

ÍDOLOS TRAS LOS ALTARES: LA RECUPERACIÓN DEL MÉXICO PREHISPÁNICO Y COLONIAL

EN LA OBRA DE ANITA BRENNER

Eduardo San José Vázquez*

A pesar de su impronta en algunos de los esquemas ideológicos que explicaron el desarrollo del llamado Renacimiento Mexicano, perdura la necesidad de presentar a Anita Brenner a un público que exceda al iniciado, y descubrir su valor en la cultura del México contemporáneo. El caso de Anita Brenner presenta unos aspectos peculiares que quizá han simplificado o reducido su imagen ante la posteridad. Una vez descubiertas su vida y su obra, es evidente que superan el interés de esas particularidades que la retrataban ya en su momento, y lo siguen haciendo desde nuestra distancia cronológica. Me refiero a su carácter de intelectual mexicana-estadounidense, judía, autora en lengua inglesa, y que vivió buena parte de su vida a ambos lados de la frontera.

Con frecuencia, Anita Brenner ha sido representada como “fuereña” en México, y se incorpora como tal a la dispar nómina de extranjeros que dejaron huella escrita de sus impresiones mexicanas: Malcolm Lowry, D. H. Lawrence, Aldous Huxley, John Dos Passos, André Breton, Antonin Artaud o la generación *beatnik*, entre otros muchos practicantes de ese spengleriano *downshifting*. Otras veces, Anita Brenner ha aparecido como curioso ejemplar del “nepantlismo”, del que hablara Miguel León-Portilla¹: esa indefinición en la identidad del transculturado, que pasa a sentirse en una tierra de nadie. Quizá esta última consideración de Anita Brenner es más ajustada a la realidad que la de fuereña, en una vuelta de tuerca en la que el nepantlismo se aplica no sólo a los nativos americanos o aun a los criollos, sino también a los nuevos aportes de la inmigración y los exilios a la cultura mexicana en el siglo xx; a ese *México, país refugio* al que se refiere el historiador Pablo Yankelevich².

* Universidad de Oviedo, España.

¹ Vid. Miguel León-Portilla, *Culturas en peligro*, México, Alianza Editorial Mexicana, 1976. pp. 18-20.

² Vid. Pablo Yankelevich (coordinador), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo xx*, México, Plaza y Valdés editores/CONACULTA-INAH, 2002.

Pero, por encima de esas insuficientes representaciones, Anita Brenner reclama su importancia en la galería de nombres de la historia cultural mexicana, particularmente en el Renacimiento Mexicano del primer tercio del siglo xx; y solicita, de hecho, su pleno ingreso en la mexicanidad. Como observa Carlos Monsiváis a propósito de esta autora, “su habilidad de integrar las herencias culturales, idiomáticas y políticas le permitió aceptar desde dentro y desde fuera la complejidad de lo que es mexicano”³. Un dato relevante respecto a su problemática pero segura mexicanidad es el hecho de que Anita Brenner llegara a rechazar la Orden del Águila Azteca, la mayor distinción concedida por el gobierno mexicano a ciudadanos extranjeros, que rehusó con el argumento de ser mexicana de hecho y por derecho, más allá de su fisonomía, su apellido, o su raza y religión.

Anita Brenner fue una poliédrica intelectual; antropóloga y folklorista, estudiosa y crítica del arte mexicano, periodista, promotora cultural, editora, traductora, escritora de ficción. Pero ni siquiera esta caracterización dice gran cosa del personaje: es más expresivo referirse a ella como testigo central de su época, si bien considerada hoy una figura secundaria del Renacimiento Mexicano, un periodo de optimismo y efervescencia cultural que respondía al afán colectivo de reconstruir y renovar el país tras la Revolución social de 1910 a 1920.

Brenner aparece en esa época dorada del primer tercio del siglo xx en México, en la que destacaron artistas mexicanos como Diego Rivera, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Francisco Goitia, Gerardo Murillo (Dr. Atl), Miguel Covarrubias, Fermín Revueltas, Adolfo Best Maugard, Xavier Guerrero, Rufino Tamayo, Carlos Mérida o Carmen Mondragón (Nahui Olin), entre tantos otros. La efervescencia posrevolucionaria mexicana atrajo también a numerosos intelectuales extranjeros, atraídos por lo que no en vano ha sido visto como una reminiscencia de los que antes de la Primera Guerra Mundial habían sido (y en parte seguían siendo) eminentes centros artísticos y culturales, como el Village neoyorquino, el Montmartre o el Montparnase parisinos, o el barrio de Bloomsbury, en Londres. En el caso de estos intelectuales y artistas extranjeros en México, podemos suponer que

³ *Apud* Ana Indyck, “Entre dos mundos: Anita Brenner, identidad transcultural y arte mexicano en Nueva York”, en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época* (introducción de Nadia Ugalde Gómez). México, RM/CONACULTA, 2007, p. 42.

unieron la atracción hacia ese deslumbrante contexto con su huida del pesimismo histórico tras la guerra europea, lo que explica que nos encontremos aquí con nombres como Jean Charlot, Tina Modotti, Alphonse Goldschmit o Sergéi Eisenstein, quien basó su inconclusa película *¡Que viva México!* (1932) en el primer libro de Anita Brenner, el que a la postre sería su obra característica, *Ídolos tras los altares*, publicada originalmente en inglés y en Estados Unidos con el título de *Idols behind Altars* (1929)⁴. Dentro de la importancia que el redescubierto México posrevolucionario cobró también en Estados Unidos, nos encontramos en el Renacimiento Mexicano con estadounidenses como Alma Reed (periodista que, por cierto, sí aceptaría el Águila Azteca en 1961), el fotógrafo Edward Weston, el historiador y activista Bertram Wolfe, el intelectual y político Ernest Gruening, el periodista Carleton Beals, la folklorista Frances Toor, la periodista y escritora Katherine Anne Porter, el poeta Hart Crane, o la presencia más fugaz de John Dos Passos, así como los artistas Max Gorelik, Pablo O'Higgins, Lowell Houser o William Spratling. Todos ellos, extranjeros guiados a la Ciudad de México por algo semejante a lo que la autora califica en *Idols behind Altars*, refiriéndose en este caso sólo a los europeos, como

a shade of that vague feeling among young Europeans that Europe is dying; perhaps an irritated repudiation, after the war [First World War], of trivial and smart gymnastics; and certainly an expressed conviction that Mexico has a new value to contribute to the artistic and spiritual world⁵.

Muchos de estos nombres llegan hasta nosotros como meras referencias de manual y personajes secundarios para la posteridad, si bien pudieron llegar a tener un protagonismo personal en el grupo más íntimo de ese Renacimiento y una importancia real difícilmente detectable para la historiografía. Una órbita de nombres entre los que suele aparecer Anita Brenner, relegada a ella tanto a causa de no ser artista, como por las coordenadas biográficas apuntadas,

⁴ Para la influencia de esta obra en la película de Eisenstein, *vid.* Susannah Glusker, "Anita Brenner: Redes del exilio", en Yankelevich, *op. cit.*, p. 60.

⁵ Anita Brenner, *Idols behind altars. Modern Mexican art and its cultural roots*, New York, Dover Publications, 2002, p. 313. Es una edición facsimilar de la original de 1929, con el único cambio del subtítulo.

más que por los valores propios de una obra de crítica y ensayo que creó los nuevos mitos culturales del periodo posrevolucionario, comenzando por el título de “Renacimiento Mexicano”, que debemos a ella y al pintor Jean Charlot⁶.

