

Marco A. CAMPOS Mercurio LÓPEZ Luciano RAMÍREZ Mario GONZÁLEZ S.

PARTEAGUAS

REVISTA DEL INSTITUTO CULTURAL DE AGUASCALIENTES

PRIMAVERA 2007, AÑO 2, No. 8, \$ 25.00



Los viajes de la sangre

Ricardo Esquer

Jean Charlot y Luz Jiménez

John Charlot



índice

DOSSIER

- Los viajes de la sangre,
Ricardo Esquer / 6
- Barrios de Buenos Aires,
Prometeo Murillo / 8
- Yo no amo París,
Alcibiades Zaldívar / 13
- Por el metro,
Patricia Fortunato
- La verdadera alma de Brasil,
Beatriz Portugal / 15
- Breve vuelo por Isla Rasa,
Vania Macías Zermeno / 18
- Los ferrocarriles como promotores del
cambio sociocultural en Aguascalientes,
Gabriel Medrano / 20
- Viajes, ciudades y globalización:
Aguascalientes en la red global,
Fernando Camacho Sandoval / 26
- Viajar es vivir,
Carlos Reyes Sahagún / 28

THEMA

- Humanidades en un mundo posthumano,
Salvador Olguín / 35
- La estampa para la devoción de
José Guadalupe Posada,
Mercurio López Casillas / 39
- Forjando patria.
El Museo de la Revolución
y los murales del Tetro Morelos,
Luciano Ramírez Hurtado / 42
- Los territorios del arte.
Entrevista con Arturo Márquez,
Claudia García Parada / 47

COLUMNAS

- Entre comillas, *Juan Carlos González* / 56
- ¡Eureka!, *Néstor Duch Gary* / 56
- Columpio, *Edilberto Aldán* / 57
- Sextante, *Carlos Galindo* / 57

NARRATIVA

- I Ching,
Mario González Suárez / 62
- Un verano en Sankt Wolfgang,
Marco Antonio Campos / 69

POESÍA

- Mariana Torres Ruiz,
Quiero arrancar de tajo los domingos... / 31
- Paloma Mora, *Além* / 52
- Julio César Melo Toledo,
Paisaje (DE ESPERANZA) / 54
- Rodolfo Dagnino,
Correspondencias de un violín / 59
- Correspondencia cementerio*
- Montparnasse-Julio Cortázar* / 81
- (DE LA SERIE POSTALES SIN FOTOGRAFÍAS
Y OTRAS CORRESPONDENCIAS-PARÍS)
- Leticia Cortés, *Roja* / 60

RESEÑAS

- Los naufragos de San Blas,
Adriana Malvido
- Men against the sea,*
Charles Nordhoff
y *James Normall Hall* / 73
- Mentes, cerebros y ciencia,
John Searle / 74
- Asfixia,
Chuck Searle / 75
- La invención del arte.
Una historia cultural,
Larry Shiner / 76

INTERNACIONAL

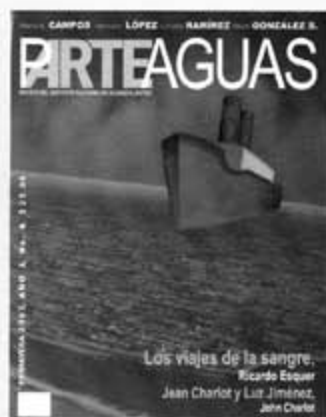
- El hoyo negro de Bethesda,
Morris Berman / 79

ÚLTIMO TEMA

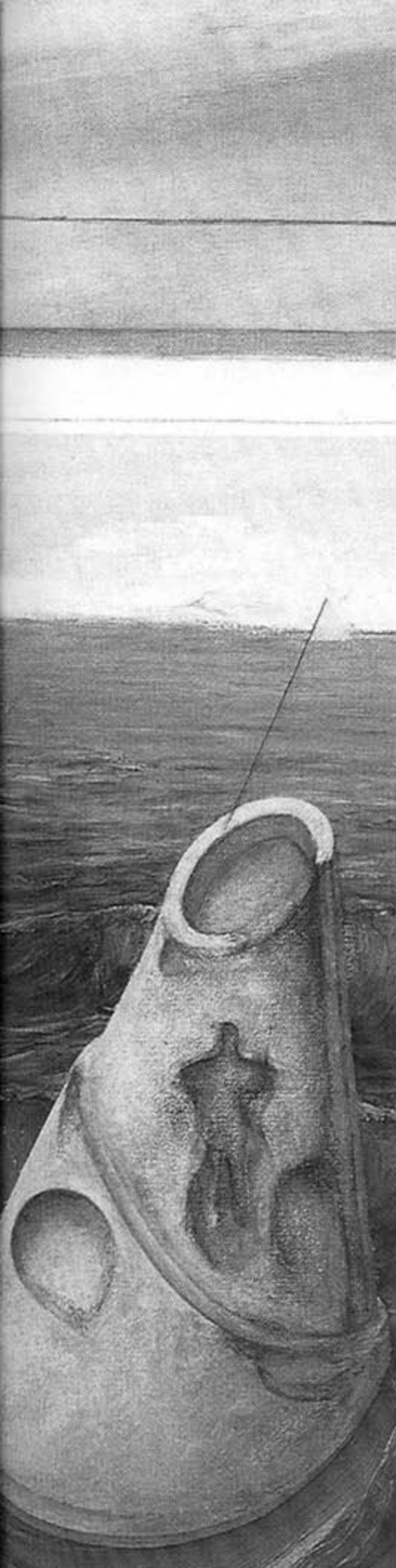
- Lunáticos / 82

SUPLEMENTO ESPECIAL

- Luz Jiménez y Jean Charlot,
John Charlot / 83



El mar, Enrique Guzmán



colaboradores

Morris Berman Doctor en Historia de la Ciencia por la Universidad Johns Hopkins. Historiador cultural y autor de *El crepúsculo de la cultura americana* (Editorial Sexto Piso, 2002; reseñado en *Parteaguas*, edición invierno 2007) y *La edad oscura americana* (de próxima publicación, también por editorial Sexto Piso). Actualmente vive en Guanajuato.

Fernando Camacho Sandoval (Aguascalientes, 1957) Candidato a doctor en Ciencias Sociales por la Universidad de Guadalajara. Es autor de *Abriendo fronteras. La industria automotriz, textil y del vestido en Aguascalientes*. Colaborador en libros, revistas y periódicos. Consultor en la elaboración de proyectos en materia de desarrollo, capacitación y empleo.

Marco Antonio Campos (México, D. F., 1949) Poeta, narrador, ensayista y traductor. Autor de los poemarios *Muertos y disfraces*, *Una seña en la sepultura*, *Monólogos*, *La ceniza en la frente* y *Los adioses del forastero*. También es autor de las novelas *Que la carne es hierba*, *Hemos perdido el reino* y *En recuerdo de Nezahualcóyotl*. Ha traducido a Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud, Antonin Artaud, entre otros.

John Charlot Hijo del artista Jean Charlot y eterno estudioso de su arte. En www.hawaii.edu se encuentran sus artículos y el primer volumen de la biografía que escribió de su padre. Obtuvo su doctorado en Estudios Religiosos en la Universidad de Munich y es profesor de Religiones Polinesias en la Universidad de Hawaii.

Leticia Cortés (Guadalajara, 1980) Lic. en Letras Hispánicas. Cursó un diplomado en Creación Literaria. Formó parte del consejo editorial de las revistas *Reverso* y *Prisma volante*. Parte de su obra poética se encuentra publicada en las antologías *Poesía viva de Jalisco*, *Voces varias a veces líquidas*, *100 poetas del mundo* y *El fabricante de deudas*.

Rodolfo Dagnino (Tepic, 1976) Egresado de la Universidad Autónoma de Nayarit. Ganador del premio estatal de poesía El Trapichillo 2001 y 2006, con las obras *Asombros* y *Habitar la ausencia* respectivamente. Beneficiario en dos ocasiones del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes, 2003 y 2006. Ganador de los XIX Juegos Florales Nacionales Amado Nervo 2005.

Ricardo Esquer Radica en Aguascalientes desde 1957, ha coordinado múltiples talleres literarios y las secciones de literatura de las revistas *Aguacero*, *El Unicornio*, *Espacios* y *Talleres*. Es autor de diversos poemarios entre los que destacan *Tejidos*, *La ventana es un artificio* y *Desatino*. Para el CONACULTA realizó la antología literaria *Aguascalientes, estancias y senderos*.

Jean Charlot y Luz Jiménez*

JOHN CHARLOT

Traducción de Luz-Marina Barnard

Cuando Jean Charlot descubrió a Luz Jiménez entre las modelos indígenas de la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán, se convirtió en la mujer que vería en todas las mujeres de México. El estudio de su cuerpo lo ayudó a desarrollar una verdadera estética mexicana. Seguirle en su vida diaria le permitió participar en las antiguas actividades del hogar azteca: la crianza de los hijos, la peregrinación y la oración. El lenguaje de esas oraciones le puso en vivo contacto con los códices estudiados de joven que le revelaron la continuidad de la cultura mexicana indígena, el máximo logro heroico de Luz y su gente. John Charlot participa a Parteaguas un trozo de la historia de su padre a través de la estrecha y amistosa relación entre éste y la modelo.



Más allá de su deuda con Luz, Charlot estaba consciente de su vasta contribución cultural, cuyo reconocimiento continúa creciendo.

Ella era una persona de importancia en su mundo indígena, ciertamente, y eso se filtró, diría yo, a los otros círculos en México, y ella era considerada como una persona muy importante. Yo pienso que cuando ella murió Anita Brenner había escrito una especie de sumario de su vida en *Mexico This Month* que sugiere que ella había proyectado esa cualidad que tenía como persona que la hacía excepcional. [...] Ella tenía varias cosas que eran obviamente importantes, una de ellas el conocimiento profundo de la lengua náhuatl, por lo que era considerada por los etnólogos y los arqueólogos como, podríamos decir, un importante "eslabón viviente" con el pasado indígena. Y como persona era una gran persona. Es lo único que uno puede decir.⁴

Luz obviamente trascendió el papel de modelo por su extenso trabajo en lenguaje y cultura: "ella hablaba azteca lindo. De hecho, más tarde, cuando era mayor, ella era lo que se llama una informante en lenguas aztecas en la Facultad de Etnología". Trabajó como informante para Benjamin Lee Whorf, Robert Barlow y Fernando Horcasitas, entre otros.⁵ Su labor como transmisora de los cuentos tradicionales en náhuatl y como escritora de narrativas originales en esa lengua fue muy importante.⁶ Ascensión H. de León-Portilla escribe: "posiblemente ha sido la persona que más ha contribuido con su palabra al rescate de relatos en náhuatl".⁷ Charlot siguió el trabajo lingüístico de Luz durante su vida y después de su muerte, recordando sus estudios con ella y con Barlow en los años cuarenta, "Horcasitas me mandó el libro nahualteco, los recuerdos de Luz en Milpa Alta; y me dio gusto ver tus bellos dibujos, recordándome nuestros tiempos en Etnografía, tratando de aprender —en mi caso en vano— el náhuatl".⁸

Charlot apreció sus composiciones también —"Los últimos cuentos escritos por Luz eran muy hermosos"— y le pidió a Brenner que le enviara el texto del poema de Luz en náhuatl.⁹ Trabajó con ellas en una publicación de sus cuentos en inglés, *The boy who could do anything*.¹⁰ Las discusiones sobre "el libro de Luz" llenan las cartas de Charlot a Brenner junto a su proyecto simultáneo, *Idols behind altars*,¹¹ ya que Luz era considerada una verdadera colaboradora.

