

Margarita Nelken en tiempos de rupturas

Diana Briuolo Destéfano

Hoy en día hay consenso (académico) en considerar a la llamada *ruptura* en las artes plásticas mexicanas de mediados del siglo XX, como un *proceso* en el que si bien es posible hallar importantes fracturas, posee una innegable continuidad con la corriente imperante que la presidió, y viceversa. Así se refirió a ella el investigador Jorge Alberto Manrique, testigo clave de aquella confrontación:

Ahora se discute si el título es correcto (...) si realmente se puede hablar de “ruptura”. Ciertamente las cosas se ven diferentes después de cuarenta años de cómo las veíamos entonces. Ni la “escuela mexicana” previa era tan monolítica como la sentíamos (...) ni la ruptura, siendo lo que fue, prescindió totalmente de una tradición anterior¹

Efectivamente en principio, un muy ruidoso enfrentamiento se dio en el ambiente artístico de aquellos años, polarizando a dos corrientes: la “innovadora”, fincada en temáticas subjetivas y nuevas técnicas, y la establecida más de tres décadas atrás -la llamada “escuela mexicana de pintura”-, estrictamente figurativa y con un contenido social inspirado en la historia nacional oficial. Durante años, el recuerdo de lo anecdótico de estas disputas prevaleció por sobre las obras, conformando un mítico recuento bipolar que aún tiene vigencia en la mayoría de los estudios al respecto. En buena medida, al hecho contribuye el que algunos de aquellos jóvenes protagonistas son en la actualidad reconocidos maestros que todavía gustan relatar en esa forma el episodio.

El artista José Luis Cuevas es en especial quien se ha erigido en una suerte de guardián de la memoria de aquel enfrentamiento. En sus muchos libros autobiográficos, permanentes escritos y declaraciones, videos y películas, programas radiales y, por supuesto, a través de las exposiciones que sobre el tema organiza en su museo particular, refuerza la idea de una arriesgada actitud combativa por parte de su generación ante unos entronizados artistas mayores. En referencia a esta problemática, dedicó dos salas de su museo a quienes lo secundaron en su actitud: Marta Traba y Margarita Nelken. El homenaje parecería correcto: las dos críticas fueron quienes con mayor vigor promocionaron al dibujante desde sus inicios. Sin embargo, cualquiera que esté mínimamente enterado de los avatares de aquel entonces, podría objetar que la última en realidad, poco hizo por los rupturistas como tampoco lo había hecho por aquellos mayores.

¹ Alberto Manrique, “Artistas en tránsito. México 1980-1995”, en Manrique, Jorge Alberto, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, p. 59-83, p. 62-63.



Figura 1. Julio Romero de Torres, *Margarita Nelken*, ca. 1918

Margarita Nelken (1894-1968) arribó al país en 1939 en calidad de exilada de la guerra civil española, después de una relevante actuación política que la llevó -entre muchas otras actividades-, a ser por tres veces electa diputada republicana. Una vez llegada a México, su militancia -socialista primero y comunista después-, quedaría reducida a sólo algunos comentarios periodísticos sobre política internacional alrededor de la II Guerra, tal como el Gobierno Federal condiciona a los refugiados políticos. Más importante para su estadia de este lado del Atlántico fue su

temprano trabajo en crítica de arte por el que publicó un gran número de escritos en España, y en revistas especializadas de Inglaterra, Francia, Suecia y Alemania. También anteriormente incursionó en literatura, en los géneros de novela, cuento y biografía, además de algunos ensayos socio-culturales, en particular alrededor del tema de la mujer.² Su formación tuvo lugar en París durante la primera década del siglo, donde estudió el bachillerato, música y ciencias sociales. Además pintora, se presentó durante los años diez en salones internacionales en los que conoció a movimientos y artistas de vanguardia en España, Francia y Alemania. Nunca se interesó por exponer su ideario estético, pero su par de miles de reseñas de exposiciones dieron cuenta de su adhesión al determinismo positivista de Hippolyte Taine, por el que la obra del artista se relacionaría con su entorno. Para Margarita, el ambiente *inflúa* al creador en el sentido literal de la palabra. En este