Se tratara éste de un *movimiento* como tal, o de un *momento* de características específicas –discusión que sigue dividiendo a los historiadores–, el Renacimiento Mexicano se reconoció en su predominio de las artes visuales, articulado a menudo en torno a pintores, escultores, fotógrafos, cineastas o arquitectos (como los casos señalados de Guillermo Zárraga o Juan O’Gorman), donde la formación de una estética revolucionaria y nacionalista se correspondía con el proyecto de dotar a la nación de nuevos símbolos y asociaciones imaginarias colectivas: algo que pasaba por recuperar las culturas prehispánicas, por contraposición al positivismo inmediatamente anterior. De ahí que, en el afán pedagógico de trasladar la historia de México y el espíritu de los cambios de la Revolución al pueblo iletrado, el núcleo fundamental del Renacimiento haya sido artístico y visual. Esto, sin desdeñar la función en él de los intelectuales y escritores del momento, como quizá debería incluirse el grupo algo anterior del Ateneo de la Juventud Mexicana, o los nombres de músicos, como Carlos Chávez; ensayistas y antropólogos, como Manuel Gamio, o escritores, como Mariano Azuela, Martín Luis Guzmán, Xavier Icaza, Antonieta Rivas Mercado, Salvador Novo o Manuel Maples Arce, nombres de una generación que aparece al público extranjero en la vindicación que de ellos hace el último capítulo de *Idols behind Altars*, poco antes de que la oposición entre el grupo *Contemporáneos* y el Estridentismo comience a operar.

Más allá de que la obra de Brenner haya quedado relegada a un rol secundario, y de que sus libros tiendan a leerse hoy como documento de época, entre los que apenas se rescata el acierto expresivo de la frase que dio título a su primera obra, la importancia cuando menos personal de la escritora en el núcleo de esa

⁶ El marbete “Renacimiento Mexicano” aparece en el artículo conjunto que escriben en 1928, y que publican y traducen para sendas publicaciones de Estados Unidos y Francia. Vid. Anita Brenner y Jean Charlot, “The Mexican Renaissance”, *New York World*, enero 1928 [s.p.]; “Une Renaissance Mexicaine”, *La Renaissance de L’Art Français*, febrero 1928 [s.p.]. Entre otras ediciones y recopilaciones, los textos de Charlot sobre el tema se encuentran en Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*, New Haven, Yale University Press, 1963.

inteligencia cultural mexicana fue muy notable. Así como, a través de la propia Anita, de algún otro miembro de la familia, como su hermana Leah Brenner, quien durante años fue secretaria personal de Diego Rivera, y más tarde destacada biógrafa del artista⁷.

De esta importancia nuclear y esa familiaridad podemos elegir algunos indicios gráficos con los que no es difícil coincidir en cualquier hojeo de los repertorios visuales más conocidos del Renacimiento Mexicano, si bien su modelo protagonista pudiera haber pasado inadvertido. Nos referimos, por ejemplo, a los retratos fotográficos que conservamos de Anita Brenner gracias a Edward Weston o a Tina Modotti, con sendas series fotográficas tomadas hacia 1926, además de los retratos que la italiana sacó de varios miembros de la familia de Anita, como su madre, Paula, o su hermana Dorothy; o la anónima y sin embargo muy célebre instantánea de Weston titulada *Nude of A*, más conocida como *Pearshaped nude* (1925), el minimalista desnudo femenino en forma de pera que hoy cuelga en las paredes del MOMA neoyorquino⁸. En el catálogo pictórico de Anita Brenner, encontramos el retrato al óleo que de ella hizo Jean Charlot (c. 1926), con quien llegó a tener una relación sentimental; o el retrato de su hijo, Peter Glusker, por mano de Diego Rivera (c. 1945).

Pero lo que importa en una presentación de Anita Brenner es atender a la recuperación del mundo prehispánico que lleva a cabo el Renacimiento Mexicano, y la destacada función de la escritora en él, como autora de la primera conceptualización de ese Renacimiento con *Idols behind Altars*; y, en menor medida, como autora de la primera historia integral de la Revolución Mexicana, que sobre todo merece recordarse como la primera historia fotográfica de la Revolución, con *The Wind That Swept Mexico*, de 1943⁹.

⁷ Vid. Leah Brenner, *An Artist Grows up in Mexico* (ilustraciones de Diego Rivera), New York, Beechurst Press, 1953 (varias reimpresiones y reediciones posteriores).

⁸ Para un estudio de las circunstancias de esta foto y de la serie a la que pertenece, vid. Brenner, Marie, "Southern exposure", *Vanity Fair*, núm. 528, 2004, pp. 172-177, 208-211.

⁹ Vid. Anita Brenner, *The Wind That Swept Mexico. The History of the Mexican Revolution 1910-1942* (Historical photographs assembled by George R. Leighton), Austin, University of Texas Press, 1993 [1943]. Se tradujo al español en edición del Fondo de Cultura Económica de 1985 como *La Revolución en blanco y negro*, si bien existe otra edición anterior, menos conocida, que traduce literalmente por *El viento que barrió a México*, México, Gobierno del Estado de Aguascalientes, 1975.

Con sólo estas dos obras, Anita Brenner puede calificarse como una prominente intelectual del Renacimiento Mexicano y de lo que éste significaba para el nuevo nacionalismo de la Revolución. Dentro de esa función orgánica de Brenner como creadora o, cuando menos, primera comentarista de los mitos discursivos del Renacimiento, interesa destacar la misión implícita que recibe, que es presentar el nuevo México a los propios artistas mexicanos, pero ante todo al público extranjero; de ahí que estas obras mayores de su producción se publiquen en inglés. Y aquí Anita Brenner realizó la doble función de presentar la nación bajo una luz positiva, frente a la barbarie con que secularmente se la consideraba desde fuera, y de hacerlo desde el punto de vista específicamente mexicano. Una perspectiva que no sólo ponderaba los valores particulares de la Revolución y de la expresión artística a ella asociada, sino que abría el arte prehispánico al preciso concepto de arte, equiparándolo a las cimas artísticas de la Antigüedad como plasmación estética de toda una cultura, y no ya como un fenómeno “primitivo” o de “artesanía tribal”, según apunta Carol Miller¹⁰.

Una vida en instantáneas¹¹

Anita Brenner nació en Aguascalientes, México, en 1905, y murió camino a esa ciudad, en un accidente en carretera en 1974. Fue registrada al nacer con el nombre de Hanna Brenner. Pertenecía a la primera generación mexicana de una familia de emigrantes judíos de Letonia. El padre, Isidore Brenner, había llegado antes a través de Estados Unidos. En Chicago, conoció a la que sería su mujer, originaria de su misma región. El matrimonio, Isidore y

¹⁰ Carol Miller, “Anita Brenner”, en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época* (introducción de Nadia Ugalde Gómez), México, RM / CONACULTA, 2007. p. 103.

¹¹ Para este sumario biográfico, *vid.* Susannah Joel Glusker, *Anita Brenner. A Mind of Her Own* (foreword by Carlos Monsiváis), Austin, University of Texas Press, 1998. También, los archivos personales de Anita Brenner, depositados en el Harry Ransom Research Center (University of Texas at Austin), especialmente, sus diarios, correspondencia y varios tramos de sus artículos periodísticos (Series III y VI, y Serie II, cajas 36-48, en el catálogo del inventario). Salvo cuando merezca citarse de alguna de estas u otras fuentes y así se indique a pie de página, remito por defecto a ellas.