Yo mismo estoy muy deseoso de publicar el libro de cuentos, especialmente porque Luz me escribe y me dice que tiene mucha necesidad de dinero. Estuve a punto de negociarlo con la casa editorial *Sheed and Ward*, 63, 5th Ave. Ellos tienen los dibujos. Tú puedes ir a ver o escribir a Miss M. Hunt quien sabe todo sobre el asunto. Mi único cambio al plan original sería incluir unas pocas historias que tú has excluido, porque les tengo mucho cariño a los dibujos que les hice (la selección de dibujos que Sheed tiene es mi selección para los cuentos).

También, dividir el dinero que llegue en tres partes, para mandarle algo a Luz.

Me gustaría también colaborar en el diseño del libro, después de haberlo hecho tan bien con el libro de Amelia del Río.¹²

Jean Charlot (1898-1979) y Luz Jiménez

(1897-1965) tenían carreras independientes: él como artista y escritor, ella como modelo, informante y escritora. La larga relación que tuvieron fue importante para la historia del arte y la cultura. Se conocieron a finales de 1921 o a comienzos de 1922, cuando Charlot tenía entre veintitrés y veinticuatro años y Luz era un año mayor.¹ Luz llegó a ser su modelo y su inspiración visual, también se convirtió en su profesora de náhuatl y de cultura azteca. Lo llevó a su hogar en el pueblo de Milpa Alta y a su peregrinación a Chalma. Más adelante, le pidió que fuera el padrino de su hija Concha, involucrándolo en una relación familiar de compadre, con responsabilidades importantes en su educación espiritual y cuidado material.² Charlot y Luz conservaron esa conexión especial a través de sus vidas y sus respectivos descendientes la mantienen hoy día.

La relación entre ellos no era la común entre artista y modelo o entre investigador e informante, es decir, de desigualdad. Luz era la modelo de Charlot, pero también su profesora. Unas veces era la empleada, otras, la anfitriona, junto con su familia, recibía a Charlot como invitado en su casa. Él siempre estuvo consciente de lo que le debía a Luz: "ella ha sido una gran influencia en mi arte. Ella ha sido una gran influencia en mi introducción a lo que yo podría llamar mis antepasados, esto es, a los Indios aztecas, porque yo soy parte indio".³

Finalmente, además de sus logros, Luz impresionó a Charlot como ser humano, "una gran persona". Yo conocí a Luz cuando mi padre estuvo en México de 1945 a 1947, trabajando en su libro *The Mexican mural renaissance: 1920-1925* (1967). Luz y, algunas veces, su hija Concha vivían con nosotros, ayudando a la familia, especialmente con nosotros los niños. Luz tenía unos ojos excepcionalmente grandes, brillantes y activos; su cara era expresiva y animada y en la cocina con sus amigas hablaba y reía constantemente. Su cuerpo era achaparrado y fuerte, nos levantaba en sus brazos a un niño o más a la vez, para movernos de un lugar a otro. Irradiaba una impresionante sensación de fortaleza física y personal.

En su correspondencia, Luz es siempre respetuosa y formal; en cambio, Charlot es más familiar sin ser condescendiente. En su carta del dieciocho de junio de 1962, Charlot la trata como una colega de los artistas, "qué bueno que tú estés dando pláticas en la televisión. Es cierto que ya muchos están interesados en estos días de nuestra juventud, y en lo que decían y hacían Diego y Clemente y nosotros entonces. Con tantos años pasados, ya parece que lo que hacíamos entonces era bueno. Aunque la gente no se daba cuenta".

Charlot admiraba enormemente la fuerza del carácter de Luz, la misma que encontró en toda la familia. Cuando Concha tuvo problemas porque una de sus parientes iba a dar a luz a un hijo ilegítimo, Charlot le recordó los problemas que Luz tuvo con su propia ilegitimidad.

Es triste pero no tan grande tragedia esta situación. Tu mamá, la cual era grande y fuerte persona, encontró tal situación y cuando fuimos a llevarte al bautismo, nada más dos personas fueron, tu mamá y yo y el sacerdote tuvo que poner 'nombre desconocido' adonde debía de escribir el nombre de tu papá.

Ya ves que tu mamá llegó a ser persona sumamente respetada y apreciada por todos los que la conocieron y con grande dificultad manejó educarte siendo tu persona buena y fuerte y con toda tu familia educada y disfrutando empleos interesantes.

He conocido cinco generaciones de tu familia y sé que en cada generación hay problemas que resolver.¹³

Charlot siempre habló de Luz como de una amiga con la que compartía una relación familiar especial, era alguien con quien podía hablar. "Estoy en mis días de tristeza etc. [...] Yesterday the whole afternoon hemos hablado de ti with Luz. She seems the only one (entre los que yo conozco) to really like you and the only one, por consecuencia [sic], con quien puedo hablar de ti".¹⁴

Aun cuando Luz trabajaba para nuestra familia en los años cuarenta, Charlot no la veía como una empleada. Cuando le pregunté por qué había venido a vivir con nosotros, me contó que cuando oyó que llegábamos a México, "vino a ayudar". Es decir, él hizo hincapié en que vino

a ayudar como una amiga. Efectivamente, los recuerdos que Charlot tiene de Luz en esos tiempos eran recuerdos de familia. Describió, en una carta a Alfonso Villanueva (9 de febrero de 1965), cómo la recordaba su hijo Martín: "cuando de chiquito en Mexico luz [sic] siempre le ponía a noche adentro de su rebozo y le ponía a dormir [sic] cantando. Es un recuerdo de los primeros que tiene de su vida". Más adelante, Luz pondría a sus nietos a dormir con canciones francesas que había aprendido en nuestra familia (Villanueva Hernández, 2000:33). Finalmente, Charlot se identificó con Luz en la muerte, escribiéndole a Concha, "la muerte de tu mamá me ayuda a darme cuenta de que ya soy bastante cerca del fin de mi vida".¹⁵

Como artista, podía pensar en Luz y retratarla como "una especie de madre tierra" (Morse, 1976:44). Podía ser "la mujer de profundo, poderoso misterio" (Karttunen, 1994:202) y el "arquetipo de la mujer indígena mexicana" (Villanueva Hernández, 2000:27). Pero primero y sobre todo, Luz era para Charlot "una gran persona", esa era la clave de su relación y la del arte que ella inspiraba. Esto es, para Charlot, las relaciones tenían que ser verdaderamente humanas y el arte debía basarse en la realidad. Al profundizar en su relación con Luz, logró un verdadero entendimiento de la manera mexicana de ser humano y lo expresaba al retratarla en sus muchas facetas.



La especial inspiración que un artista puede recibir de un modelo o de un colega ha sido estudiada, por ejemplo, en Picasso y George Balanchine; periodos de su trabajo pueden ser definidos según la persona con quien trabajaban. Los retratos de Diego Rivera claramente revelan qué musa motivaba su pincel. Charlot trabajó con varios modelos en la Escuela de Pintura al Aire Libre en Coyoacán, pero inmediatamente reconoció a Luz como a alguien especial. Brenner escribe que Charlot “descubrió una modelo indígena quien, en gran parte, debido a sus pinturas, llegó a ser una mujer nativa ‘clásica’ en la pintura mexicana moderna” (1929 [1970]:304). Charlot recordaba “ella ya había sido la modelo, una modelo especial podríamos decir, de Fernando Leal, y ciertamente era mi modelo favorita”.

Hay una imagen entera ahí que ella proyecta. Por supuesto, muchas de las otras jóvenes *podían* ponerse su trajes típicos y posar con una vasija en los hombros, pero no lo hacían, por decirlo así, como nacidas para ello. Y Luz tenía una cosa que era importante: ella podía hacerlo no solamente de manera natural, como la india que era, sino que sabía lo suficiente para imaginarse desde afuera, por decirlo de alguna manera, lo que los pintores o los escritores veían en ella. Y les ayudaba a ver las cosas, debido a esa especie de doble perspectiva que ella podía tener de ella misma y de su tradición. Yo creo que no sólo en el arte sino, como dije antes, en etnología, ella ha sido un eslabón muy importante entre el México del pasado y el México del presente.¹⁶

La descripción que hace Charlot del papel activo de Luz como modelo, es semejante a la de su función como informante lingüística; Karttunen escribe (2000:152): “El proceso requería el mismo tipo de interacción intuitiva entre dos personas, que el requerido en el modelaje y la pintura”. Tanto como modelo y como informante, Luz tenía que ser una de adentro —un miembro auténtico de su cultura— y de afuera, capaz de salir de su propio medio cultural y encontrar a una persona de una cultura diferente. Era una modelo que podía acercarse a la visión del artista —podía colaborar en su creación— de la misma manera que una bailarina puede acercarse al estilo de un coreógrafo y sugerir más posibilidades.

Esta “doble perspectiva” de Luz emerge de su propia personalidad: ella fue criada de una manera muy tradicional en Milpa



Alta, pero —cosa poco común— desde su niñez, hizo un inmenso esfuerzo por recibir una educación occidental y así poder practicar la nada tradicional ocupación de profesora de escuela. Su respeto y admiración por sus bien reconocidos colegas occidentales venían de ese profundo anhelo de estar conectada al mundo de ellos. Su entendimiento de las necesidades del trabajo de éstos provenía parcialmente de su limitada educación occidental formal —la cual incluía el arte—, pero probablemente más de su continuo aprendizaje al trabajar con ellos.¹⁷ Dado que sus colegas eran algunos de los grandes cerebros del siglo xx, esta era una rica compensación por los estudios que no había tenido. Por otro lado, Luz no rechazaba su cultura tradicional para unirse al mundo moderno; más bien trabajaba como una experta para ayudar a los extranjeros a entenderla y apreciarla.

Yo creo que una razón por la que se entendían tan bien era porque los dos eran, al mismo tiempo, de adentro y de afuera. Charlot, como miembro de una familia franco-mexicano-azteca, se había criado en Francia rodeado de ricas colecciones de las diversas culturas de su familia. En Francia, no era totalmente francés; en México, no era totalmente mexicano. Luz y Charlot podían encontrarse, como pocos podían hacerlo, más allá de sus propias fronteras culturales.