² Antes de llegar a México, Margarita Nelken publicó trabajos sobre arte en *The Studio*, *Mercure de France*, *L'Art et les Artistes*, *L'Art Decoratif*, *La Renaissance Contemporaine*, *La Gazette des Beaux Arts*, *Göteborgs Handelstidning*, *Die Kunst*, *Vita d'Arte*, *Über Land und Meer*, *Museum*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *La ilustración Española y Americana*; Nelken, Margarita, *Historia del hombre que tuvo el mundo en la mano*. J.W. von Goethe (1928), México, SEP, 1943; *Las torres del Kremlin*, México, 2 ed., Editorial Industrial y Distribuidora, 1943; *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Ed. Minerva, 1921; *En torno a nosotras*, Madrid, Ed. Páez, 1927; *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor (Col. Biblioteca de Iniciación Cultural. Ciencias Literarias n° 262), 1930; *La mujer ante las Cortes Constituyentes*, Madrid, Ed. Castro, 1931; *Niños de hoy, hombres de mañana*, Madrid, Ed. SRI, 1936; *La epopeya campesina*, Madrid, Aldus, 1936; *Porqué hicimos la revolución*, Madrid, Ediciones Sociales Internacionales, 1936; *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética*, Valencia, A.U.S., 1938.

último aspecto, para la crítica tendrían especial impacto en los latinoamericanos, el colorido e imaginativo arte popular y la imponente escultura prehispánica. Me interesa destacar aquí que estas dos ramas artísticas fueron por ella calificadas, indistintamente, de “expresionistas”, “super” o “ultra” barrocas. A su entender, la primera *constante* que caracteriza a la expresión mexicana -en *todas* sus etapas históricas-, es “un afán decorativo que cifra su objetivo en la insistencia. Que no tolera el vacío y cubre de ornamentación cualquier superficie arquitectónica, y aún cualquier volumen escultórico, y llena de adornos el objeto más humilde (...)”³.

Como se señaló, poca simpatía le profesaron tanto la mayor parte de los jóvenes rupturistas como los artistas de la Escuela Mexicana. El hecho es secuela de sus experiencias en Europa: desconfiaba de cualquier discurso ideológico nacionalista –como lo era el del muralismo-, cuya manipulación había observado en la Alemania e Italia fascistas en favor de una política racista y agresiva. Completaba su percepción, el haber presenciado los embates de la I Guerra, que acabaron por hacerla congeniar con aquel sector intelectual que reclamaba la restauración de los códigos visuales tradicionales de la representación mimética, mismos que permitirían lecturas iconográficas menos elitistas y deshumanizadas que los que la abstracción había propuesto. Bajo estas premisas, es posible entender la mutua aversión que enfrentaba a la crítica española tanto con los artistas no figurativos, como con los apologistas de la historia.

Una vez expuestos brevemente los parámetros que en lo estético guiaron a la autora, y retomando la temprana defensa que de Cuevas hiciera, cabría preguntarse en qué lugar de su obra –por entonces consistente en despojados y patéticos dibujos de enfermos mentales, cadáveres, prostitutas y pasajes literarios como los de la *Matamorfosis* kafkiana- es visible el famoso entorno tainiano. La pregunta a responder, es qué otro sistema de ordenamiento, alternativo al del polarizado discurso estético de entonces tuvo que estar en funcionamiento a fin de que las a veces eclécticas configuraciones de Margarita, gozasen de autenticidad en



Figura 2. Margarita Nelken, ca. 1937

³ Margarita Nelken, “De la expresión mexicana en el arte”, en *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre de 1952, p. 246-266, p. 257.

el ambiente mexicano. Para ello me enfocaré a un tiempo preciso, el de la segunda mitad de la década del cincuenta.