Paula, llegó en el cambio de siglo a Aguascalientes. Isidore alcanzó cierta fortuna como hostelero y terrateniente. En la ciudad fundó un grupo Rotario y llegó a tener un equipo de béisbol, Los Tigres de Brenner. Pero, a pesar de esta apariencia de activo miembro de la sociedad hidrocálida, los Brenner no terminaron de integrarse completamente. Así, la conciencia política que Anita desarrolló en su juventud nació de su autoconciencia como judía y como desplazada en una cultura que sin embargo sentía como propia.

Su infancia transcurre entre periodos en los que la familia se veía desplazada a Ciudad de México –en dos ocasiones, 1912 y 1914–, ya que varias tentativas revolucionarias de expulsión de ciudadanos estadounidenses, por quienes se les tomaba, lo hacían aconsejable. A causa de esas políticas, en 1916 la familia deja Aguascalientes y se instala en San Antonio, Texas. A los dieciocho años, sin embargo, Anita decide recuperar lo que consideraba sus raíces irrenunciables, y regresa por su cuenta a México. Se establece en la capital y estudia en la Escuela de Altos Estudios de la Universidad de México. Desde entonces, septiembre de 1923, podemos tomarla como un miembro más de lo que se comenzará a conocer por el Renacimiento Mexicano.

En 1925 decide completar sus estudios matriculándose en Antropología en la Universidad de Columbia, en Nueva York, donde estudia un semestre (hasta septiembre de 1927, cuando regresa a México) con Franz Boas, uno de los maestros del relativismo antropológico, quien ya había sido mentor de Manuel Gamio, padre de la antropología moderna mexicana y una de las influencias más acusadas de *Idols behind Altars*. El relativismo antropológico comienza a ser más que una corriente académica en México, para resultar un fruto necesario de la Revolución, como superación del positivismo de la llamada “Edad de la Razón” del Porfiriato y de un concepto de progreso logocentrista y evolucionista. La recuperación del mundo prehispánico en la que viene a incorporarse Brenner, con un proyecto de tesis doctoral sobre cerámica mesoamericana que dirigirá el propio Boas, forma parte, pues, del ambiente de época en el país.

En 1926, Alfonso Pruneda, rector de la Universidad de México, apoyó la propuesta de Anita Brenner de hacer una investigación sobre las artes decorativas mexicanas. La idea se ampliaba a la edición de dos libros: un catálogo explicado de la investigación y un ensayo sobre el arte en la Revolución. Para ambos proyectos, Anita Brenner encarga a Edward Weston las imágenes que los

debían ilustrar, para lo cual el fotógrafo realiza un extenso viaje por el país. El encargo supuso la iniciación en la fotografía de Tina Modotti, por entonces ligada sentimentalmente a Weston, quien durante el viaje le enseñaría los rudimentos de la fotografía y el revelado: con extraordinario resultado, según se ve, ya que se ha hecho imposible precisar la autoría de algunas de esas imágenes. Brenner llegó a tener listos ambos originales, con los títulos de *Mexican Decorative Arts* y *Mexican Renaissance*, que serían la primera muestra del nuevo arte mexicano fuera y dentro del país. Pero los materiales para los dos libros, incluidas las numerosas imágenes que recabaron Weston y Modotti, fueron tan extensas que los editores los rechazaron, y se vio obligada a fundir los dos proyectos en lo que sería, en 1929, *Idols behind Altars*.

Al año siguiente de la publicación del libro, presenta su tesis doctoral en Columbia, tras lo que se casa con David Glusker. Ambos recorren Europa en viaje nupcial, que prolongan en un viaje etnográfico por el estado de Guerrero. Una luna de miel que, como dice no sin ironía el antropólogo Samuel Villela, hicieron “en afortunada conjunción” con la concesión de una beca Guggenheim, que Anita había solicitado para hacer un estudio sobre el arte azteca¹². El viaje por Guerrero no dejó fruto alguno de su investigación, pero sí un gran archivo gráfico que en buena medida permanece inédito¹³.

Paralelamente, se dedica a traducir a autores mexicanos e hispanoamericanos al inglés. Durante las décadas de los años treinta y cuarenta, traduce a Mariano Azuela (*Marcela. A Mexican Love Story* [*Mala yerba*], 1932), a Gregorio López y Fuentes (*El indio*, con ilustraciones de Diego Rivera, 1937), a Mauricio Magdaleno (*Sunburst* [*Resplandor*], 1944), o la antología de Waldo Frank *Cuentos argentinos* (*Tales from Argentina*, 1932), entre otros.

La politización de Anita Brenner, ya acusada en estos años, se puede hacer derivar de su autoconciencia como judía. Sus primeras colaboraciones periodísticas, desde los últimos años veinte, fueron para varias publicaciones de la comunidad judía de Estados Unidos, como el *Jewish Morning Journal* o el *Menorah Journal*,

¹² Samuel Villela Flores, “El viaje foto-etnográfico de Anita Brenner en Guerrero”, *Diario de Campo*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, núm. 77, 2005, p. 6.

¹³ Serie II, caja 17, carpetas 10-11, en los archivos de Anita Brenner en el Harry Ransom Research Center.

explicando la situación y la recepción de los inmigrantes y exiliados judíos en México. Fruto de esa conciencia política es su interés por la situación en Europa. Su compromiso de izquierdas prestaba una atención fundamental a la cuestión alemana y a la evolución del antisemitismo y del Fascismo. Una preocupación, el antisemitismo, que, al ampliarse a la crítica de las políticas estalinistas, la situará en otra *Nepantla* de la izquierda: la de las corrientes perseguidas dentro de la propia Internacional o en sus márgenes, sobre todo el trotskismo y el anarquismo, a los que, sin llegar a pertenecer formalmente, defendió como intelectual y activista. Al menos desde 1933, Anita Brenner aparece como miembro o simpatizante de diversos comités y alianzas trotskistas en Estados Unidos, en los que participa junto a Waldo Frank o Dos Passos, entre otros; al tiempo que, bajo el seudónimo de Jean Mendez, colabora en publicaciones enseguida vinculadas a la Cuarta Internacional, como *New International*, desde donde no sólo ataca el antisemitismo, incluido el del comunismo estalinista, sino que comienza a acusar al grupo de Álvaro Obregón y Plutarco Elías Calles de traición a la esencia de la Revolución¹⁴.

En 1932 publica *Your Mexican Holiday*. Se trata de una obra comparativamente menor en su trayectoria, libro o guía para viajeros extranjeros por México, con mapas ilustrados del pintor Carlos Mérida. Pero, a pesar de ser un libro de encargo, destinado, se suponía, a halagar parte de los prejuicios que casi todo viajero espera confirmar sobre un país, la obra presenta una comprometida vivencia en primera persona en la que no deja de insertar las apreciaciones históricas de *Idols behind Altars*, y una capacidad de observación que la acerca a la literatura de viajes, antes que a una simple guía turística *Baedeker*.