Para entender cómo aprendía Charlot de Luz como modelo he dividido el tema en tres enfoques: a) un artista puede hacer un verdadero retrato de una modelo, es decir, enfatizando al individuo. b) La modelo también puede ser tratada como representante o como encarnación de una cultura particular. c) La modelo puede ser usada para una práctica en estilo artístico, quizás una novedad o una exploración de un elemento artístico particular que la modelo trae a la mente del artista. Estos tres enfoques eran importantes en el trabajo de Charlot y son, en última instancia, inseparables, pues todos están presentes, en diferentes grados, en cada pieza individual de arte. Él nunca fue inconsciente de la persona de carne y hueso que retrataba, de su fondo cultural o del hecho de crear una obra de arte. Sin embargo, podía enfatizar uno o varios aspectos.

Los métodos e intereses de Charlot pueden ser estudiados, en su periodo francés, desde los trabajos de su niñez hasta su salida para México en 1921. Trabajar con el modelo enfrente era una parte importante de la educación académica en arte, la cual experimentó con sus primeros tutores y como adolescente en la *Ecole Nationale des Beaux-Arts*. Desde muy temprana edad se interesó en el retrato, lo que consideraba un punto particular muy fuerte del arte francés. Contrastaba a Piero della Francesca con Henri de Toulouse-Lautrec. El italiano estaba primordialmente interesado en el modelo, por el estilo, volviendo la cabeza tanto como le era posible a la forma geométrica de un huevo. El francés nunca permitió que su reconocible estilo dominara de tal forma que llegara a suprimir su interés en las características particulares del modelo. Toulouse-Lautrec “salvó el tema”, argüía, porque le gustaba el modelo como persona. Como resultado, mucho del interés artístico de Toulouse-Lautrec consistía en descubrir la individualidad de su modelo. Al decir esto, creo





que Charlot estaba describiendo su propia actitud. Los retratos eran su forma de entender a una persona y una situación: la del modelo y la suya propia.

Los retratos de Louis Goupil, su abuelo materno, ilustran los enfoques descritos anteriormente. Charlot empezó a dibujar cuidadosos retratos realistas de Louis en 1914 cuando su padre, Henri, sufrió una crisis nerviosa y empezó el declive hacia su muerte en 1915. Buscaba, creo, una conexión más estrecha con su familia, sus raíces. En 1920, Charlot regresó a casa después de su servicio en la Primera Guerra Mundial y de la ocupación del Rhineland. Estaba tratando de encontrarse a sí mismo en el entorno de su hogar y volvió una vez más a Louis como modelo. En el monumental retrato en *gouache* de Charlot de 1920, Louis es definitivamente un individuo, a pesar de la fuerte simplificación y estilización de su perfil; pero es obviamente un hombre de un cierto tiempo y cultura, envuelto en abrigados atuendos de casa y la típica gorra de los viejos franceses. Louis revelaba hasta su origen racial: los ojos encapuchados y la quijada larga y cuadrada que le recordaba a Charlot los retratos de los emperadores aztecas estudiados en la colección de códices que su tío abuelo, Eugène Goupil, había donado a la *Bibliothèque Nationale*. Cuando Charlot miraba a Louis, veía la historia de su familia a fondo, su conexión genealógica a su pasado mexicano. Finalmente, en 1916, Charlot usó tales retratos de Louis como base para experimentos estilísticos extremos.

Así mismo, *El autorretrato, estilo cubista* de Charlot (enero 21-24 de 1919) fue hecho después del armisticio, cuando estaba tratando de entender sus experiencias durante la guerra. En un poema contemporáneo, describía las arrugas de sufrimiento que habían sido grabadas en el rostro que contemplaba en el espejo:

*et c'est pourquoi sur ma face jeune, imberbe
le souvenir sculpteur de rides habite
et au noir de mes prunelles du sang gerbe.*

(y es por eso que en mi cara joven, imberbe,
la memoria, escultora de arrugas, vive,
y en el negro de mis pupilas, la sangre se acumula).

Usó esas líneas para crear un análisis de su rostro al modo cubista, explorando a la vez el estilo y el yo.

Criado en un hogar multicultural, entre obras de arte de Europa, de las Américas y de Asia, tuvo conciencia muy pronto de las diferencias culturales y de los medios de expresión. Recordaba que su primer dibujo de un ser humano era una copia de una lámina de Hokusai. La libreta de dibujo de su niñez contiene uno de un indio americano, a quien pudo haber visto en un programa del *Buffalo Bill's wild west show*, cuando fue presentado en París.

Además, durante la juventud de Charlot, aún más que hoy día, la cultura francesa no era monolítica. Las clases sociales y las regiones mantenían diferentes maneras de hablar, de vestir y de actuar. El poblado de Poissy, donde los Charlot tenían su casa de verano, había sido famoso por mucho tiempo por la fuerza de la cultura campesina. Charlot experimentó muy de cerca esa cultura campesina en su propia casa, con las mujeres locales empleadas para el servicio. De hecho, esta relación empezó poco después de su nacimiento cuando su madre empleó como nodriza a *madame* Le Nohan, una campesina del vecindario de Poissy. Charlot la recordaba vívidamente:

Ella estaba cerca de la tierra, cerca del suelo, ciertamente más que la gente que se sentía más a gusto en un salón de la época. Especialmente había algo tremendamente artificial en las mujeres de cierto nivel socio-económico, que vestían con trajes ostentosos, con corsé, perfumadas y más, que creo que yo disfrutaba el buen olor a tierra de mi nodriza, el cual recuerdo especialmente como un contraste a los más exquisitos perfumes en los que se empapaban las damas.¹⁸

Permaneció muy unido a la familia Le Nohan hasta quedarse con ellos en julio de 1916, antes de irse a prestar el servicio, haciendo retratos realistas de *madame* y su esposo. Creo que quería un recuerdo fidedigno para conservar durante la confusión de la guerra.

Empezó muy temprano a retratar campesinos como representantes culturales. En 1905, cuando los Charlot pasaban las vacaciones en el balneario Royat, Charlot dibujó a los campesinos locales en sus trajes típicos: una mujer haciendo encaje

y un asistente de los servicios en su atuendo y sombrero pueblerinos, leyendo el periódico. Aún más temprano, en una de sus primeras acuarelas, mostró a la cocinera de la familia en Poissy caminando al mercado, con una cesta colorida para sus compras. "En Poissy, la cocinera iba al mercado con una cesta, muy al estilo de las cocineras mexicanas que van al mercado con sus cestas. Y mi primera pintura a color, sin un dibujo de preparación que me diera esa nueva actitud sensual al arte, fue el de la cocinera y su cesta".¹⁹

Así percibía Charlot una conexión básica entre sus sujetos franceses y los mexicanos. En las casas grandes en Francia, los niños gravitaban en la cocina donde las mujeres estaban envueltas en charlas y actividades interesantes. Igualmente, de niño en México, yo rondaba por la cocina, donde Luz, Concha, sus familiares y amigos llevaban una animada vida social. Además, en Francia, lo opuesto a Inglaterra, las mujeres participaban en todas las actividades sociales de la casa. Francia había reconocido desde hacía tiempo a las mujeres como escritoras y artistas creativas. La misma madre de Charlot era una pintora y él, a tono de broma, decía que había untado sus primeros colores en el piso del estudio de su madre. Por consiguiente, sentía que el "trabajo de las mujeres" era importante y merecía ser retratado. Cuando se mudó a México, la vida de las mujeres le aportó algunos de sus temas más importantes.

Dos retratos —uno de la primera etapa y otro posterior— pueden servir para resumir el trabajo de Charlot en Francia. *Mathilde* —probablemente de 1911 cuando Charlot tenía trece años— es un retrato de la cocinera de la familia en Poissy. Ella trabajaba en la cocina —parecía estar cosiendo— y Charlot aprovechó el momento de quietud para pintarla. Este fue su primer óleo, su primer intento de aprovechar las peculiaridades de ese medio: la glutinosa calidad de la pintura y los efectos producidos al agregar delgadas capas de colores diferentes. Estaba fascinado con el sombrero campesino de Mathilde y lo esculpió cuidadosamente con la pintura. Pero al espectador le sorprende, sobre todo, el carácter personal tan fuerte de Mathilde, de la modelo misma. El respeto y el afecto del artista por ella son evidentes. Los tres enfoques del modelo están sintetizados en este trabajo juvenil.

La misma síntesis se encuentra en el primer retrato de un no europeo del Charlot maduro, realizado de su ordenanza en la División Marrueca durante la ocupación: *Bihain* del trece de febrero de 1920. Bihain es un hombre mayor, vestido de uniforme, que ha visto muchas batallas, pero no se ha traumatizado. Él es asentado y maduro, su cara fuerte. Está fumando una pipa y el humo se convierte en arabescos detrás de él, como sugiriendo su origen cultural. Pero una fuerte línea divisoria entre su perfil y la pipa, relega tal iconografía al fondo, lejos de su rostro. Charlot reconoce la cultura de Bihain, pero le resalta como un ser humano individual.

Aunque joven, Charlot llegó a México con mucha experiencia en el retrato y en el trabajo con los modelos enfrente. También había estudiado la cultura y la historia mexicanas y

estaba familiarizado con una amplia variedad de obras de arte mexicano, a menudo mencionaba las pequeñas figuras del siglo XIX, exhibidas en un mueble de cristal muy grande en su casa en París.

Un gran número de esas representaciones son de indios en su trabajo, y esos indios en su trabajo son la misma gente que yo encontré en su trabajo cuando fui a México, y la misma gente que yo pinté, con los mismos gestos que hacían esas figurinas de cera. Las cosas más obvias eran las mujeres trabajando en sus *metates* con los niños a la espalda, envueltos en un rebozo. Nosotros tenemos eso en esa colección [...].²⁰

Sin embargo, el vivir en México forzó a Charlot a reevaluar sus ideas y a comenzar una exploración más intensa de su herencia cultural mexicana, de la cual aún tenía mucho que aprender. Luz fue una persona clave en este proceso. Charlot la encontró primero en su papel de representación cultural.

Bueno, la Escuela al Aire Libre era casi una supervivencia de la época impresionista de la Academia de Arte, y Ramos Martínez había trabajado en la idea de hacer que los modelos posaran en lo que se llamaba un ambiente natural, muy diferente del de la academia, por supuesto, donde todo tenía un *stand* y un modelo posando. Por eso él tenía a la gente posando en atuendos mexicanos, más o menos con ropa campesina o ropa dominguera, quizás un poco más bordada que la ropa de diario. Los hombres con sus sarapes y sombreros y las mujeres en sus trajes pueblerinos, posaban nor-





malmente con tipo de arreglo semiestético. Las mujeres a lo mejor podían llevar una vasija en los hombros o algo así. Yo más bien tenía poca relación con la mayoría de ellas. A la que conocía mejor era a Luz, Luciana Pérez.²¹

En ese papel, ella le recordaba las figuritas que había visto de niño

Y algunas de esas mujeres estaban vestidas realmente con los mismos atuendos, tejidos y tinturados a mano por las mujeres de la región de Milpa Alta, que era de donde venía Luciana, Luz, quien había sido mi modelo para todas las mujeres indígenas que yo había pintado. Y Luz misma estaba vestida con una hermosa falda de pliegues bastante elaborada, de un azul oscuro, azul índigo, con líneas negras en la parte de abajo y en la parte de arriba de un tono blanco cremoso, con todos los pliegues recogidos en un cinturón tejido y bordado a mano, que resultaba un poco duro, en blanco y rojo púrpura. Ahora bien, antes de ver esos colores en ella, y antes de verlos en su madre, y en otras mujeres cuando visitaba el pueblo, ya los había visto en esas figuritas de cera en miniatura. Y la manera en que se doblaban los pliegues, la manera en que trabajaban los brazos en acción, ahora dando el pecho al niño, ahora trabajando con la piedra, la mano sobre el *metate* de piedra con harina de maíz; yo estaba listo para todo eso porque ya lo había visto en esas pequeñas escenas de las figuritas de cera.²²

Villanueva Hernández escribe (2004), “Luz se convierte no sólo en una musa sino en algo más, en un resurgimiento del pasado hecho realidad en el presente”.