Regresando a José Luis Cuevas y los episodios por él rescatados en referencia a la confrontación rupturista (y por los estudiosos del tema), el más relevante de ellos es sin duda la publicación de su texto conocido como “La cortina de Nopal”. En palabras del pintor, “el primer manifiesto efectivo en contra de la pintura [de la escuela] mexicana”. Fue reproducido, entre otros, en el importante catálogo de la exposición *Ruptura* realizada en 1988 en el Museo Carrillo Gil. Allí contó como en otras ocasiones, con una pequeña introducción del autor para aclarar las circunstancias de su producción: corría el año de 1956, cuando “el pontífice supremo era Diego Rivera”⁴. Esta aseveración no es exacta. Para empezar no se trata de un manifiesto, tampoco del año de 1956 sino del de 1958. Rivera para entonces, llevaba más de cuatro meses descansando en la Rotonda de los Hombres Ilustres de México⁵. El desliz de Cuevas, delata el peso que aquel respetado artista muralista tuvo para el ambiente mexicano hasta su muerte, a fines de 1957.

Las distintas exhibiciones temporales, bienales, muestras temáticas y retrospectivas se realizaban desde fines de los años cuarenta en el oficial Palacio de Bellas Artes y, en el reducido, pero creciente sector de galerías particulares. Las últimas en especial, generaron en una década no sólo un primer (tardío) mercado artístico privado, sino que también contribuyeron a la proliferación de todo tipo de actividades mercantiles afines: casas de decoración, modas, muebles, restaurantes, salones de belleza, etcétera, que fueron conformando la “Zona del arte y del buen gusto”⁶ en las inmediaciones de la ciudad, hoy mejor conocida como “la Rosa”. En un sentido más amplio, esta expansión materializaba el vertiginoso proceso de crecimiento económico capitalista iniciado por México en esos años, de efectos especialmente notorios en la década del cincuenta.

La proliferación mercantil se vio acompañada de una buena cantidad de revistas especializadas que, con secciones y suplementos culturales, trajeron aparejado un renovado énfasis en la evaluación crítica sobre la importante expansión plástica. El notorio *boom* comercial (en el que en buena parte de las ocasiones no contó más que con la intuición de los galeristas a la hora de seleccionar las obras), reclamaba una ineludible sanción por parte

⁴ José Luis Cuevas, “Ataqué con virulencia el arte folklórico, superficial y ramplón”, en *Ruptura, 1952-1965* (catálogo de exposición en el Museo Carrillo Gil), México, Museo Carrillo Gil-INBA, 1988, p. 82.

⁵ José Luis Cuevas, “Cuevas. El niño terrible”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 473, 6 de abril de 1958, p. 7.

⁶ Loana Brann, “...Y así nació la zona del arte y del buen gusto”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 437, 6 de agosto de 1957, p. 6.

de los entendidos que definiera y ordenara estas curadurías y que, de paso, dirimiera el tan mentado conflicto entre las nuevas generaciones de artistas y las viejas consignas de la Escuela Mexicana.

Estas demandas, presentes desde el ascenso de las actividades mencionadas, hicieron eclosión tras la muerte de Diego Rivera⁷. No parece casual el que el último reportaje que le fuera efectuado se dedicara precisamente a la crítica de arte.⁸

Inútil sería exponer aquí las largas elucubraciones al respecto de Rivera; baste con decir que reclamaba un anacrónico “análisis estrictamente científico”. A su entender, los únicos profesionales dignos de ser rescatados –casi todos ellos literatos-, sólo habían tenido una participación considerable en los primeros tiempos del muralismo. Por esas mismas fechas, el último de los Tres Grandes, David Alfaro Siqueiros, proponía un procedimiento crítico parecido que, como su persona, llevaba a un extremo bastante más radical⁹: sólo fue capaz de aprobar a tres escritores –entre ellos a José Revueltas¹⁰ -, quienes por cierto casi no hicieron crítica de arte. En cambio, crearon una literatura marxista rayana en el realismo socialista.¹¹

Frente a este rígido contexto, no se hace extraña la gran cantidad de reportajes que se sucedieron durante el año de 1958 en torno al problema de la crítica, reportajes en los que se explayaron los miembros del Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, los de la Universidad Iberoamericana, artistas y galeristas. Participaron así todos los emparentados con el tema, a excepción de los críticos, evidenciando la inconformidad con que eran vistos sus análisis.