En julio de 1933 llega en su primer viaje a España, donde permanece varios meses, estancia para la que consigue una corresponsalía del diario *The New York Times* y durante la que enviará despachos periódicos para la revista *The Nation*. Las crónicas españolas de Anita Brenner recuerdan a sus escritos mexicanos, en la finalidad predominante de, primero, ofrecer un relato divulgativo pero al mismo tiempo de calado reflexivo; y, segundo, en la intención de romper los estereotipos sobre el país

¹⁴ *Passim* Alan M. Wald, *The New York Intellectuals. The Rise and Decline of the Anti-Stalinist Left from the 1930s to the 1980s*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1987.

y sobre su gente. Algún historiador, como Alicia Azuela, ha señalado la ingenuidad y la simplificación de varias de las visiones de la historia mexicana que aparecen en *Idols behind Altars*; observación que acompaña con la advertencia de los veinticuatro años que tenía Anita Brenner cuando se publicó, si bien no parece tener en cuenta que el público al que iba dirigida la obra, extranjero, condicionaba *a priori* ciertas simplificaciones: lectores con los que la autora no compartía lugares comunes sobre el tema, que el libro se veía obligado a crear sobre la marcha¹⁵.

Pero esas posibles simplificaciones desaparecen en sus crónicas españolas de los años treinta, donde demuestra no sólo la profesionalidad de la reportera y la analista política (en sus análisis de la situación parlamentaria, la polarización social y sus causas seculares y circunstanciales, o en el retrato de algún personaje como Juan March, cuyo papel en esta etapa convulsa compara pero sabe singularizar frente al papel análogo de William Randolph Hearst durante la Revolución en México), sino también en la pintura más literaria del pueblo español, donde no desdeña a la antropóloga que sigue siendo.

En el viaje de regreso de su primera estancia española, se detiene en París, donde se entrevista por primera vez con León Trotsky, con quien mantendría correspondencia¹⁶. La preocupación por la defensa de Trotsky coincide ya con su avisada lectura del contexto español, y con las críticas a lo que ella advierte como ominosa polarización social, de la que no sólo culpa a la derecha española, sino que une a su acusación internacional contra el estalinismo. Esta denuncia preludiaba lo que abiertamente llegará a calificar como traiciones del estalinismo y del propio Gobierno contra la República, durante su posterior estancia como reportera en la Guerra Civil española, lo que le valdría para que *The Nation* le retirara su corresponsalía¹⁷.

¹⁵ Vid. Alicia Azuela, "Ídolos tras los altares, piedra angular del Renacimiento artístico mexicano", en VVAA, *op. cit.*, p. 93.

¹⁶ Para la referencia bibliográfica del texto de esta entrevista en los escritos reunidos de Trotsky, y para la localización de la correspondencia, vid. Glusker, *Anita Brenner. A Mind* [...], pp. 163, 248.

¹⁷ Entre los textos de la década donde hace esta denuncia, acentuada a partir de 1936, destaca el opúsculo de más de sesenta páginas donde, en 1937, sistematiza tales acusaciones: la tardía concesión de ayuda a la República por parte de la URSS como un fondo a crédito (el famoso "oro de Moscú"), las purgas de trotskistas y anarquistas (los "thieves and cut-throats stalinists"), o la visión del PCE como

En 1935 se instala en Nueva York. Su segundo retorno, en 1936, a España, donde ahora permanecerá durante un año, coincide con la Guerra Civil. Brenner acentúa su denuncia de los desmanes del estalinismo contra el trotskismo y el anarquismo en España. Publica la desaparición de varios miembros del POUm, la FAI y la CNT, y se hace cargo de investigar personalmente la desaparición de Erwin Wolff, un checoslovaco enviado por el *London News Chronicle* que había sido secretario de Trotsky¹⁸. Es llamativo que dos agentes ya públicos del estalinismo como Modotti y Siqueiros —quien liderará un fallido atentado contra la vida de Trotsky en México, meses antes de su asesinato a manos de Ramón Mercader en 1940— se encuentran por entonces en España (la italiana, bajo otra identidad), pero Brenner no los menciona una sola vez en sus crónicas o en sus cartas de entonces.

El Instituto Cervantes organizó en 2006 una exposición itinerante, *Corresponsales en la Guerra de España*, de la que ha quedado un extraordinario catálogo, con los testimonios, entre otros, de George Orwell, Ernest Hemingway, John Dos Passos, Martha Gellhorn, Antoine de Saint-Exupéry, Geoffrey Cox, Ilya Ehrenburg o Indro Montanelli¹⁹. La lista es amplia, pero podría haberse completado con Anita Brenner, quien no sólo no desmerece, sino que mejora mucho de lo que escribieron estos extranjeros durante la guerra española, no pocas veces desde el prejuicio o la fantasía: basta comparar la actitud de Hemingway, quien vive la guerra como un campo libre para la aventura; o Dos Passos, quien sí se horroriza de la guerra, pero mitifica en cambio el bando republicano como románticas partidas de guerrilleros y milicianos, idealizando España desde un primitivismo pintoresquista²⁰. En comparación, la lectura del maduro estudio de la situación española en las crónicas de la periodista mexicana es una tarea pendiente.

“the Trojan Horse”: *Passim* Anita Brenner, *Class War in Spain (An exposure of Fascism, Stalinism, etc.)*, Sydney, Socialist Labor Party of Australia, 1937.

¹⁸ Para la referencia de los documentos del caso dirigidos por ella a la Generalitat catalana, vid. Glusker, *Anita Brenner. A Mind [...]*, p. 170. Para una noticia de esta misma desaparición, cfr. Ignacio Martínez de Pisón, *Enterrar a los muertos*, Barcelona, Seix Barral, 2006, p. 228.

¹⁹ Vid. VVAA, *Corresponsales en la Guerra de España* (Carlos García Santa Cecilia, editor), Madrid, Instituto Cervantes / Fundación Pablo Iglesias, 2006.

²⁰ Además del catálogo arriba citado, para ambos retratos vid. Edward F. Stanton, *Hemingway en España*, Madrid, Castalia, 1989. pp. 199-228; así como el ya mencionado ensayo histórico de Martínez de Pisón, *op. cit.*, pp. 51-85.

Anita Brenner participaría en la consecución del asilo de Trotsky en México, en 1937, como una de las apenas seis personas a las que se limitó su inicial negociación secreta, entre los responsables de la Alianza Trotskista y del Comité Americano de Defensa de Trotsky, en Estados Unidos, el embajador de Estados Unidos, el pintor Diego Rivera, el presidente Lázaro Cárdenas y su Secretario de Comunicaciones, el general Múgica. Su papel consistió en servir de primer cauce de confianza entre los trotskistas en Estados Unidos y México, para lo que Brenner acudió a Diego Rivera. Existe un telegrama fechado ya en 1936 de Anita a Rivera, en el que le pedía al pintor su mediación con Cárdenas para asilar a Trotsky, como “cuestión de vida o muerte”. El documento se puede consultar hoy en los archivos Rivera-Kahlo en la Casa Azul de Coyoacán, donde Trotsky comenzó residiendo a su llegada al país²¹.