Luz with toy parrot (1922) fue la primera pintura de Charlot en la Escuela de Coyoacán, hecha en el estudio de Leal.²³ La joven Luz está retratada en la luz dorada de la mañana, vestida con su hermoso traje pueblerino y sosteniendo una pieza de arte folclórico. Charlot ya ha comenzado su exploración estilística en la representación de los indígenas mexicanos: la cabeza tiene la dura solidez que tanto admiraba en la escultura azteca,

mirando a esa gente, no pensaba en ellos como carne sino como material duro, obsidiana dura y más. Es decir, ese trabajo de facetas que el francés había usado sin ningún sentido de peso o textura, diría yo, en los comienzos del cubismo, para mí llegó a ser una manera de cambiar la carne en piedra dura. Y pienso que eso ya de por sí, es muy mexicano.²⁴

Pero de acuerdo con la estética de la escuela, los atuendos son folclóricos. Charlot dijo de su óleo *Trinidad*, hecho un poco después, que revelaba

una cierta incertidumbre acerca de los nuevos accesorios y parafernalia. Por ejemplo, el sarape que tiene el hombre con el cigarrillo, no es algo que yo hubiera escogido más adelante, porque es algo un poco turístico según los criterios adquiridos cuando aprendí más sobre sarapes. En realidad, el sombrero grande del hombre también es algo que más tarde usé menos y menos al observar a los indígenas en su diario vivir, en sus hogares, etc. Entonces, hay una cierta incertidumbre o sorpresa acerca de los objetos, que desaparece más tarde[...].²⁵

Charlot quería ver la vida normal del indígena,

Yo no diría que estoy en contra de lo pintoresco, pero aceptaría solamente lo pintoresco que era parte integral de la vida diaria de la gente, y yo nunca he sido un gran aficionado de lo insólito de los días de fiesta, esto es, cuando todos los turistas entran a ver a los indígenas bailar y cantar y qué sé yo qué más. Eso no es falso, si usted lo quiere, pero es raro, como el *Kermess* de Flandes, que ciertamente no es típico de la vida diaria del campesino flamenco. Así, yo usé solamente las cosas que consideraba inculcadas profundamente. Algunas de ellas, por ejemplo, son los quehaceres de la cocina.²⁶

El segundo retrato al óleo de Charlot, *Luz en busto* de 1924, ilustra el desarrollo de su visión. Luz no está con su vestimenta de fiesta sino con su ropa de diario, una blusa y un rebozo (similar a la pintada por Ramón Alva de la Canal en 1919).²⁷ Charlot ya no usa los colores brillantes asociados con México; en su lista de pinturas, la describe como "muy oscura". La cara es más fuerte y más individual. Charlot seguiría esa cara a través de los años, anotando los cambios que la vida causaba en ella. Hacía lo mismo con la cara de su esposa, Zohmah. Estos son retratos de gente real, a quienes Charlot conocía bien, a medida que atravesaban por experiencias distintas.

Aprender a conocer a Luz significaba aprender acerca de su mundo. Charlot la reconocía como una representante tanto como una autoridad en la cultura azteca que él había estudiado por largo tiempo. En Francia, estudió el lenguaje de los códices y ahora podía realmente conversar con Luz en el dialecto excepcionalmente clásico de Milpa Alta (Whorf, 1971:368). Pablo O'Higgins provee una destacada imagen del artista estudiante con la modelo profesora en 1924,

cuando conocí a Jean, dijo Diego, "Tú deberías ponerte en contacto con Jean Charlot". [...] "Baja a ver a Jean. Jean es una excelente persona y puede contarte muchas cosas. Y él está haciendo un trabajo muy importante". Y entonces yo dije, "pues, me encantará conocerlo. Dame su dirección". Así, yo toqué a su puerta, y Jean se estaba afeitando. [Se ríe] Eran como las nueve de la mañana, supongo. Y él dijo, "vuelve a las cuatro en punto". Al mismo lugar. "Porque tengo que salir" o "tengo algo que hacer". Entonces yo dije, "de acuerdo", y cuando regresé [...] él me invitó a entrar. ¿Y conoces a [...] Luciana? Bueno, Luciana es una mujer indígena, una mujer muy hermosa que Diego pintó en [...] Chapingo. Y Luciana estaba sentada en un *petate*, completamente desnuda, muy hermosa, y Jean la pintaba [...] Y ellos estaban hablando en náhuatl.²⁸

En una de las más importantes contribuciones al nuevo movimiento nacionalista, Luz llevó a Charlot y a otros artistas y escritores a Milpa Alta, por lo que llegó a conocerse en los círculos artísticos e intelectuales como un lugar cercano a la Ciudad de México, donde podían experimentar la cultura nativa todavía muy viva. Los habitantes mantenían "muchas de sus costumbres: la medicina tradicional, los baños de temascal,

la vida doméstica, la organización familiar, la confección de prendas con telar de cintura, la vestimenta y principalmente su idioma, el náhuatl [...]"²⁹

La organización social del pueblo fue probablemente establecida en los tiempos clásicos. Ciertamente, la vieja religión, con sus tradiciones orales, era practicada al mismo tiempo con una cristiandad folclórica que resultaba en sincretismos.³⁰ Luz misma practicaba la medicina de las hierbas, y era capaz de instruir a los artistas en muchos aspectos de la vida del pueblo (Villanueva Hernández, 2000:31). Charlot estaba particularmente impresionado por la madre de Luz, Juana Manuela González, quien le contó mucho sobre la religión azteca (Plática de sobremesa, 17 de marzo de 1977). La madre de Luz era una de las varias ancianas que proveyeron a Charlot con instrucción religiosa, como la mística cristiana *mademoiselle* Marchais en París y la bailarina de hula clásico *aunt* Jennie Wilson en Hawái. Como católico devoto, él sentía que la religión era básica a la cultura y que entenderla era esencial para penetrar en la manera de pensar y actuar de esa cultura. Villanueva Hernández (2004) mantiene que la devoción católica compartida por Luz y Charlot creó "una relación aún más profunda", pues "Luz era muy católica y Charlot también, esa bondad que manifiestan los fieles católicos la mostraban mutuamente".

Los artistas estaban muy impresionados con Milpa Alta. El primer mural de Leal, *La fiesta de Nuestro Señor de Chalma* de 1922-1923, está basado en sus experiencias allí.³¹ Fermín Revueltas regresó al pueblo muchas veces, se casó con una profesora de la escuela local, María Ignacia Estrada, y enseñó arte, además organizaba excursiones al pueblo junto con el poeta Manuel Maples Arce (Zurián, 2002:23).

Charlot fue uno de los primeros artistas invitados a Milpa Alta. "Las noticias de tu mamá no tan buenas, pero debe de ser ya muy anciana. Me acuerdo de ella ya de anciana en mi primera visita a Milpa Alta, que era en el año 1921!"³² Charlot hablaba a menudo del impacto de su experiencia.

El contacto o el contacto directo con los indígenas vino más adelante, y realmente mucho de este fue canalizado a través de Luciana, o Luz. Comenzó por supuesto, como una cosa pictórica, porque ella era una de las modelos indígenas en la academia, pero más tarde, las visitas al pueblo, el conocer a su madre especialmente y a su familia, ese contacto llegó a ser más importante y más humano.³³

Yo hice muchos dibujos de ella, y poco después fui al pueblo donde ella había nacido, que es Milpa Alta, y conocí a su madre, a sus hermanas, familia, etc. Y para mí fue una gran experiencia acercarme a los indígenas de la meseta de México, es decir, de linaje azteca. [...] Así es simplemente, diría yo, hasta donde es posible con las diferencias de raza, y quizás hasta cierto punto, de origen, ser parte de la familia. Esto fue algo tremendo para mí. Me dio un indicio, una visión interior del México indígena, que ciertamente yo nunca hubiera podido adquirir, aún con todos mis estudios de arqueología, etnología o lenguaje, que realicé en el Museo de Etnología.³⁴





En Milpa Alta la aceptación tenía que ser ganada,

los extraños son recibidos amablemente pero son estudiados meticolosamente. La gente no abre sus corazones hasta que los extraños han mostrado ser de confianza. A la distancia parece ser que Charlot se ganó el cariño y respeto de la familia de Luz principalmente por ser amigo de Luz, pintor, católico, ayudar económicamente y sobre todo por hablar la lengua náhuatl. Así Charlot tuvo una recepción más que amistosa y convivió con todos los miembros de la familia de Luz incluyendo algunos parientes que vivían en pueblos cercanos a Milpa Alta.³⁵

Charlot parece haber sido aceptado más íntimamente que ningún otro, en "la calidez del hogar azteca" (Villanueva Hernández, 2004). Significativamente, no ignoraba las diferencias de raza y de formación pueblerina, y yo sospecho que esto ayudó a fortalecer la relación. En mi experiencia, a los hawaianos no les gusta que los no hawaianos se apropien de su identidad cultural. Algo no poco común. La palabra *ho'ohawai'i* designa peyorativamente a alguien no hawaiano que imita o se cree hawaiano. Los hawaianos se encuentran más cómodos con la gente que se siente bien con su propia identidad cultural. Frances Karttunen, un erudito del náhuatl, me asegura que la mayoría de los nativo-americanos piensan de la misma forma. Charlot, sin duda, siempre fue él mismo y podía apreciar a la gente de otras culturas sin imponerse. Ciertamente, podía ver la diferencia entre su lado ancestral azteca y los nativos de Milpa Alta.

Charlot pintó un retrato familiar, basado en una fotografía (Luz Jiménez, *símbolo de un pueblo milenario*, 2000:103) y también pintó a la hermana de Luz varias veces. Asimismo utilizó su observación de la vida familiar para desarrollar sus temas más generales, tales como *La cocina mexicana*, *Las tortilleras*, *Aprendiendo a caminar*, *Temascal*, *Atando una niña a la silla* y *Vestido dominicano*. Jesús Villanueva Hernández (2004), el nieto de Luz, identifica a Milpa Alta como la base del tema

Lavanderas. "Recuerdo todavía en mi infancia ver la larga fila de mujeres lavando a la orilla del río que cruza al pueblo. Este también es un momento donde se combina el trabajo y la plática entre las mujeres".