En ese entorno, el reconocido teórico e investigador alemán Paul Westheim, también crítico de arte moderno, fundó su propio premio en ese rubro. El mismo se proponía, según sus bases, responder a la pregunta: “¿Dónde están en México los jóvenes críticos de arte dedicados a defender los valores que representan los esfuerzos de su propia generación e identificados con sus finalidades?”¹²

⁷ De hecho, durante el último año de su vida, el Frente Nacional de Artes Plásticas -bastión oficial del muralismo-, realizó más de un malabarismo (infructuoso) para que el artista de Guanajuato, ya muy enfermo, se definiera a favor de la corriente a la que había contribuido a fundar, en algo así como un legado artístico para las generaciones futuras.

⁸ Raquel Tibol, “Son contados los críticos de arte en el mundo y México no tiene uno solo. Última entrevista con Diego Rivera”, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, 15 de diciembre de 1957, p. 5, 10.

⁹ Raquel Tibol, “Siqueiros critica a los críticos de arte”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 468, 1° de marzo de 1958, p. 7.

¹⁰ Raquel Tibol, art. cit. Además de Revueltas, fueron aprobados Efraín Huerta y José Mancisidor.

¹¹ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en *Historia general de México*, tomo 2, México, Harla-Colmex, 3 ed., 1988, p. 1375-1548, p. 1451, 1471.

¹² “Se funda el Premio Paul Westheim de crítica de arte”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 472, 30 de marzo de 1958, p. 1, 7.

Como es conocido, el primer premio fue compartido entre los universitarios Jorge Alberto Manrique y Beatriz de la Fuente. El primero hizo su evaluación a partir de una minuciosa y ordenada descripción de una obra abstraccionista de Juan Soriano, mientras la segunda lo hizo sobre algunos dibujos de José Luis Cuevas. Para la historia del arte en México, el texto que cobró mayor relevancia fue el de Manrique: no sólo por su impecable análisis, sino porque el mismo constituyó su primer intento de acta de defunción para la Escuela Mexicana. Aquí cabría aclarar que el pintor Juan Soriano –uno de los favoritos de la Nelken-, se había iniciado como artista figurativo, con temáticas enraizadas en su entorno popular jalisciense. Fue en 1955 cuando dio a conocer estilizaciones semiabstractas, tras permanecer dos años en Europa, mismas que le valieron en general comentarios adversos, amén de su expulsión de la semi-oficial Galería de Arte Mexicano, la más importante del país.

La valoración hecha a la obra de Soriano por Manrique no fue del todo entusiasta. El investigador, tras plantear un sombrío panorama general del estado del arte moderno en México, concluyó su escrito aceptando la seriedad en la búsqueda artística de Soriano a través del uso casi exclusivo del color. Manrique se interesó por esa “nueva forma de expresión; no ya una fórmula o una receta que encierra en un círculo vicioso todo impulso”; cerró su ensayo con la sentencia: “no es que el camino de Soriano sea el mejor, lo que pasa es que es el único posible”.¹³

Traigo a colación este episodio, porque Margarita Nelken, con casi un año de anterioridad, pese a su aversión a la abstracción y de haber expresado su temor ante la posibilidad de que Soriano después de su viaje, “volviera confitado en fórmulas captadas”¹⁴ (léase, “fórmulas ajenas”), a la hora de encontrarse con las nuevas propuestas del artista admitió, por vez primera, la legitimidad de *experimentar* con nuevas posibilidades formales en pos de hallar un camino que sacudiera al anquilosado ambiente. Aunque su prosa se distanciara en mucho de la facilidad de exposición del maestro Manrique, en su discurso expresó las mismas consignas que aquél en un artículo verdaderamente excepcional:

[El arte abstracto] a México nos llega, en su auge, ya bastante retrasado; cuyo actual predicamento, en particular entre nuestros jóvenes, quizá sea pasajero, pero de esperar es sirva en su etapa para refinar y depurar (que no simplificar) calidades; que en manera alguna pueda tenerse por **un fin en sí definitivo de la expresión pictórica**, (...) pero que

¹³ Jorge Alberto Manrique, “Un cuadro de Juan Soriano. La madre (1954)”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 494, 31 de julio de 1958.