Es preciso resumir, a partir de aquí, la vida de Anita Brenner, a su vuelta del segundo viaje a España y tras el asesinato de Trotsky. Porque, en cierta medida, su vida, salvando el dato de la publicación de *The Wind That Swept Mexico* en 1943, no es que decline en intensidad, pero abre una etapa de rutina más constante, que coincide, también, con la época en que el Renacimiento Mexicano se ha clausurado como tal. Tras pasar a ser el arte oficial de la Revolución institucionalizada, entre 1923 y 1927, *Idols behind Altars* recoge ya la liquidación práctica del muralismo y de la protección oficial de sus artistas, excepción hecha, quizá, de Rivera, quien aún continuaría recibiendo encargos, a pesar de que también debió encaminar sus pasos hacia Estados Unidos (Detroit, Nueva York). La redacción de Brenner coincide con la proliferación de los grandes proyectos del muralismo, en proceso de composición: en el libro aparecen, por ejemplo, fotografías de la obra en curso de los murales andamiados y bocetados de Rivera, Siqueiros u Orozco para la Escuela Nacional Preparatoria, o para el Secretariado de Educación. No obstante, el ritmo de los acontecimientos había dado tiempo a que el libro registrara también la retirada de la confianza oficial en estos artistas —la preterición de Orozco a Nueva York y De la Cueva a Guadalajara, la subsistencia de Revueltas decorando gasolineras, el exilio interior de Goitia²², y la incompreensión popular de su arte —como las imágenes

²¹ Vid. Olivia Gall, “Un solo visado en el planeta para León Trotsky”, en Yankelevich, *op. cit.*, pp. 63-90.

²² Vid. Anita Brenner, *Idols...*, p. 259.

que reproduce el libro de Brenner con las mutilaciones y escarnios de varios frescos²³-. Con todo, esta etapa vital más “rutinaria” de Anita Brenner, a partir de la cual se desenvuelve como crítica de arte y editora, se abre no sólo a causa de esta caducidad más o menos natural del Renacimiento Mexicano, sino por la relativa dispersión de parte del grupo, acentuada en la decepción y la desconfianza que produjo el asesinato de Trotsky.

Para entonces, su doble maternidad estimuló quizá una veta de su escritura, la ficción para niños, que deparó varios libros de cuentos entre 1942 y 1966, todos ellos escritos en inglés y publicados en Estados Unidos, si bien algunos se fueron traduciendo al castellano. Libros que casi siempre llevaron ilustraciones de Jean Charlot, uno de los pintores con los que mantuvo la amistad, en títulos como *The Boy Who Could Do Anything* (1942), *I Want to Fly* (1943, ilustrado por Lucienne Bloch), *A Hero by Mistake* (1953), *Dumb Juan and the Bandits* (1957), o *The Timid Ghost* (1966).

Entre 1955 y 1972 se convierte en editora y directora de *México/ This Month*, una publicación mensual que pretendía ser un foro para la comunidad estadounidense en el país y órgano de difusión de México y de la cultura mexicana en el extranjero. La publicación se consolidó por la iniciativa política y vivió gracias a las suscripciones oficiales, mediante las cuales se distribuía por las embajadas mexicanas. La revista contó con las ilustraciones e imágenes habituales de Jean Charlot, Kati Horna, Vladimiro Machado (Vlady), Josep Bartolí, Pedro Friedeberg, Mattias Goeritz o Leonora Carrington, entre otros artistas del Renacimiento Mexicano y del exilio español y europeo que encontraron en esta publicación un medio de promoción o subsistencia.

La década de los sesenta se abre para Anita Brenner con una crisis matrimonial, así como con su alejamiento casi definitivo del mundo de la cultura, con el que mantenía el vínculo a través de *México/ This Month*. En 1961, regresa a su ciudad natal, donde abre una granja de exportación agrícola, que vendía en México y Estados Unidos. Rehabilitaba así las viejas tierras de la familia en Aguascalientes, y favorecía temporadas fuera de la capital, de su mundo cultural y de su ya muy cambiado mercado de las afinidades electivas.

²³ *Ibid.* imágenes 71, 73, 78 [s.p.] (las imágenes aparecen fuera de la paginación normal, en el original).

Idols behind Altars: sincretismo o insurgencia de los vencidos

En 1923 se había creado el Sindicato de Obreros, Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, que serviría de núcleo del Renacimiento Mexicano, con su órgano de expresión, el periódico *El Machete*. Ese año, se publica en él el primer manifiesto del Sindicato, su *Declaración social, política y estética*, dedicada “A la raza indígena humillada durante siglos”. Como observa Alicia Azuela, la creación del Sindicato marcó la ruptura de sus integrantes con el universalismo y el internacionalismo de raíz vanguardista que hasta entonces compartieron los más jóvenes artistas mexicanos, quienes enseguida se inclinaron por un arte nacionalista, enraizado en la tradición indígena y concebido como factor de cambio social, con un lenguaje, tan realista como simbólico, de tono didáctico²⁴. En el manifiesto, con palabras que se han supuesto de Siqueiros, leemos:

No sólo todo lo que es trabajo noble, todo lo que es virtud, es don de nuestro pueblo (de nuestros indios muy particularmente), sino la manifestación más pequeña de la existencia física y espiritual de nuestra raza como fuerza étnica brota de él, y lo que es más, su facultad admirable y extraordinariamente particular de hacer belleza; el arte del pueblo de México es la manifestación espiritual más grande y más sana del mundo y su tradición indígena es la mejor de todas²⁵.

Idols behind Altars fue la primera síntesis de ese movimiento, y el intento ensayístico de reflejar el cambio desde el concepto de mestizaje nacional de José Vasconcelos al nacionalismo indigenista. Tal como la autora advierte, Vasconcelos, no obstante ser el primer promotor y protector oficial del nuevo arte, como Ministro de Educación, se debió de ver superado por una pedagogía cultural que ya no era la de su generación:

²⁴ Vid. Azuela, *op. cit.* p. 77.

²⁵ David Alfaro Siqueiros, “Declaración social, política y estética del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. A la raza indígena humillada durante siglos...”, en *Palabras de Siqueiros* (selección, prólogo y notas de Raquel Tibol), México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 24.

He [Vasconcelos] subsidized all kinds of experiments and projects, suppressing many of his personal preferences and tastes to patriotic curiosity and faith. The result was a new educational orientation whose point of departure is the legitimate most numerous native. This viewpoint was almost forced upon him²⁶.

El valor histórico de *Idols behind Altars* reside además en su función apologética de un arte y una visión cultural —la de la presencia nativa en México como insurgencia en lugar de como pasivo y armónico sincretismo— que la obra muestra ya bajo una franca amenaza oficial y popular. El libro de Brenner es posiblemente uno de los primeros en reproducir, traducidos al inglés, los manifiestos del Sindicato de Pintores; entre ellos, el antes citado. Asimismo, cita el cartel-proclama de 1924 titulado “Protesta”, contra lo que el Sindicato consideraba “a campaign [that] has been undertaken against the present movement of painting in Mexico”²⁷. Así, pues, el ensayo de Brenner no sólo recogió el auge, sino la declinación y caída del Renacimiento Mexicano, ante cuya suerte el libro ensaya una defensa histórica. Lo interesante es que ésta se manifestó en una dirección sintomática: el extranjero, de donde provenía una valoración y una particular defensa de este arte que enseguida se convirtió en un interés fundamental de los nuevos artistas, quienes por necesidad habían dejado de considerar el muralismo como un patrimonio mexicano y una expresión genuina e intransferible del ser de la nación, para pasar a validarlo en el contexto universal e intemporal del arte. Así, la “Protesta” pondera los valores del nuevo arte mexicano “as is proved by the opinions written of our work here in Mexico, in the United States, and in Europe”²⁸; o como concluía una carta firmada por doscientos artistas contra la destrucción de uno de los murales de Siqueiros, “In the name of Art, which is not a nacional but an internacional property”²⁹. La labor de Anita Brenner en esa dignificación internacional del nuevo arte mexicano resultó fundamental.

Y, sin embargo, este libro sobrevive hoy en la memoria cultural mexicana como un título, una frase feliz: si bien, ante todo, es preciso anotar, como hace Alicia Azuela, que la frase era en realidad

²⁶ Anita Brenner, *Idols [...]*, pp. 325-326.

