artes”. Así, Atl aludía en particular a una nueva fase: “la grande obra de *resurrección* que hoy se inicia”.<sup>35</sup>

En síntesis, Charlot, al demostrar la(s) autoría(s) de la pintura mural moderna y sus técnicas, consideró adecuado nombrar así una historia que comprende cinco años —más los antecedentes—, misma que logró validez internacional y derivó en un arte singular, humanista y complejo; donde, en voz del escritor, los críticos provocaron la división del grupo inicial. Charlot vuelve a hablar desde el punto de vista del “muralista practicante” con una demanda legítima para conformar esta narrativa nacional.

## EPÍLOGO: LAS TOURNÉS FRESQUISTAS

La obra testimonial e histórica de Charlot —con un uso riguroso de fuentes por parte del autor— será confrontada con algunos episodios inéditos de las memorias de Siqueiros (fig. 7), los cuales no fueron incluidos en *La piel y la entraña* (1965) ni en *Me llamaban el Coronelazo* (1977), ambos textos dictados a Julio Scherer en Lecumberri a principios de la década de los años sesenta y revisados también por Angélica Arenal. Estos recuerdos de carácter autobiográfico ofrecen otra percepción sobre la autoría de las técnicas de los muralistas y sus vínculos personales, además de referir al mismo periodo que Charlot abordó en su libro.

<sup>33</sup> Brenner, “A Mexican Renaissance”, 150.

<sup>34</sup> Dr. Atl, “Colaboración artística. ¿Renacimiento artístico?”, *El Universal*, 13 de julio de 1923, s.p.

<sup>35</sup> Dr. Atl, “El Renacimiento Artístico en México”, *El Universal*, 17 de agosto de 1923, s.p.



Fig. 7 Autoría no identificada, Retrato de David Alfaro Siqueiros, ca. 1924. Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL

Estas hojas mecanografiadas —algunas anotadas con letra del propio Siqueiros— son fragmentos sueltos fuera de sus relatos autobiográficos *oficiales*. En estas páginas se perfilan algunas ideas del muralista más o menos conocidas: el desaire a un muralismo más decorativo, el constante reclamo de la autoría de la implementación de las técnicas tanto del fresco como de la encáustica, la posición en torno a *El Machete*, etcétera. Siqueiros también quiso hacer evidente su faceta como historiador, y allí puso en aprietos al periodista, quien había de “buscar un acomodo cronológico” de los personajes y los temas.<sup>36</sup>

Cabe señalar que en estas hojas mecanografiadas hay saltos en la manera de narrar, además de ciertas omisiones que evaden el sarcasmo. Por otro lado, una vez publicado en inglés el texto de Charlot, seguramente Siqueiros vio una oportunidad para hacer ciertas *rectificaciones* o “aclaraciones”. Por ello, citaré aquí algunos ejemplos para diferenciar también la manera de historiar de Charlot y Siqueiros. En primera instancia, Siqueiros cuestiona las aportaciones de Roberto Montenegro al ámbito del muralismo de sus primeros años:

<sup>36</sup> “Apuntes. Entrevista a David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, 1961, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, exp. 12.3.109. Las siguientes citas provienen de dicho manuscrito. Agradezco a Willy Kautz y a Mónica Montes su amable disposición y las facilidades brindadas para mostrarnos este documento.

[...] perteneciente al grupo de los neutrales, de los apolíticos vergonzantes, Roberto Montenegro, con algunos otros, perpetúa en México la figura del artista *fifi* de los tiempos porfirianos. En él, como todos sus semejantes, la mayor inquietud toca apenas los límites del arte popular, es decir, los límites de la inquietud que nos movió a nosotros en la Escuela de Santa Anita en 1919.

En otras páginas, el artista chihuahuense seguía objetando el papel del pintor jalisciense:

Montenegro con la ayuda técnica de Xavier Guerrero había ya decorado (ornamentado mejor dicho), una iglesia confiscada por el Estado para servir de “sala de discusiones libres”: la antigua iglesia de San Pedro y San Pablo. Este fue en realidad el primer trabajo mural que se hizo en México, antes de nuestro movimiento, más o menos de conjunto, iniciado en el edificio que actualmente ocupa la Escuela Nacional Preparatoria. Como obra de pintura mural, no merece en realidad que se le tome en cuenta. Se trata de la imitación amplificada de un estilo de alfarería decorativa popular. Técnicamente, su valor es nulo.<sup>37</sup>

Por otro lado, en el escrito prevalecen las constantes dudas sobre las técnicas utilizadas en los muros recién asignados: el artista indica la preocupación del empleo del fresco para los interiores y de la encáustica para las arquitecturas. Siqueiros dedica varias líneas a la “aparición” de Charlot en el escenario artístico mexicano, donde hace una extrapolación de la narrativa y expone que las discusiones en torno al uso de la encáustica se dieron de manera muy anticipada: “Inesperadamente, cuando nuestro desconcierto era mayor por falta de solución por tan elemental problema, cayó entre nosotros, como venido del cielo, un joven pintor francés, de nombre Jean Charlot, que había sido alumno de la Academia de arte francesa de Fontainebleau [...] quien nos repitió matemáticamente lo que le habían enseñado de manera didáctica en la escuela. Sobre la encáustica nada sabía”. Siqueiros, por ejemplo, no menciona en absoluto los artículos que ambos escribieron bajo el pseudónimo del Ing. Juan Hernández Araujo.