¹⁴ Margarita Nelken, “Exposiciones. La de Juan Soriano”, en *Excelsior*, 15 de marzo de 1953, p. 14-C.

requiere una preocupación armónica infinitamente mayor que la que embarga al 'fijador' de formas concretas.¹⁵

De ninguna manera quiero dar entender que la crítica influyó al investigador, pero sí marcar que prestó una sensible atención a los problemas estéticos que a mediados del siglo se presentaban, y que esta preocupación la llevó, aunque sólo fuera eventualmente, a aceptar caminos absolutamente reñidos con sus preferencias. Hago esta salvedad, porque la imagen que de ella heredamos es la de una profesional autoritaria (que en lo personal lo era, y bastante), inscrita en aquel sector europeo nostálgico de idealizadas y monumentales obras sacralizadas por la historia del arte y sus reconocidos maestros (a los que, efectivamente, su erudición la llevaba a hacer permanentes referencias).

Me enfoqué en los debates sobre la crítica de arte tras la muerte de Rivera, a fin de rescatar una idea: en esta profesión, en México, fueron los escritores –como daban por sentado Rivera y Siqueiros- quienes se encargaron de formular el cuerpo teórico que acompañó a la plástica. El hecho parece haber cobrado mayor peso durante la década del cincuenta, no sólo en función de aquella tradición, sino a la independencia por parte de éstos para publicar sus trabajos a diferencia de los artistas que requerían de los espacios oficiales para darse a conocer.

Puesta bajo estos términos la discusión alrededor de la ruptura, habría consenso en asimilar las dos posturas artísticas, bajo las representaciones de los escritores Octavio Paz y José Revueltas respectivamente.¹⁶ Al primero, le debemos precisamente la idea de una “ruptura” en el arte mexicano. El segundo, es quien con mayor devoción concibió su trabajo creativo como parte de una indisoluble militancia comunista. De hecho, por entonces publicaba una pequeña novela, *Los motivos de Caín*, cuyo combativo personaje central puede asociarse a cierto *alter ego* de Siqueiros, quien de paso había ilustrado su portada.¹⁷

Recientemente ha sido estudiada la aparición del “simulacro” en las letras mexicanas durante la ruptura, en particular alrededor de la publicación de una provocativa biografía de un pintor inexistente, a manera de sátira a la autopromoción que Diego Rivera

¹⁵ Margarita Nelken, “Ritmos cromáticos”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 1° de septiembre de 1957, p. 2.

¹⁶ Eder, Rita, *Gironella*, México, UNAM-IIE, 1981, p. 17-22.

¹⁷ Revueltas, José, *Los motivos de Caín*, México, Fondo de Cultura Popular, 1957. “Caín”, es un héroe trágico que regresa a México tras participar en la guerra de Corea (Siqueiros lo había hecho en la civil española). El artista había realizado por lo menos cuatro obras durante la década del '30 sobre este tema. Ver *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 478, 22 de diciembre de 1957, p. 14.

hiciera de su vida artística.¹⁸ Detrás de estas invenciones, subyacía la idea de la posibilidad/imposibilidad de pensar en nuevas opciones para concebir una obra de arte enmarcada en los lineamientos tradicionales. “La cortina de Nopal” de Cuevas, refiere la historia de un joven creador (el propio artista), cuyo acceso a las instituciones oficiales le es permanentemente negado en base a su no adhesión a los lineamientos por ellas establecidos. Pero Cuevas por entonces para nada pensaba en estas cuestiones, todo lo contrario: su texto, formó parte de una serie de artículos tendentes a demostrar la vigencia actual de las corrientes expresionistas de origen germánico, mismas en las que enmarcaba sus trabajos.