²⁷ *Apud.*, *ibid.* p. 256.

²⁸ *Loc. cit.*

²⁹ *Apud.*, *ibid.* p. 257.

de Manuel Gamio, en su obra *La población del Valle de Teotihuacán*, de 1922³⁰. En esa calidad de frase célebre, Octavio Paz menciona el ensayo de Brenner en sus adendas a las últimas ediciones de *El laberinto de la soledad*, elogiando el acierto de la expresión³¹. La remisa valoración de Paz, que cita a Anita Brenner en los paratextos de la edición conmemorativa de su conocido ensayo, no evita que en él hayan asomado varias de las visiones históricas que aparecen con la obra de la escritora, en lo que podría ser otra muestra de lo que Monsiváis ha calificado como una “intuición poderosa que no merecerá reconocimientos de los demasiados que la aprovechan”³². Por ejemplo, en la idea de Paz de la historia mexicana como una negación constante de su pasado que no obstante termina por aflorar: sobre todo, con la Revolución, esa “brusca y mortal inmersión en nosotros mismos, en nuestra raíz y origen”³³; la misma Revolución en la que Brenner sostenía que “Mexico has come to herself”, tras siglos de autonegación³⁴.

Al mismo tiempo, *Idols behind Altars* anticipó su propia autocrítica y la del Renacimiento en el cuestionamiento del carácter vernáculo del nuevo arte, que décadas más tarde Paz parecía querer desenmascarar, contra cualquier tentación de nacionalismo esencialista, al advertir que “el nacionalismo artístico mexicano fue una consecuencia del cosmopolitismo del siglo xx”³⁵, ya que “el descubrimiento de las artes precortesianas y populares también es un resultado de la curiosidad de la estética occidental”³⁶. Una prevención a la que Brenner se anticipa en su libro, al considerar la base teórica europea de muchos de los del Renacimiento Mexicano; cuando no, la tímida imitación de las formas indígenas que hay en su arte o su calculada espontaneidad popular, que de hecho animan a la autora a destacar como notables

³⁰ Vid. Azuela, *op. cit.* p. 77.

³¹ Vid. Octavio Paz, “Vuelta a *El laberinto de la soledad*. Conversación con Claude Fell”, en *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 345.

³² Monsiváis, *op. cit.*, p. 31.

³³ Paz, *op. cit.*, p. 164.

³⁴ Anita Brenner, *Idols [...]*, p. 314.

³⁵ Paz, “Re/visiones: Orozco, Rivera, Siqueiros”, en *Sombras de obras*, Barcelona, Seix Barral, 1983, p. 165.

³⁶ *Id.* “Tamayo en la pintura mexicana”, en *La peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1978, p. 192.

excepciones las obras de artistas indios como Xavier Guerrero o Máximo Pacheco³⁷.

El proyecto del libro recuperaba una idea de trabajo que habían llegado a bosquejar entre la propia Brenner y Jean Charlot, para la desestimada publicación *Mexican Renaissance*. No obstante, el desarrollo de la obra desbordó el plan, que se limitaba a una historia del nuevo arte mexicano, para adentrarse en la historia cultural y la antropología. El subtítulo original de la obra, modificado en ediciones sucesivas a las dos que conoció en 1929 (en la casa Payson & Clarke, de Nueva York, y en Biblio & Tannen, de Connecticut), habla de esa ambición ensayística: *The Story of the Mexican Spirit*. La obra se divide en tres partes. Tiene una secuenciación cronológica y casi narrativa, si bien su linealidad está constantemente interrumpida por digresiones y llamadas hacia otros periodos. Dedicó tres grandes calas sincrónicas, que no se corresponden exactamente a cada una de las tres partes, a la época prehispánica, la época colonial, y la época contemporánea del Porfiriato y la Revolución, donde concluye recogiendo todos los hilos tendidos en sendos capítulos dedicados a la obra de Siqueiros, Orozco, Rivera, Goitia y Charlot.

El libro fue el primer intento de superar teóricamente el arte europeísta y academicista del costumbrismo romántico y el impresionismo favorecidos durante el Porfiriato, una edad media de la que la autora rescata sus corrientes subterráneas, las verdaderamente fértiles al cabo, que serían el ineluctable sustrato indígena, junto a la propiedad asimiladora del barroco colonial y la empatía de su fatalismo espiritual con las culturas nativas, aliados a la gracia popular y narrativa de los exvotos, al sincero expresionismo de las pinturas decorativas de las cantinas y pulquerías, y a la obra de autores poco conocidos durante el fin de siglo y la primera década del siglo xx, oscurecidos por ese positivismo, como José Guadalupe Posada y sus irreverentes ilustraciones para corridos, cuya recuperación debemos de hecho a Brenner y Charlot, quienes lo acercaron a la historia del arte en sus estudios para la revista *Mexican Folkways*³⁸. En estas fuentes, nativas, populares y barrocas –en lo que el arte colonial tuvo de escenificación masiva y en la labor de muchos artesanos indígenas en él–, hace beber Anita Brenner al nuevo arte mexicano.

³⁷ Vid. Anita Brenner, *Idols* [...], pp. 319-321.

³⁸ Vid. Glusker, *Anita Brenner. A Mind* [...], p. 71.

Entre las intenciones fundamentales de la obra, la sustitución de la noción de mestizaje cultural por la de resistencia indígena y popular sirve de idea organizadora. Sobre todo, a la hora de valorar los cultos sincréticos, manifestaciones mestizas que encubrirían una irreducible raíz nativa que nunca se habría plegado a la endoculturación asimiladora; lo que nos lleva a hablar de un anticipo no verbalizado aquí como tal del multiculturalismo, en sus reflexiones sobre el carácter no ya mestizo sino de plena insurgencia indígena de cultos como el de Guadalupe o Tinonantzin-Tonantzin, y el de ciertas advocaciones telúricas o toponímicas de Cristo y los santos, como Nuestro Señor del Árbol, el Cristo de Amecameca, San Antonio Itzcuintla o San Francisco Ecatepec³⁹.

En cuanto al tono de la obra, se puede definir como lascasiano, influencia que actualiza y reinterpreta a través del relativismo antropológico de Franz Boas y Manuel Gamio, cediendo a fray Bartolomé de Las Casas y a su tono más característico la patente hermenéutica del resto de fuentes históricas de su ensayo, entre las que, por su frecuencia, destacan Nezahualcóyotl, fray Bernardino de Sahagún, fray Jacinto de la Serna y Bernal Díaz del Castillo. No obstante, dentro de este tono general de la obra en el que la apología suele revestirse de abierta acusación histórica, *Idols behind Altars* no es un campo abonado para la fácil generalización, y encuentra la dificultad de su gran ejercicio retórico allí donde lo hace el propio Renacimiento Mexicano: en la problemática integración de las culturas nativas con la idea moderna de revolución. En líneas generales, la obra parte de la concepción cíclica del tiempo en las culturas prehispánicas mesoamericanas. Una percepción que, de acuerdo con la autora, tendría su traslación histórica y caracterológica en el fatalismo, y a través de éste, en el escepticismo del mexicano; ironía raigal de una cultura en la que de cuando en cuando también asomaría su carácter satírico y sarcástico, de la mano, en este caso, no del elemento indígena –portador más bien de la tristeza y la digna gravedad–, sino de la risa estridente del criollo y del mestizo, lo que la autora llama la “vacilada”⁴⁰.