Siqueiros reconoce las aportaciones materiales y científicas de Charlot en torno a la aplicación del fresco y la notable contribución de Guerrero, a quien denomina “obrero de pintura aplicada”. En una cita, Siqueiros insiste en que la inclinación por la pintura mural y su práctica provinieron directamente de las acciones juveniles, donde hay cierta concordancia con el relato de Charlot:

En nuestras *tournés fresquistas* por Europa, ninguno de nosotros, como todo el mundo por cierto, nos habíamos preocupado por inquirirlo. Artistas de nuestro tiempo, nos preocupábamos exclusivamente por los problemas superficiales o metafísicos de la forma en la plástica, pero de ninguna manera sobre sus “groseras” características físicas y químicas, y ni siquiera por sus “cocinas” más primarias. Pertenecíamos a una época en que se creía (como se sigue creyendo) que para producir una obra plástica de arte, hacen falta colores de composición y procedencia X, telas de proporciones

<sup>37</sup> “Apuntes. Entrevista a David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, 1961, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, exp. 12.3.109.



Fig. 8 Jean Charlot, Boceto [de perro sin pelo para el mural *La masacre del Templo Mayor*], 1922. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu

X, y eso sí, ¡¡mucha emotividad!! Pertenecíamos a una época en la que el *estok* científico de los artistas es casi nulo, o bien de un empirismo o primitivismo tales, que casi no valen la pena de ser tomadas en cuenta.<sup>38</sup>

Acto seguido, Siqueiros pormenoriza las distintas aplicaciones de la técnica al fresco, y allí puede trazarse cierto intercambio de ideas con Charlot, a quien atribuye el conocimiento de Cennino Cennini, el cual se complementó con las contribuciones “indígenas” de Guerrero. Según Siqueiros, la fusión de estas técnicas era “un material técnico provisional”, que fue lo que caracterizó el primer periodo “de nuestro movimiento muralista”. A continuación, el artista se refiere a procedimientos y herramientas que seguramente se reflejan en sus escritos técnicos posteriores. Finalmente, para Siqueiros, esta fase era el equivalente del renacimiento artístico mexicano.

Las palabras menos benévolas de Siqueiros fueron para Anita Brenner, pues, si bien admite que es la autora de la “única historia importante de nuestro movimiento muralista primitivo”, le adjudica un cierto tono “anecdótico”, además de señalar que la periodista padecía de “una parálisis intelectual como resultado de la profunda desviación política que sufre”.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> “Apuntes. Entrevista a David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, 1961, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, exp. 12.3.109.

<sup>39</sup> “Apuntes. Entrevista a David Alfaro Siqueiros en Lecumberri”, 1961, Archivo Sala de Arte Público Siqueiros, INBAL, exp. 12.3.109.



Fig. 9 Jean Charlot, Boceto para el mural *La masacre del Templo Mayor*, 1922. Jean Charlot Collection, University of Hawaii at Manoa Library, Honolulu

Tanto Siqueiros como Charlot volvieron a los orígenes de la historia del movimiento mural para situar su propio papel como artistas, teóricos e historiadores. Sin embargo, es en la obra de Charlot donde subyace una mirada nostálgica. El pintor francés no únicamente evoca la llegada de un novel artista al México posrevolucionario, también justifica la repercusión del arte europeo y la contemplación en el Louvre de las obras de Uccello, Poussin, David, entre otros. Charlot supo adaptar los aspectos de su formación artística —como el cubismo—, aunque tuvo siempre como eje de su pensamiento la historia y la composición geométrica clásica que trató llevar a su propia concepción de muralista. Su estancia en México lo marcó para siempre y tuvo una conciencia clara para saber que los acontecimientos narrados marcarían la historia del arte de nuestro continente, como una de las estrategias colectivas e individuales mejor articuladas desde el mecenazgo estatal. Ante la hegemonía de los muralistas, Charlot también deseó *apropiarse* de ese legado fundamental del arte mexicano (figs. 8 y 9).

Zohmah, la esposa de Charlot, dio seguimiento a la traducción de *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, el cual fue publicado por la editorial Domés en 1985. Su autor, fallecido en 1979, no logró ver la edición en español.