La puntada inicial la había dado otro escritor –oficialista-, quien había considerado tal opción anacrónica, bajo el argumento de que “nuestro mundo es ya menos sombrío que el que originó la obra de los maestros alemanes”.¹⁹ Fue a partir de ello, que Cuevas inició su encendida defensa del expresionismo bajo una sentencia lapidaria: “el mundo *no es* menos sombrío”, “Usted debe hacer vida de reclusión en alguna villa del Pedregal –decía- con un *cadillac* de vidrios ahumados. El caso es que yo sigo caminando los barrios de nuestro Distrito Federal y continúo percibiendo una miseria igual a la que sirvió para luchar contra Don Porfirio.”²⁰

Efectivamente, la marginación social y el empobrecimiento de la mayor parte de los trabajadores, el autoritarismo, la corrupción y la injusticia, fueron el reverso de los efectos de la expansión económica de la década del cincuenta. El marco social al que aludía Cuevas, no estaba lejos de la crítica con que Margarita ponderaba su obra, por lo menos, por esos años. Claro que en sus evaluaciones no se daban detalles de la realidad mexicana (que en su calidad de refugiada política tenía explícitamente prohibido hacer), sino que ellas más bien eran volcadas en el terreno de lo metafísico.

Es visible por entonces en la crítica de Margarita, una radicalización, manifiesta en una mayor implicación social en sus comentarios. Así, los elogios a las creaciones de Cuevas, que en un principio se fundamentaban en la “elocuencia” de su dibujo y en un tibio “interés” acerca de “la aceptación de su obra por nuestro tiempo y nuestro ambiente”²¹, con el tiempo (y en el contexto de la apertura de las discusiones estéticas), se fueron transformando en reflexiones bastante más ácidas: “Pesadilla a la Cuevas. Pesadilla también de un mundo en que la esencia de la condición humana es el enfrentar al hombre

¹⁸ Renato González Mello, “El simulacro y el gerundio”, en Eder, Rita (coord), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA-Lotería Nacional-FCE, 2001, p. 303-320.

¹⁹ Andrés Henestrosa, “Reflexiones sobre una exposición”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 465, 9 de febrero de 1958, p. 6.

²⁰ José Luis Cuevas, “Cuevas ataca el realismo superficial y regalón de la escuela mexicana”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 468, 1° de marzo de 1958, p. 1, 6.

²¹ Julio Santiago (pseudónimo de MN), “En torno al apunte”, en *Excelsior*, 21 de junio de 1953, p. 9-C.

con su propia imagen deformada por un modo de vivir antihumano, y con frecuencia infrahumano (...)²².

Se hace evidente en estas apreciaciones la insatisfacción de Margarita ante el rumbo que tomaban México y el mundo. Una insatisfacción que cobró mayor contundencia en sus escritos, en la misma medida en que la expansión capitalista se revelaba irreversible. Las posibilidades de transformación que en las primeras décadas del siglo ofrecía la modernidad, aquellas que la habían entusiasmado en sus épocas de militante española y que luego había admirado en los logros de la revolución mexicana de 1910, se revertían ahora en un verdadero cataclismo.²³



Figura 3. Margarita Nelken, ca. 1953

La crítica de Margarita, que en sus inicios aspiraba a detectar la “expresión mexicana” en las características formales de la obra, con el correr de los años fue derivando hacia un mayor interés por el contenido expresivo de la misma. Así, lo que a principios de la década a veces tildaba de “expresionista”, para referirse hiperbólicamente a quienes denotaban un mayor apego a los códigos ancestrales (Tamayo, por ejemplo), fue poco a poco confundiendo en sus artículos posteriores, con el de las corrientes alemanas y las herencias del barroco americano. Hacia

principios de los años sesenta, enmarcaba en esa tendencia no sólo a quienes en ella se suscribían, sino también, y un tanto forzosamente, a quienes sólo lo hacían en parte.²⁴

Alberto Gironella por ejemplo, cuya obra en sus inicios había sido exaltada en función de la calidad de su técnica y la original unidad de sus composiciones²⁵, era

²² Margarita Nelken, “Cuevas on Cuevas”, en *Diorama de la cultura*, suplemento de *Excelsior*, 31 de marzo de 1963, p. 2-C.