Estas ideas se combinan en la obra con la presencia central de la muerte en la cultura mesoamericana, y su influencia en el devenir colonial de México, a través del grandioso *memento mori*

³⁹ Vid. Anita Brenner, *Idols [...]*, p. 147.

⁴⁰ Sic en la edición original, *ibid.*, pp. 180-184.

que es el Barroco. La importancia del Día de Difuntos en México, la cotidiana vecindad de los fantasmas, el asomo erótico y hasta jocoso de la muerte, proverbial en la obra de Posada, por ejemplo, actúan en el ensayo de Brenner como argumentos para una reticencia histórica incómoda en ese momento de revolución. No en vano, otro de los grandes tópicos de los que arranca la obra, dentro de su interpretación inmanentista de lo histórico, es la idea mesiánica y catastrófica de la historia mexicana desde los tiempos prehispánicos. A cada renovación sucede una catástrofe. A cada anuncio y a cada mesías, una profecía infausta y un Apocalipsis, de lo que esgrime como ejemplos análogos entre sí la profecía azteca de la llegada de Cortés-Quetzalcóatl, y la subida al poder de Francisco I. Madero, sucedida de un terremoto que condicionaría la opinión popular por encima de cualquier dialéctica⁴¹.

Como es fácil suponer, estos elementos culturales, actuando a la manera de un sustrato inevitable, no podían encontrar buen encaje con la idea de revolución. Esto mismo posiciona a Anita Brenner cuando, en la última parte del ensayo, analiza el recorrido del arte durante y tras la Revolución. Es decir, cuando la obra alcanza los capítulos dedicados a esos cinco nombres centrales del Renacimiento Mexicano. Esto formaba parte de un dilema crítico interno al propio arte contemporáneo mexicano, en cuyo seno se debatía la función del arte en la Historia; y la necesidad, o posibilidad, de un arte nativista de y para la Revolución. Como sucedió a los artistas del movimiento, Anita Brenner no pudo, ni necesitó, ni quiso resolver esa contradicción central, en cuya misma expresión encontró el Renacimiento Mexicano el inicio de su caída: "Let the native be the basic unit of the economic and cultural ideal. Is it reverting to barbarism? If it is, better barbarism than sterility"⁴².

La emergencia de las raíces culturales mexicanas durante el primer tercio del siglo xx no deja de poseer un valor positivo de insurgencia, en la interpretación de Anita Brenner, como sucedía en la funcionalidad prevista en ese mismo arte contemporáneo, y como se inscribe en la propia noción de Renacimiento: se trataba de "the construction of a new art, reintegrated to a social function"⁴³, que propagara que "Revolution in Mexico now means

⁴¹ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴² *Ibid.*, p. 230.

⁴³ *Ibid.*, p. 245.

loyalty to native values, an attitude of facing mucky political and social messes and cleaning them radically”⁴⁴. Pero, al mismo tiempo, el nuevo arte mexicano, en lo que tiene de fusión y acumulación de sustratos culturales, no deja de imponer un fatal anclaje a la raíz por medio del nativismo, y también un patético recordatorio de la condición humana, en su representación de los desastres de la guerra. En su contexto sociohistórico, esto se traducía en un escepticismo inequívoco para cualquier espectador. Desde esta doble coordenada, identifica Anita Brenner la ambigua representación de la Revolución por parte de los artistas del Renacimiento Mexicano: como avance colectivo, el optimismo desprendido y viril, junto al fatalismo y al peso del pasado, que se muestra en la recuperación de lo indígena y en la predilección por la pintura, por ejemplo en Orozco, de las soldaderas, la abatida retaguardia, o retratos como el de la mujer del soldado o los horrores de la guerra que presiden sus murales. Orozco, que ya entonces recibía el sobrenombre del “Goya mexicano”, encarnaba, en efecto, esa misma conciencia solitaria y oscura como reverso de una nueva época de luces. Brenner recoge las protestas de los políticos y los críticos ante esa mirada histórica, como la que reprobaba que “Orozco is a disillusioned youth with the soul of an old man”⁴⁵. Goitia, sin duda el carácter más alejado del optimismo histórico revolucionario, acusaba también esas denuncias sobre su obra: “I understand that they think my pictures discredit Mexico, because they reveal those things. Still, I take pleasure in battling in this sense [...]. You see a kind of irony goes through my work”⁴⁶. La tentación positivista del progreso revolucionario seguía existiendo, y la naturaleza pasional del *ecce homo* del nuevo arte esgrimía el indigenismo y la autenticidad popular como corrección de la propia Revolución. Después de todo, aclara Brenner:

The search for true expression of mass feeling is not to be confused with the doctrine that plastic art, to be reconstructive or revolutionary, must be subservient to the propagation of prescribed ideas. A panel sincerely and forcefully conceived from pure emotion [...] will generate its own *morale*⁴⁷.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 185-186.

⁴⁵ *Apud.*, *ibid.*, p. 272.

⁴⁶ *Apud.*, *ibid.*, pp. 295-296.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 246.

Desde este doble punto de vista, con la ambigua influencia de lo indígena como fatalismo histórico y como insurgencia, la autora sostiene que el sustrato indio emerge en el arte de la revolución, tras la edad media porfiriana, a través de dos símbolos centrales de la estética prehispánica, que *Idols behind Altars* muestra como motivos recurrentes a lo largo del arte mexicano: la calaca o calavera y la mano⁴⁸. Antagónicos y complementarios, en lo que se dejan asociar, respectivamente, con la muerte y la vacuidad de todo afán; y con la vida, la creación y la voluntad.

Ésta es la idea con que presenta como *leit-motiv* de la expresión artística mexicana el tzompantli, o muro de calaveras, que Brenner observa tanto en la cultura maya como en la mexicana, estudiando el desarrollo de este motivo a través de los que supone veneros del auténtico arte mexicano: el que, a través del barroco virreinal dejado en manos de artesanos indios, produjo formas sagradas que furtivamente se reencontraban con los cultos tanáticos de Tezcatlipoca o Huitzilopochtli: “Native symbols are carved into these churches, saints are recarved out of idols, and eventually recarved again so that they certainly do not look European”⁴⁹. La centralidad de la muerte habría coincidido durante la época virreinal con la superposición del pesimismo barroco hispánico. En la misma línea, justifica la presencia de esta idea en el México contemporáneo en un autor en el que emblemata la resistencia a las formas impuestas por el Porfiriato: José Guadalupe Posada, a quien este ensayo consagró con el título que le impone el capítulo a él dedicado: “El Profeta”.

Esa tristeza indígena hace que el ensayo rastree como excepcional la iconografía mesoamericana de la risa, de la que proporciona una terracota totonaca del área de Veracruz, que contrapone con la seriedad melancólica de la maya de Uxmal⁵⁰. La tristeza y el fatalismo consustanciales a la cultura indígena, a través de la que explica la sumisión de Moctezuma y la caída del imperio azteca⁵¹, reaparecería en el Renacimiento Mexicano, como el pastel de Orozco *El Indio Triste* (c. 1920), cuya influencia rastrea hasta una escultura azteca, el ídolo sedente entonces recién encontrado en la Ciudad de México. La autora refiere las historias legendarias

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 21-27.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 29.

⁵⁰ *Vid.*, imágenes 9 y 10, *ibid.* [s.p.].