Frente a estas pinturas uno puede ver la vida íntima del hogar azteca, no como una vista turística o folclórica, sino como una revelación de las relaciones humanas básicas, en la manera en que son hermosamente plasmadas en la cultura tradicional de los aztecas. Charlot veía las prácticas aztecas particularmente diáfanas, transmitidas con valores universales. Ver a la madre azteca bañar a su hijo en el temascal, baño de vapor, inspira un sentido de parentesco en todos aquellos que han bañado a sus hijos en las diferentes formas desarrolladas en sus propias culturas. Charlot retrató en *Trabajo y sosiego* a la madre azteca arrodillada en el suelo, simultáneamente moliendo maíz y mecido a su hijo, recostado en su espalda, para dormirlo. La cultura azteca ha suministrado una representación particularmente compacta de la relación entre madre e hijo: la labor de la madre provee la paz del bebé. Estudiar la manera azteca del ser humano, ayuda al espectador a entender la suya propia.

En Francia, Charlot había apreciado la cocina como el centro familiar; reconoció su especial importancia en México. Al igual que otras culturas nativas, la vida azteca había sido por mucho tiempo amenazada por la cultura, la economía y la sociedad moderna predominante. En tales circunstancias, yo argumentaría, los papeles masculinos públicos son atacados primero: el guerrero, el jefe, el doctor, el sacerdote nativo, etcétera. A medida que estos roles masculinos tradicionales son disminuidos y casi destruidos, la cultura se refugia en el hogar y especialmente en el mundo de las mujeres. No solamente dan a luz y crían a los niños, sino que les transmiten su cultura. La vida de las mujeres en el hogar —centrada en la cocina— fue el refugio más fuerte de la cultura azteca y la base de su supervivencia. En la representación de Charlot de la preparación de la tortilla, una hija imita a su madre mientras ella la vigila sin distraerla. Charlot vio un evento del que yo mismo fui testigo en el pueblo náhuatl de Canoa en 1992. La familia que recibía nuestro grupo había mantenido su milpa ancestral, su parcela de maíz, que producía un maíz azul para una masa de tortillas particularmente deliciosa. Cinco mujeres, de las cuales dos eran ancianas, estaban moldeando la masa para las tortillas en la cocina. Entonces, por primera vez, la hija de la familia, de doce años, empezaba a ayudar con la tarea de hacer las tortillas. Las mujeres sonreían y miraban a la niña sin hacer comentarios sobre su trabajo y entonces volvían a sus quehaceres. Yo pregunté a una de las mujeres si ellas le enseñaban a la niña. Ella dijo que no; las niñas sólo miraban a las mujeres mientras trabajaban y luego se unían a la tarea cuando sentían el impulso. Una vez que empezaban, continuaban haciendo tortillas por el resto de su vida.

Charlot sentía que la gente que mantenía a sus familias y sus culturas a pesar de la gran presión externa, era heroica y debía ser reconocida y celebrada en obras de arte. Ellos son sujetos dignos de un monumento a escala mural. Además, la cultura que

mantenían era un tesoro para el mundo, con la belleza única de sus ideas, sus creaciones y prácticas. Tales culturas y sus miembros merecen nuestro respeto, gratitud y aprecio. Toda su vida Charlot se opuso al muy común punto de vista de que los miembros de las culturas minoritarias debían abandonarlas y asimilarse a la cultura predominante. Cualquier solución a los problemas de las minorías, cualquier esquema para su mejoramiento, debe empezar por el respeto básico a su cultura.

La familia de Luz también llevó a Charlot a su tradicional peregrinación a Chalma del dos al ocho de enero de 1925, “con Luciana, fuimos por ejemplo a peregrinaciones indígenas que realmente eran asuntos paganos y no asuntos de personas blancas, o asuntos de turistas”.³⁶ De esta experiencia, Charlot desarrolló temas tales como *Las bañistas de Chalma*, *La procesión a Chalma* y los de las danzas relacionadas con las niñas. Estos trabajos están formados por el profundo aprecio que sentía por la religión indígena. De hecho, la experiencia que Charlot tenía en la espiritualidad indígena transformó sus puntos de vista anteriores, además del estilo de su arte religioso. Contrastó su serie de planchas xilográficas *Chemin de croix* (1918-1920) y su poesía religiosa francesa con su nuevo punto de vista y su expresión visual.

Había, para ellos, una espiritualidad en alargamiento y, en ese *Chemin de Croix*, estoy trabajando dentro de ese mundo de pensamiento en que, podríamos decir, la gente delgada es más espiritual que la gente gorda. Desde entonces, y yo pienso que antes de eso y



después de eso también, yo he tenido otras ideas acerca de la espiritualidad. Y volví muy rápidamente a los cuerpos achaparrados de los que yo había aprendido mirando antigüedades mexicanas.

Ahora estoy horriblemente preocupado por ciertas maneras de pensar que salen de las palabras en esos poemas. Yo siempre asocio la espiritualidad con, por ejemplo, la blancura. Yo hablo de los dedos blancos de Nuestro Señor, y de la blancura de esto y la blancura de aquello, y esto me recuerda algo que yo encontré en Bloy, creo, cuando él estaba muy enojado con alguien que dijo que “él había sido encantado por la blancura de la Hostia”. Y debió haber algo en mí que fue desapareciendo en el camino de la vida, porque últimamente pienso en verdad que el negro, probablemente, y ciertamente el moreno tienen más conexión con la espiritualidad, que el blanco.³⁷

Él sentía estas diferencias tan fuertemente que, más tarde en su vida, tendió a despreciar injustamente mucho de su trabajo francés.

Si la cultura azteca podía tener un impacto tan positivo en él —un francés culto— ésta tenía una contribución para hacer a la cultura mundial. Charlot continuó desarrollando sus temas mexicanos —incluyendo sus representaciones de Luz— hasta el final de su vida por dos razones. Primero, él era el tipo de artista capaz de explorar continuamente y profundizar en sus temas. Segundo, aún más importante, sus temas mexicanos no eran solamente escenas locales, sino que revelaban la plenitud de la vida humana,

desde el comienzo hasta ahora, los temas se han extendido alrededor de las mismas cosas: los escasos trajes y accesorios y los pocos movimientos de las tareas domésticas, por ejemplo, de las mujeres, y eso ha sido suficiente para guiar realmente todo mi arte. Quizás no tanto por el contenido particular, sino como una declaración general sobre la buena vida —no necesariamente placentera— sino una buena vida como yo la entiendo, resumida en la vida de los indios.³⁸

Él sentía que su propia percepción coincidía con la de los artistas indígenas.

Es ciertamente verdadero que en el pintor hay muchas cosas que se quedan embotelladas dentro de él para salir a la luz más adelante. Sin embargo, en los códices, por supuesto, los que miré cuando era joven, hay muchas de las mismas posturas, sobre todo de las mujeres, que yo vi en México. En este caso una vez más había una imagen doble. Es decir, cuando yo miraba al México de mi tiempo y al de la gente real en sus quehaceres de la casa, tenía muy en mente la imagen de los manuscritos, de los dibujos de los antiguos pintores aztecas, representando movimientos similares, motivos similares, unos quinientos o seiscientos años antes. Cuando estaba en Yucatán haciendo copias de las columnas del Templo de los Guerreros [...] yo estaba muy impresionado de encontrar uno de los signos: [...] para ilustrar el verbo *actuar* o el verbo *lograr*, había una mano de mujer, sólo la muñeca y la mano de la mujer sosteniendo el rodillo de piedra, aplanando la masa en el metate. Esto por supuesto no es exactamente una representación, es sólo un jeroglífico, como los jeroglíficos egipcios, pero era tal síntesis de tantas cosas que yo había guardado en mi memoria y exteriorizado en mis cuadros que resultaba interesante verlo allí, en un templo que podía ser

del siglo trece. Los aztecas en México, en algunos templos, y los mayas en este particular Templo de los Guerreros, habían llegado más o menos a las mismas conclusiones que yo, cuando pensaron en resumir en un solo gesto el verbo *acción*, en términos esenciales a la vida indígena.³⁹

El propio modo de ver es esencial a cada cultura, el cual puede ser estudiado en sus expresiones visuales. Como artista francés, Charlot siempre estuvo convencido de la importancia del estilo necesario para el tipo de trabajo por hacer, la ocasión y el tema. Él y los otros miembros del renacimiento del muralismo mexicano sentían que debían desarrollar un nuevo estilo que representara el México de su tiempo. Es decir, su innovación no era, en primer lugar, encontrar nuevos temas, ya que muchos de ellos podían encontrarse desde el arte precolombino, a través del arte colonial y el del siglo XIX, hasta su propio tiempo. Lo que Charlot y sus colegas criticaban, en muchas representaciones recientes, era la adopción de estilos extranjeros que asimilaban temas mexicanos a una forma de ver europea. Se debía crear un estilo mexicano moderno para hacerle justicia a México.

En esta búsqueda, Charlot fue un pionero, tanto en su estudio como en su arte visual. Varios artistas lo recuerdan llevándoles a ver arte precolombino en el Museo Nacional, escribiendo sobre el arte popular, descubriendo a José Guadalupe Posada y articulando las ideas del grupo. Más importante aún, en su propio arte visual estaba demostrando cómo tal estudio podría ser utilizado para desarrollar un estilo apropiado. Luz fue un factor importante en la investigación estética y estilística de Charlot, como se ve en la cita sobre su primer retrato mexicano al óleo *Luz with toy parrot*:

Yo estaba ya muy enterado de las formas de arte prehispánicas, tanto en los manuscritos como en las esculturas, los terracotas y más: o sea, la manera misma del indígena de mirarse a sí mismo. Y existe una claramente definida calidad escultural, un trabajo de facetas en material duro, podríamos decir, en esos primeros retratos. Y yo pienso que en eso hay mucha de la obvia dignidad que aprendí de las colecciones prehispánicas. Y siempre vuelvo a mi tío Eugène Goupil, porque yo conocía esas cosas muy bien. Así pues, es una mezcla de mi conocimiento sobre antigüedades y, por decirlo así, los primeros contactos con indígenas vivos en su hábitat. Ahora bien, esa es una primera impresión que, por así decirlo, no podía revivir, porque cuando hacía amigos y era invitado a hogares indígenas, surgía algo diferente que era, como quizás he sugerido, menos académico y más simplemente humano. Es decir, las cosas que teníamos en común más que las cosas que me parecían extranjeras en el primer contacto.⁴⁰

Charlot se veía a sí mismo como miembro de la tradición francesa clásica, desde Poussin, pasando por David e Ingres, hasta Cézanne. Esa tradición estaba basada en el arte grecorromano clásico con su enfoque geométrico y el uso del desnudo humano como tema básico. Del cuerpo humano, los griegos desarrollaron su estética, su sentido de estilo y proporción, la cual extendieron luego a otros campos como el de la arquitectura.