²³ Hay que recordar, que la crítica estudió ciencias sociales en Francia. Su percepción, alrededor del expresionismo y la fragmentación social e histórica de su momento, devienen de las ideas del sociólogo alemán George Simmel, traducido desde fines de siglo en aquel país. También, había sido volcado al español en la *Revista de Occidente* de su discípulo José Ortega y Gasset, para quien Margarita había trabajado. Ver Frisby, David, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, Madrid, La balsa de la Medusa-Visor, 1992.

²⁴ En este aspecto es muy ilustrativo su libro *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy* (1964), en el que además de dedicarse a quienes estrictamente podían enmarcarse en esa corriente (Orozco, Goeritz, Cuevas, Worner Baz o Icaza), sumó artistas como Asúnsolo, Siqueiros, Reyes Ferreira, Hernández Delgadillo o Gironella.

percibido pocos años después como “expresionista”, deudor de un “barroquismo desenfrenado” autóctono, por el cual concebía su obra fragmentariamente, en relación a la realidad circundante:

su insistencia en esa disgregación de las apariencias, por la cual este artista procura reconstruir la unidad interior, la esencia fundamental de una figura, son perfiles angustiosos de la búsqueda estética de esta hora a la que el Expresionismo, desde ya varios lustros, procura satisfacer en sus búsquedas, sus certidumbres, y también sus incógnitas.²⁶

Regreso a la pregunta que hiciera al principio. ¿Cómo fue factible de insertarse, con cierta legitimidad, esta visión particular en el ámbito artístico mexicano? Evidentemente, las apreciaciones de Margarita no eran exclusivas sino, compartidas por un amplio sector, que acabaría por encontrarse representado, nuevamente, por un escritor. Se trata de Carlos Fuentes y, en específico, de la publicación de *La región más transparente* a mediados de 1958, texto que generó la mayor polémica hasta entonces conocida en ese ámbito²⁷. Hoy calificada de “nueva novela”, eminentemente urbana y de tintes barrocos en sus abigarradas exposiciones, impresionó en su momento por el realismo descriptivo de sus denuncias que contrastaron con la modernidad de su escritura. La novedad de su narración, hizo posible una representación eficaz –vía integrar y recrear todas las voces, todos los ámbitos desde diversas perspectivas temporales, y espaciales-, capaz de dar cuenta de la compleja y conflictiva transición de la ciudad posrevolucionaria hacia la modernidad. La realidad mexicana contemporánea, era así por vez primera desde lo literario, despiadadamente desenmascarada en sus múltiples conflictos.

El discurso de Fuentes seguramente contribuyó a enmarcar a muchos artistas que a principios de los sesenta buscaban una salida al polarizado ambiente estético anterior, en el que si bien se respetara la individualidad creativa, no omitiera la denuncia. La agrupación figurativa *Nueva Presencia*, estudiada por Shifra Goldman, denota a uno de sus más importantes ejemplos. También fue el discurso de Fuentes el que contribuyó a que Margarita Nelken encontrara por entonces el terreno abonado para volcar su sensibilidad crítica, estética y social.

²⁵ Margarita Nelken, “Calidad y calidades”, en *Diorama de la Cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de agosto de 1957, p. 4.

²⁶ Nelken, Margarita, *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, INBA-SEP, 1964, p. 105, 110-111.

²⁷ García-Gutiérrez, Georgina, *Carlos Fuentes desde la crítica*, México, UNAM-Taurus, 2001.

Cabe aclarar que con el transcurrir del tiempo, en la década de los sesenta, la crítica aceptaría que su hipótesis de una “única tendencia” expresionista para el arte latinoamericano era “desorbitada. Demasiado aventurada”²⁸. Ya en los últimos años de su vida, frente a la presencia de una pintura que a su entender se volcaba cada vez más hacia “un obvio **seguidismo** de modalidades por lo general neoyorkinas”²⁹, acabará paradójicamente por revertir su anterior aversión hacia la Escuela Mexicana, a fin de cuentas, último reducto todavía afín a sus expectativas.

²⁸ Margarita Nelken, “Expresionismo latinoamericano”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 14 de enero de 1968, p. 4.

²⁹ Margarita Nelken, “Mensaje a Fernando Gamboa” en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 23 de abril de 1967, p. 3, 6.