⁵¹ *Ibid.*, p. 60.

de esta escultura, que hablan de un indio triste por la pérdida tras la Conquista, o de una historia de amor y de celos hacia otro pretendiente español. Ahora bien, cuando comenta la leyenda del Indio Triste, matiza el fatalismo de esa tristeza: desde la injusticia de la que surge, sólo sería imagen de abatida derrota a ojos de la arrogancia foránea, para resultar, en su lugar, una expresión seminal que contiene la rebelión inmóvil. Desde aquí, el símbolo antropológico de la mano recupera su importancia, rastreado en las figuras mayas que representan la oración dirigida a la cuenca de las manos, o su aparición simbólica en los versos del rey-poeta, rescatada siglos más tarde por Emiliano Zapata: “the only recognized native law about possession of land is the ancient tenet sung by Nezahualcōyotl, ‘The land belongs to him who works it with his hands’”⁵²; hasta su consciente simbolismo en el Renacimiento Mexicano: comenzando por la fotografía de Weston en la contraportada de *Idols behind Altars*, titulada *Mano del alfarero Amado Galván*, que podría haberse completado con la hecha por Tina Modotti durante ese viaje de 1926, la famosa *Flor de manita*, que no entró en el libro.

En general, Anita Brenner expuso en este libro varios de los tópicos interpretativos aún vigentes sobre el nuevo arte mexicano: los códices prehispánicos que se transforman en el panóptico sucesivo del muralismo de los Rivera, Siqueiros, Orozco o Mérida, a quien, junto a Guerrero o Pacheco, propone como modelo de consecuencia en la observación y aplicación de la estética indígena; así su abstracción pura a partir de la figuración, que habría tomado del arte maya, o la capacidad de conseguir la imagen tridimensional con dos dimensiones, mediante la yuxtaposición de colores puros, “which he serves with religious devotion”, frente al ilusionismo del *chiaroscuro* barroco y otras imposturas académicas⁵³. También, el simbolismo central a todo este arte, cuya genealogía, sin apartarla de la vanguardia, remonta a la escritura jeroglífica de los códices, donde ningún objeto se representa a sí mismo, sino que es cifra de una idea superior. En el mismo sentido, la severidad y abstracción de las líneas y figuras del arte prehispánico, que atraviesa por el Barroco de Indias, enseguida alejado del churrigueresco español, hasta recalar en el realismo

⁵² *Ibid.*, p. 108.

⁵³ *Ibid.* pp., 232-233.

simbólico del Renacimiento Mexicano, abigarrado y barroco en sus composiciones, pero elemental en su trabajo de la línea y el color.

La interpretación que Anita Brenner hace de México no se limita a una mirada fatalista. Al contrario, la primera intención de la obra es deshacer la imagen de país bárbaro que tenía en el extranjero. Desde esta premisa, sin duda conseguida cuando menos respecto a la valoración foránea del nuevo arte mexicano, es justo llamar la atención sobre una obra al mismo tiempo central y marginal de la cultura mexicana contemporánea, que habría que rescatar, como poco, en su carácter de documento de época; pero que, además, no deja de ofrecer aportaciones singulares e intuiciones que en gran medida han perdurado. Las más memorables de esas ideas no llaman sino a una vuelta a su fuente, donde, a una sola voz con fray Jacinto de la Serna, la autora nos vuelve recordar: “we see that the idols are not forgotten, as was believed”⁵⁴.

Bibliografía citada

- Azuela, Alicia. “*Ídolos tras los altares, piedra angular del Renacimiento artístico mexicano*”, en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época*. Introducción de Nadia Ugalde Gómez. México, RM / CONACULTA, 2007. pp. 61-93.
- Brenner, Anita. *Idols behind Altars. Modern Mexican Art and its Cultural Roots*. New York, Dover Publications, 2002 [1929].
- , *Class War in Spain (An exposure of Fascism, Stalinism, etc.)*. Sydney, Socialist Labor Party of Australia, 1937.
- , *The Wind That Swept Mexico. The history of the Mexican Revolution 1910-1942*. Historical photographs assembled by George R. Leighton. Austin, University of Texas Press, 1993 [1943].
- Brenner, Anita y Jean Charlot, “The Mexican Renaissance”, *New York World*. enero 1928 [s.p].
- , “Une Renaissance Mexicaine”, *La Renaissance de L’Art Francais*. Febrero 1928 [s.p].
- Brenner, Leah. *An Artist Grows up in Mexico*. Drawings by Diego Rivera. New York, Beechhurst Press, 1953.

⁵⁴ *Apud.*, *ibid.*, p. 138.

- Brenner, Marie. "Southern exposure", *Vanity Fair*. Núm. 528, 2004. pp. 172-177, 208-211.
- Charlot, Jean. *The Mexican Mural Renaissance, 1920-1925*. New Haven, Yale University Press, 1963.
- Gall, Olivia. "Un solo visado en el planeta para León Trotsky", en Pablo Yankelevich (coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo xx*. México, Plaza y Valdés editores/CONACULTA-INAH, 2002. pp. 63-90.
- Glusker, Susannah Joel. *Anita Brenner. A Mind of Her Own*. Foreword by Carlos Monsiváis. Austin, University of Texas Press, 1998. pp. 55-62.
- , "Anita Brenner: Redes del exilio", en Pablo Yankelevich (coord.), *México, país refugio. La experiencia de los exilios en el siglo xx*. México, Plaza y Valdés editores/ CONACULTA-INAH, 2002. pp. 55-62.
- Indych, Ana. "Entre dos mundos: Anita Brenner, identidad trans-cultural y arte mexicano en Nueva York", en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época*. Introducción de Nadia Ugalde Gómez. México, RM/CONACULTA, 2007. pp. 41-51.
- León-Portilla, Miguel. *Culturas en peligro*. México, Alianza Editorial Mexicana, 1976.
- Martínez de Pisón, Ignacio. *Enterrar a los muertos*. Barcelona, Seix Barral, 2006.
- Miller, Carol. "Anita Brenner", en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época*. Introducción de Nadia Ugalde Gómez. México, RM /CONACULTA, 2007. pp. 103-105.
- Monsiváis, Carlos. "Anita Brenner y el Renacimiento Mexicano", en VVAA, *Anita Brenner. Visión de una época*. Introducción de Nadia Ugalde Gómez. México, RM /CONACULTA, 2007, pp. 19-34.
- Paz, Octavio. "Tamayo en la pintura mexicana", en *Las peras del olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1978. pp. 191-207.
- , "Re/visiones: Orozco, Rivera, Siqueiros", en *Sombras de obras*. Barcelona, Seix Barral, 1983. pp. 163-179.
- , "Vuelta a *El laberinto de la soledad*. Conversación con Claude Fell", en *El laberinto de la soledad*. México, Fondo de Cultura Económica, 1993. pp. 321-350.
- Siqueiros, David Alfaro. "Declaración social, política y estética del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México. A la raza indígena humillada durante siglos...", en *Palabras de Siqueiros*. Selección,

- prólogo y notas de Raquel Tíbol. México, Fondo de Cultura Económica, 1996. pp. 24-26.
- Stanton, Edward F. *Hemingway en España*, Madrid, Castalia, 1989.
- Villela Flores, Samuel. “El viaje foto-etnográfico de Anita Brenner en Guerrero”, *Diario de Campo*. Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, núm. 77, 2005. pp. 4-7.
- VVAA, *Corresponsales en la Guerra de España*. Carlos García Santa Cecilia (ed.). Madrid, Instituto Cervantes/Fundación Pablo Iglesias, 2006.