Charlot había trabajado con modelos desnudos en Francia y luego en la Academia de San Carlos, primero en su viaje exploratorio a México a comienzos de 1921 y después al establecerse allí a finales del mismo año. Esos desnudos proveen una línea de fondo para entender su trabajo con Luz. Es decir, Charlot estaba siguiendo su tradición clásica cuando tornó al desnudo para crear una estética mexicana e hizo de Luz el desnudo azteca clásico.

La investigación de Villanueva Hernández (2004) revela que "Charlot merece ser el primer artista dentro del Muralismo Mexicano en pintar una indígena desnuda". Villanueva Hernández está explorando la evidencia para ver desde cuando aparece esta opinión. Ciertamente, no había ninguna tradición de las bellas artes sobre el estudio del desnudo de la indígena mexicana como tal. Sin embargo, posteriores muralistas harían de la mujer indígena desnuda un tema importante. Villanueva Hernández enfatiza lo difícil, socialmente, que le resultaba a Luz posar desnuda; de hecho, ella guardó en secreto de su familia y sus vecinos ese trabajo. Aún a finales de la década de los treinta, la modelo otomí Nieves Orozco "fue excluida por su propia familia cuando comenzó a posar [desnuda] para artistas de la Escuela Nacional de Bellas Artes" (Zavala, 2001:405, 403, 423-424). Yo creo que la relación especial que tenía Luz con Charlot la animó a hacerlo por primera vez. Más tarde, ella posaría desnuda para otros pintores y para Edward Weston.

Una gran diferencia con Europa, sin embargo, era que los desnudos mexicanos de Charlot se podían colocar dentro de un escenario normal de vida. La desnudez pública había sido normal para los griegos, quienes por ejemplo, hacían ejercicio desnudos. Pero el estudio académico del desnudo como se practicaba en los tiempos de Charlot no tenía un contexto social diferente de la creación de arte en sí. A Charlot le molestaba el carácter enrarecido de este escenario. Sin embargo, en la cultura indígena había varias ocasiones en las que la desnudez era normal y Charlot hizo de dos de éstas grandes temas de su trabajo. En el *Temascal*, baño de vapor, mujeres de todas las edades se bañaban desnudas juntas. *La bañista de Chalma* estaba basado en las observaciones de Charlot sobre los peregrinos bañándose juntos en un río para limpiarse del viaje antes de entrar al pueblo. Al representar tales prácticas, Charlot pudo estudiar el cuerpo y la vida indígenas a la vez.

Charlot tomó el cuerpo de Luz como diagnóstico de la mujer azteca. La fotografía que hizo Edward Weston de Luz desnuda, de espaldas, revela algunas de las cualidades que le atrajeron. En comparación con el cuerpo occidental clásico, la cabeza de Luz es grande. Sus hombros fuertes, la espalda ancha y las caderas estrechas forman un bloque. Sus brazos son delgados y sus piernas van estrechándose aún más hacia los pies.⁴¹ La práctica clásica para trabajos importantes prescribía primero el estudio de la figura al desnudo. Enseguida esta figura se cubría con ropa y la forma de la ropa era determinada por el cuerpo de la figura que estaba dentro. El cuerpo azteca cuando estaba cubierto podía ser representado como el cubo con bordes redondeados

que Charlot desarrollaría por muchos medios. Charlot discutió conmigo una importante serie de dibujos al desnudo que hizo de Luz en 1923.

Bueno, esos se hicieron temprano. La mayoría de ellos se hicieron en el veintitrés, creo. Pero en el veintidós, yo estaba extremadamente ocupado con el fresco en la preparatoria. En el veintitrés, yo terminé el fresco a comienzos del año, o lo inauguré a comienzos del año y entonces tuve una especie de ocio hasta el veinticuatro, cuando hice unos cuantos frescos en el Ministerio de Educación. Esto es cuando hice un buen número de dibujos de Luz posando, mezclando de cierta manera lo que podría llamarse la observación del indio desnudo y las cosas que yo conocía sobre los indígenas aztecas.

[...] El análisis que me muestra que he tenido éxito, es que sería difícil encontrar las resacas clásicas, por decirlo así, de lo que llamaremos las estatuas griegas clásicas, en mis imágenes de los desnudos indígenas. Por eso sé que no es enteramente una cosa negativa, y si no tiene los elementos que uno aprende en la escuela, como digamos, en las bellas artes, debe haber otros elementos positivos que, si me atrevo a decir, eran más bien duros de extraer de la vida diaria de los modelos.

Por ejemplo, para mí, quizás la cosa más destacada en retrospectiva es que la serie de desnudos que hice no estaba manchada, diría yo, por la idea de un desnudo grecorromano clásico, y como tal, creo que más bien profundizan en el punto de vista del indígena. El punto principal de las obras era poner en forma y color a cosas que no habían sido puestas o no se podían poner en palabras.⁴²

Una vez más, Charlot sentía que su propia manera de pensar y su exploración artística habían sido validadas al descubrir su coincidencia con las de los artistas indígenas. Cuando visitó a los famosos Panduro, una familia de alfareros de Tlaquepaque, ellos le regalaron una estatuilla de una mujer haciendo tortillas, un trabajo excepcionalmente personal que probablemente era un retrato familiar. Lo guardó como un tesoro y lo representó muchas veces.

Bien, yo pienso que era una especie de seguridad para mí que esas series de dibujos y grabados en madera hubiesen estado en la línea correcta, porque esa pequeña estatua era, por supuesto, una especie de alabanza al cuerpo femenino, pero en términos que ciertamente no habían sido tocados por la belleza grecorromana clásica. Por ejemplo, características como la relación entre el volumen del cuerpo y los miembros que están representados no por la formación del músculo sino por el ritmo del trabajo, o como la relación entre la cabeza pequeña y el cuerpo grande: todas esas cosas son para mí un tipo de recuerdo agradable de que lo que yo había encontrado por mí mismo era algo que también había existido en la cabeza de los artistas indígenas, de los alfareros indígenas.⁴³

Además, para Charlot, la estética indígena era el objetivo de una búsqueda sin fin.

Bien, no lo he logrado aún. Es decir, es una especie de idea monumental. Y dado que no es en términos anatómicos, esa idea de estética indígena no se queda adentro o superficialmente con la forma del cuerpo, sino que impregna, o debe impregnar todo al-

rededor. Y es tal una especie de asunto casi enciclopédico que he estado trabajándolo casi toda una vida, y todavía siento que podría trabajar en él otra vida más sin llegar nunca al final. No es cuestión de decir "¡Eureka!" Es simplemente una cuestión de seguir y hallar en las cosas — como decir la forma de los árboles o las orejas de una mula o algo parecido — las mismas cualidades estéticas que yo sentí que eran parte del mundo indígena.

La complejidad de esta búsqueda está sugerida por una historia que Charlot contó de pintar *Luz sentada con una cesta* de 1924.

Yo conocía muy bien el valor de los cubos, pero también sabía que no podía ostentar arte en la cara de mis amigos indígenas, porque sería incorrecto, sería arrogante y terminaría alienándolos. Por lo tanto tuve que aprender, como dije, tuve que nacer de nuevo.

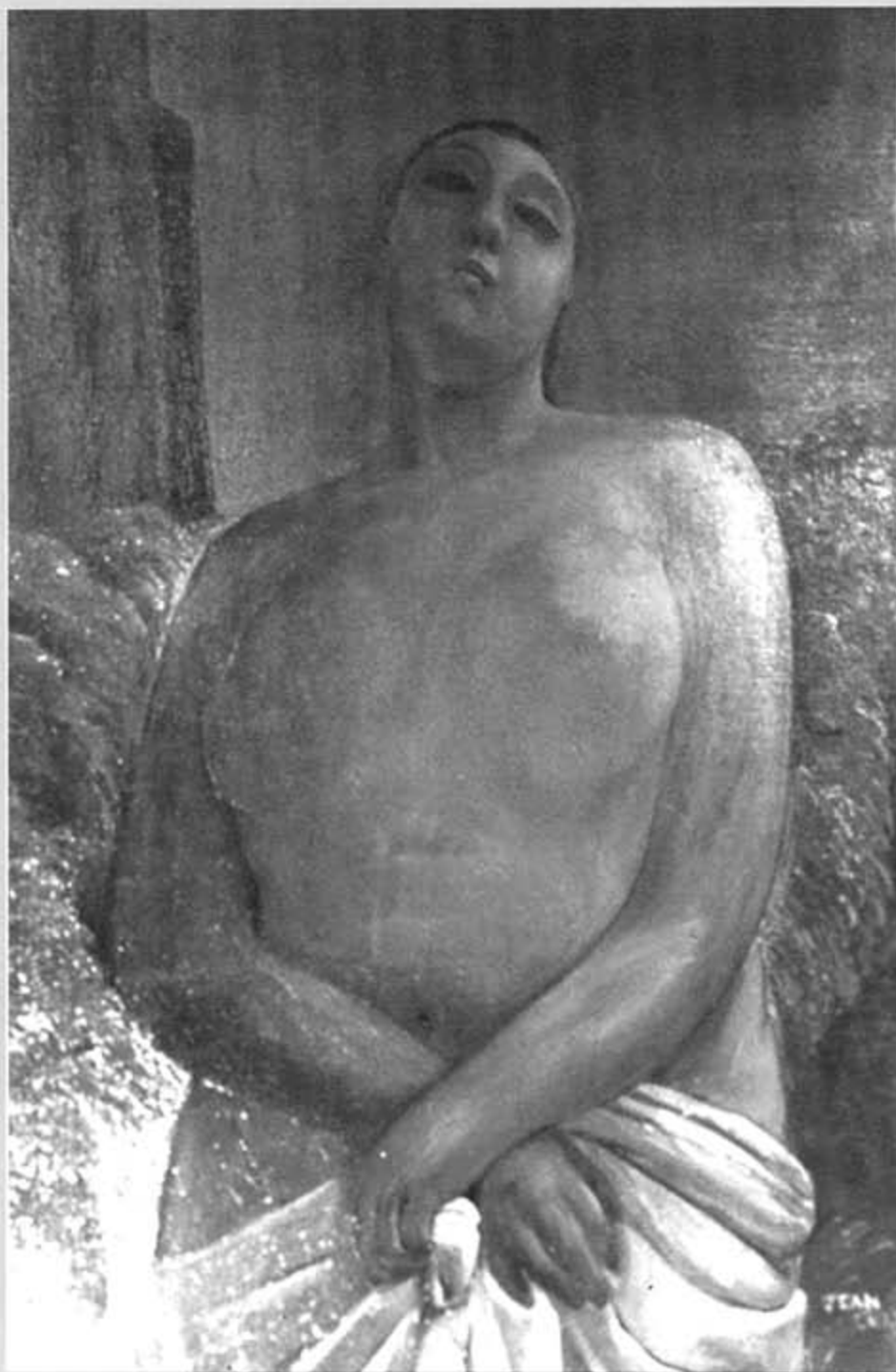
Por supuesto, una de mis mayores influencias en ese tiempo es Luciana, quien era mi modelo indígena. Yo le preguntaba lo que ella pensaba de las cosas que yo hacía y luego las corregía muy cuidadosamente. Por ejemplo, recuerdo una vez que le puse un toque de luz en el pelo. Ella tenía unos veinte años y su cabello era de un hermoso color negro. Por supuesto esos toques de luz eran blancos y ella dijo, "¿por qué me pone canas? ¡Yo no tengo canas!" Entonces tuve que aprender y probar algo diferente con lo que pudiera hacer su cabeza redonda sin ponerle toques de luz. No era fácil.

Este es un retrato de ella en ese estilo particular, en el cual trabajé duro para lograr, como si nunca hubiese conocido París.⁴⁴

Charlot consulta a Luz mucho más que como modelo, pues en la especial relación entre ellos, su trabajo tenía que complacerla, pasar la prueba. Ella es un completo ser humano participando en la creación de la obra de arte; le ayudó a reconocer esos mecanismos occidentales que tenía tan bien engranados que había dejado de ser consciente de ellos. El abandonar las convenciones occidentales y encontrar medios que fueran aceptables a su colaboradora azteca le ayudó a crear un estilo mexicano nada europeo. Su mutua colaboración exigía autenticidad y articulación de Luz y humildad y sinceridad de Charlot. El éxito de su trabajo juntos habla por los dos.

Una consecuencia interesante de la actitud de Charlot era que evitaba utilizar deformaciones extremas de Luz o de sus otros modelos indígenas. Podía utilizar a su propio abuelo para tales experimentos, porque pertenecía a una cultura que los entendía. No los modelos indígenas. Esta diferencia cultural tuvo un impacto en el estilo que desarrolló. No le gustaba su grabado *Banana vendor* porque sentía que había ido demasiado lejos.⁴⁵

Después de México, Charlot exploraría otras culturas, y retratos y modelos otra vez demostrarían ser básicos en su trabajo. Cuando en 1930 conoció a una joven americana llamada Grace, pensó: "ella era la cosa menos indígena que nosotros habíamos visto en la vida. Yo pensé que ella sería un contraste agradable".⁴⁶ Con su piel blanca, los ojos azules, los rasgos agudos y el largo cuello delgado, ella es el opuesto de Luz. Charlot le hace poner una gorra de peregrina de Nueva Inglaterra, para darle contexto cultural e histórico. Igualmente en Hawái y Fiji, representaba los cuerpos polinesios y melanesios en su propio mundo.



Sin embargo, Luz era la modelo más importante en su vida. La razón de esto era indudablemente la profundidad de su relación. Luz le enseñó a Charlot no solamente la apariencia azteca, sino el ser azteca. La gente de la tierra no eran artefactos o piezas de museo. Criada en una forma de vida tradicional y sobreviviente de la revolución, Luz probó que la fuerza y el coraje del azteca sobrevivieron en

el mundo moderno. El impacto que ella tuvo en artistas y pensadores como Jean Charlot demostró cuánto más su cultura tenía aún que contribuir al mundo. Como se citó antes, Charlot escribió que Luz “llegó a ser persona sumamente respetada y apreciada por todos los que la conocieron”. Ella hizo lo mismo por su pueblo. Luz y Charlot compartieron la misma misión.



BIBLIOGRAFÍA

PUBLICADO

- ANTONIO RODRÍGUEZ, JOSÉ, 2000. "Luz Jiménez: Sus imágenes para una nación" en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario*, pp. 89-98.
- BRENNER, ANITA, 1929 [reimpreso 1970]. *Idols Behind Altars: The Story of the Mexican Spirit*, Boston: Beacon Press.
- (contado por ella), 1952. *The Boy Who Could Do Anything*, ilustrado por Jean Charlot. New York: William R. Scott, Inc., Editores.
- , 1966. *The Timid Ghost or What would you do with a sackful of gold?* New York: William R. Scott.
- CHARLOT, JEAN, 1967 [Segunda impresión corregida]. *The Mexican Mural Renaissance: 1920-1925*, New Haven and London: Yale University Press.
- , 1972. "An Artist Looks Back", discurso en la Academia de Artes de Honolulu, 8 de marzo de 1972. En línea en Jean Charlot Foundation, www.hawaii.edu/jcf.
- HORCASITAS, FERNANDO, 1968. *De Porfirio Díaz a Zapata: memoria náhuatl de Milpa Alta*, Serie de Historia Moderna y Contemporánea. Ciudad Universitaria, México: UNAM-Instituto de Investigaciones Históricas.
- y S. O. de Ford (eds.), 1979. *Los Cuentos en Náhuatl de Doña Luz Jiménez*, Ciudad de México: UNAM.
- LUZ JIMÉNEZ, SÍMBOLO DE UN PUEBLO MILENARIO 1897-1965, 2000. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- KARTTUNEN, FRANCES, 1994. *Between Worlds: Interpreters, Guides, and Survivors*, New Brunswick: Rutgers University Press.
- , 2000. "The Linguistic Career of Doña Luz Jiménez" en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario*, pp. 151-153.
- LEÓN-PORTILLA, ASCENSIÓN H. DE, 1988. *Tepuztlahuicalli: Impresos en Náhuatl*, México: UNAM.
- LEÓN-PORTILLA, MIGUEL, 2000. "Lecturas de la palabra de doña Luz Jiménez" en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario*, pp. 99-120.
- LILIA ROURA, ALMA, 1999. "Aguas, Diego, ¡Ahí Viene Lupe! Los Modelos de Diego en San Ildefonso" en *Memoria Congreso Internacional de Muralismo: San Ildefonso, cuna del Muralismo Mexicano: reflexiones historiográficas y artísticas*, 1999, México: D. R. Antiguo Colegio de San Ildefonso, pp. 119-147.
- MARTÍNEZ DEL RÍO, AMELIA, 1935. *The Sun, The Moon, and a Rabbit* New York: Sheed & Ward.
- MORRIS, EARL H., JEAN CHARLOT y ANN AXTELL MORRIS, 1931. *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá, Yucatán*, 2 vols., Carnegie Institution of Washington, Publication Number 406. Washington, D. C.: Carnegie Institution of Washington.
- MORSE, PETER, 1976. *Jean Charlot's Prints: A Catalogue Raisonné*. Honolulu: The University Press of Hawaii and the Jean Charlot Foundation.
- O'HIGGINS, PABLO, 1974. Entrevistado por Lester C. Walker, Jr., 21 de marzo. En línea en Jean Charlot Foundation, www.hawaii.edu/jcf.
- TUNÓN PABLOS, ENRIQUETA, 2000. "Luz Jiménez, mujer y musa" en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario*, pp. 71-76.
- VILLANUEVA HERNÁNDEZ, JESÚS, 2000. "Tecuálnezyolehua: La que sublima cosas bellas a la gente" en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenario*, pp. 19-36.
- WHORF, BENJAMIN LEE, 1971. "The Milpa Alta Dialect of Aztec with Notes on the Classical and the Tepoztlán Dialects" en Harry Hauer et al., *Linguistic Structures of Native America*, New York, London: Viking Fund Publications in Anthropology Number 6, Johnson Reprint Corporation, pp. 367-397.
- ZURIÁN, CARLA, 2002. *Fernán Revueltas: Constructor de Espacios*, México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Museo Mural Diego Rivera, Editorial RM, (Biblioteca de Ilustradores Mexicanos).
- ZAVALA, ADRIANA, 2001. *Constituting the Indian/Female Body in Mexican Painting, Cinema and Visual Culture, 1900-1950*, Thesis, Providence, Rhode Island: Brown University.

SIN PUBLICAR

- CHARLOT, JEAN, sin fecha, listado de pinturas.
- , 1970-1978. Entrevistas con John Charlot.
- , 1970-1979. Plática de sobremesa. Apuntes tomados en conversaciones entre Jean Charlot y John Charlot.
- VILLANUEVA HERNÁNDEZ, JESÚS (Comunicación personal, 19 de diciembre de 2004).



NOTAS

¹ 5 de marzo de 1922, es la primera mención clara de Luz hecha por Charlot en su diario.

Yo llamo a Luz Jiménez por su nombre en este artículo porque ella lo usaba como su nombre profesional. Después de su matrimonio, el nombre completo de Concha era Concepción Hernández de Villanueva.

Las cartas de Charlot a Anita Brenner están en el *Harry Ransom Humanities Research Center* en la Universidad de Texas en Austin. Estoy muy agradecido por tener acceso a esas cartas. Las cartas sin fecha son citadas por la primera línea. Todos los otros materiales no publicados se encuentran en la *Jean Charlot Collection* en la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai'i; incluidas las copias de la correspondencia entre Charlot y Jiménez, en proceso de edición por Jesús Hernández Villanueva, nieto de Luz e hijo de Concha. Charlot

1970-1978 será citado como "Entrevista" y la fecha. Charlot 1970-1979 será citado como "plática de sobremesa" y la fecha. Charlot sin fecha será citado como "listado de pinturas" con el número. Mucho material puede ser encontrado en sitios de la red sobre la Colección Jean Charlot (<http://libweb.hawaii.edu/libdept/charlotcoll/charlot.html>) y sobre la Fundación Jean Charlot (www.hawaii.edu/jcf/). No he corregido los errores de Charlot en español.

Agradezco los comentarios, la crítica y la información de Frances Karttunen y Susannah Glusker, hija y biógrafa de Anita Brenner. Jesús Hernández Villanueva me proporcionó invaluable información sobre la familia y el pueblo y me reveló los últimos descubrimientos de su investigación en un correo electrónico el 19 de diciembre de 2004. Agradezco su permiso para usarlos y espero la publicación del artículo que está preparando. Tatiana Flores me proporcionó crítica muy valiosa.

² Karttunen, 1994, p. 197. Charlot hizo todo lo que pudo dentro de sus restringidas posibilidades, para ayudar económicamente a Luz y a su familia. Sus necesidades eran reales. Mary y Ruby McKibbin escribieron a los Charlot el 19 de septiembre de 1948: "Un día cuando ella [Cornelius Ruhtenberg] estaba con Ricardo Martínez hablando de Luz, la vieron en el mismo momento vendiendo bordados a los turistas [...]".

³ Charlot, Plática de sobremesa, 8-9 de julio de 1971. Relaciones excepcionales de varios tipos entre colaboradores de diferentes culturas se pueden encontrar en Karttunen 1994.

⁴ Entrevista, 7 de agosto de 1971. Karttunen, 1994, pp. 192-214. Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenar, 2000.

⁵ A. H. de León-Portilla, 1988, pp. 178-179, 200, 237. Karttunen, 2000.

⁶ Horcasitas, 1968. Horcasitas y Ford, 1979.

⁷ A. H. de León-Portilla, 1988, p. 213. Ver también M. de León-Portilla, 2000.

⁸ Carta a Alberto Beltrán, 17 de abril de 1969. Plática de sobremesa, 6 de diciembre de 1978. Charlot estudió con Barlow mientras Luz era una de las informantes.

⁹ "Your last letters are something sad". Poema: "Received a good letter"; "Me hizo mucho la noticia muerte Amado"; "Muy importante: Mándame texto azteca del poema Luz, el del comal".

¹⁰ Brenner, 1952. Más tarde Charlot y Brenner colaboraron en Brenner, 1966.

¹¹ Brenner, 1970. Menciones del proyecto de los cuentos de Luz en las cartas de Charlot: e. g., "I did not write you for a little while"; "Just a word about the size"; "Como que nunca escribes"; 29 de marzo de 1925; 8 de abril de 1925; 8 de mayo de 1925. En Brenner, 1970, ilustración 188 en la página 359, está un dibujo de Charlot en la página 351 descrito como "para ilustrar un cuento nativo".

¹² Charlot a Brenner "I am very desirous myself". Charlot me dijo que pensaba que Luz debía ser incluida como una autora del libro. Martínez del Río, 1935.

¹³ 20 febrero de 1972. El propio padre de Charlot, Henri, era ilegítimo. Contrariamente a la carta de Charlot, en el certificado de bautismo de Concha sí está el nombre de su padre, Manuel Hernández Chaparro. Según el hijo de Concha, ella y su familia conocían la identidad del padre, pero lo mantuvieron como secreto de familia. El que Anita Brenner, la madrina, supiera la identidad del padre, está comprobado por una carta que Luz le escribió el 30 de agosto de 1928, en la cual lo menciona (Villanueva Hernández, 2004). Charlot también debió haber conocido el nombre del padre, pero guardó el secreto de la familia. Cuando se lo pregunté, dijo que la mayoría de la gente pensaba que era Fernando Leal. Hasta donde yo sé, nunca dijo que Leal era definitivamente el padre. El que Charlot evadiera mi pregunta con algo tan poco característico como repetir una habladuría, revela hasta qué punto podía llegar para conservar la confianza de la familia sin traicionarla ni siquiera con mi madre. La falta de exactitud de Charlot en su carta del 20 de febrero de 1972 podría deberse a falta de memoria o a su inseguridad acerca de si Concha conocía el secreto.

Por alguna razón, cuando yo era muy joven —y pensando en la excepcional cercanía de nuestras dos familias— le pregunté a mi madre si Concha podría haber sido hija de mi padre. Mi madre negó totalmente que alguna vez hubiese habido algún tipo de sentimientos románticos entre Jean y Luz. También enfatizó en que si Concha hubiese sido su hija, mi padre la hubiera reconocido y hubiera cumplido con todas sus obligaciones para con ella. El devoto catolicismo de Luz y Charlot fue ciertamente un factor en su amistad. Consecuentemente, ningún tipo de sexualidad se coló en su relación; Charlot siempre fue perfectamente respetuoso. Esta es una muy importante razón, creo, por la que Luz aceptó posar desnuda para Charlot.

Cuando más tarde se hicieron objeciones al bautismo de la niña enfermiza discutida en la carta del 20 de febrero de 1972, Charlot le escribió a Concha de forma muy práctica (sin fecha):

En cuanto a la cuestión del bautizo, acuérdate de que, en caso de enfermedad grave, puedes tu misma bautizar, poniendo el agua sobre la cabeza de la enfermita y diciendo, "Te bautizo en nombre del Padre, y del Hijo, y del Espíritu Santo". Es tan valido ese bautizo como [sic] hecho por un Padre. Siempre cuando se alivia la niña, puede pedir bautizo en la Iglesia.

¹⁴ Charlot a Brenner "Como que nunca escribes". Ver también "Received a good letter", "Me mando Tina Conchita muy bonita. Dile a Luz que pienso mucho en ella y no le escribo porque tendría yo demasiado que decirle".

¹⁵ 5 de junio de 1965. También Charlot a Alfonso Villanueva, nieto de Luz, 9 de febrero de 1965.

¹⁶ Entrevista, 7 de Agosto de 1971. Karttunen, 1994, pp. 197, 199. Lilia Roura, 1999, p. 131, afirma que Charlot le dio a Luz otro nombre con el cual llegó a ser conocida, *Luciana*; sin embargo ella no proporciona una fuente. Concha le contó a Villanueva Hernández (2004 y comunicación personal) que Leal proporcionó el nombre de Luz y que ambos le dieron el nombre de *Luciana* en la escuela de Coyoacán.

Compare en la siguiente cita Tuñón Pablos, 2000, p. 74, "poseedora de esa enorme fuerza interior, fue capaz de proyectar su imagen como prototipo de la mujer indígena, paradigma patriótico de la mujer mexicana [...]".

¹⁷ Horcasitas, 1968, pp. 37, 87. Karttunen, 1994, p. 213.

¹⁸ Entrevista, 31 de octubre de 1970.

¹⁹ *Idem*.

²⁰ Entrevista, 28 de septiembre de 1970.

²¹ Entrevista, 7 de agosto de 1971.

²² Entrevista, 28 de septiembre de 1970.

- ²³ *Luz with toy parrot*, óleo, 33-1/2 x 24 pulgadas, listado de pinturas, número 2.
- ²⁴ Entrevista, 18 de mayo de 1971.
- ²⁵ *Idem*.
- ²⁶ Entrevista, 28 de septiembre de 1970.
- ²⁷ *Luz en buste. Very dark*, óleo, 16 x 13 pulgadas, 1924, listado de pinturas, número 26. *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenar*, 2000, p. 67. Ver Morse número 32, que puede ser de Luz.
- ²⁸ O'Higgins, Pablo, 1974. Entrevistado por Lester C. Walker, Jr., 21 de marzo. En línea en Jean Charlot Foundation, www.hawaii.edu/jcf.
- ²⁹ Villanueva Hernández, 2000, p. 19; ver también 28.
- ³⁰ Horcasitas, 1968, pp. 22-29 (vieja religión y enseñanzas); 75, 81, 123, 125 (Cristiandad pueblerina); 61, 63, 71, 75, 133 (sincretismo). Luz tuvo que rechazar las peticiones de algunos de sus mayores para ofrecer a Concha como sacrificio humano. Ella explicó la situación y les pidió consejo a Charlot y a Brenner. Ellos le aconsejaron que no lo hiciera; Plática de sobremesa, 17 de marzo de 1977; Brenner, 1970 [1929], p. 140; Villanueva-Hernández, comunicación personal. Ver Karttunen, 1994, pp. 212-213. Villanueva Hernández, 2004 sostiene que esta petición fue un pretexto de la familia para librarse de una hija que les avergonzaba; el que Luz les pidiera a Charlot y a Brenner ayuda con el bautismo de la niña marcaba su decisión de salvar y criar a Concha.
- ³¹ Charlot, 1967, p. 168. Karttunen, 1994, p. 196.
- ³² Charlot a Luz, sin fecha. La madre de Luz, Juana Manuela González, murió el 28 de agosto de 1958. La fecha de Charlot es probablemente demasiado temprana.
- ³³ Entrevista, 14 de mayo de 1971.
- ³⁴ Entrevista, 7 de agosto de 1971.
- ³⁵ Villanueva Hernández, Jesús (Comunicación personal, 19 de diciembre de 2004).
- ³⁶ Charlot, 1972. Villanueva Hernández, 2000, p. 31. Karttunen, 1994, p. 196; correo electrónico a John Charlot, 25 de julio de 2000: "J. C., Anita Brenner, y Frances Toor fueron a Milpa Alta el 2 de enero de 1925 para reunirse con la familia de Luz, y todos ellos salieron para Chalma a la mañana siguiente. Ellos durmieron fuera una noche en el camino y llegaron a Chalma a la siguiente. El sacerdote local les ofreció un cuarto y ellos se quedaron hasta el 8 de enero". Morse, 1976, p. 41. En el peregrinaje, ver Horcasitas, 1968, pp. 54-69.
- ³⁷ Entrevista, 6 de noviembre de 1970.
- ³⁸ Entrevista, 28 de septiembre de 1970.
- ³⁹ Entrevista, 1 de octubre 1970. Morris, Charlot y Morris, 1931, pp. 311-313.
- ⁴⁰ Entrevista, 19 de mayo de 1971.
- ⁴¹ Antonio Rodríguez, 2000, pp. 90, 94; las fotografías desnudas de indígenas mexicanos no eran comunes, excepto las hechas por razones etnográficas (algunas pueden haber sido hechas para pornografía). Amy Conger ha especulado que la de Weston pudo haber sido hecha como una ayuda para los artistas. Yo sugiero que Weston llegó a estar brevemente interesado en el tema a través del trabajo contemporáneo de Charlot.
- ⁴² Entrevista, 7 de agosto de 1971. Charlot y Leal parecen haber estado trabajando en la misma línea; Charlot, 1967, p. 168; Karttunen, 1994, p. 201. Charlot le mostró a Weston "treinta o más" dibujos de Luz, Karttunen, 1994, p. 199. Yo recuerdo aproximadamente este número en el estudio de mi padre antes de ser dispersados en ventas individuales. Los murales en la Secretaría de Educación están fechados de hecho entre el 29 de mayo y el 2 de agosto de 1923.
- ⁴³ Entrevista, 7 de agosto de 1971. Charlot, 1967, pp. 30-31, figura 5. Morse, 1976, p. 64. La estatuilla está ahora en la Jean Charlot Collection.
- ⁴⁴ Charlot, 1972. *Luz sentada con una cesta*, óleo, 14 x 10-3/4 pulgadas, 1924, listado de pinturas, número 40.
- ⁴⁵ Morse, 1976, p. 40. La imagen estilística más distorsionada de Luz es, creo yo, el grabado en madera de principios de 1922, *Head of a Woman*, Morse, número 37, aunque el nombre de Luz no esté adjunto a la obra. El grabado en madera puede estar basado en un dibujo en *Luz Jiménez, símbolo de un pueblo milenar*, 2000, p. 63, equivocadamente atribuido a Leal. Entre otras indicaciones en el dibujo, el pequeño levantamiento de su pelo hacia la derecha del espectador, ha sido exagerado en el grabado de madera y, a través del proceso de impresión, ha sido transferido hacia la izquierda. El óleo de comienzos de 1922, *Indian Woman with Orange*, listado de pinturas, número 4, está relacionado con estas dos imágenes. Sin el proceso de impresión, el levantamiento del pelo está al mismo lado que en el dibujo. Una vez más, el nombre de Luz no está en el dibujo, aunque sí está en el listado, número 2. Aún más, otros sujetos están identificados con el nombre en los números 3, 5 y 6. Este puede ser un argumento contra la identificación del modelo como Luz o quizás Charlot pensó que él había estilizado la obra demasiado como para ser considerada un verdadero retrato. Yo concuerdo con esta última interpretación.
- ⁴⁶ Morse, 1976, p. 113. También dos pinturas: *Grace (American girl)*, óleo, 12 x 8 pulgadas, junio de 1931, listado de pinturas, número 230; *Grace*, 1931, 26 x 18 pulgadas, listado de pinturas, número 239.

