

**La crítica periodística de Margarita Nelken y el medio
artístico mexicano (1950-1960)**

Tesis que para optar por el título de Maestra en Historia del Arte
presenta

Diana Briuolo Destéfano

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Nacional Autónoma de México

Febrero 2008



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos

La conclusión de este escrito fue producto del incentivo de colegas, familiares y amigos, quienes con su insistente entusiasmo y apoyo lograron cumpliera mi meta académica.

Ante todo, quiero agradecer a mi directora, Ida Rodríguez Prampolini, por su guía, amistad y paciencia a lo largo de mi investigación. A Rita Eder, quien, como tantas otras veces, generosamente me estimuló y alentó a fin de que este trabajo viera la luz. A Nuria Balcells, Déborah Dorotinsky y Ana Garduño, quienes leyeron y aportaron sus conocimientos a la presente tesis.

A mis colegas Itzel Rodríguez, Dafne Cruz, Ana Torres y, otra vez, Ana Garduño, quienes me incentivaron personal e intelectualmente.

A mi padre y hermanos, por su permanente cariño y confianza.

Introducción

En México el nombre de Margarita Nelken (1894-1968) está asociado al de la crítica de arte moderno mexicano, y/o al del conjunto de exilados republicanos al que el gobierno del General Lázaro Cárdenas otorgara refugio a fines de los años treinta. Es cierto, las dos ideas connotan su estancia en el país y, aunque en principio no se evidencie, ambas mantienen una estrecha relación entre sí.

De hecho, estas vicisitudes en la vida de Margarita fueron, en buena parte, generadoras una de otra, derivaciones de un mismo pensamiento: el de la modernidad.¹ Desde ya estos dos aspectos identitarios, el militar al servicio de una causa revolucionaria y el ejercer la práctica de la crítica de arte, se enmarcan en disciplinas específicamente modernas. Sólo tras erigirse como sujetos de la historia a mediados del siglo XIX, los individuos han participado regularmente de estas dos actividades. Margarita fue testigo privilegiada, por diversas vías, de descubrimientos científicos, avances tecnológicos, revoluciones industriales, en fin, de todo aquel clima de aceleración política y cultural que caracterizarían los inicios del siglo XX europeo. Sus frecuentes estadías en los diversos países del Viejo Continente que su acomodada posición le posibilitaron, la confrontaron como a muchos otros con una suerte de encrucijada existencial, misma que Perry Anderson describió así:

El modernismo europeo de los primeros años de este siglo floreció pues en el espacio comprendido entre un pasado clásico todavía usable, un presente técnico todavía indeterminado y un futuro político todavía imprevisible. O, dicho de otra manera, surgió en la intersección entre un orden dominante semiaristocrático, una economía capitalista semi-industrializada y un movimiento obrero semiemergente o semiinsurgente.

¹ Marshall Berman, “Brindis por la modernidad”, en Nicolás Casullo (comp. y prólogo), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Retórica, 2ª ed., 2004, pp. 87-105.

La llegada de la primera guerra mundial alteró todas estas coordenadas pero no eliminó ninguna de ellas.²

En efecto el tiempo parecía acelerarse tras la Primera Guerra *alterando las coordenadas* de la joven española que de esta manera describió su clima inmediato: “era ya el fin del mundo. De un mundo que ya, entonces, había saltado hecho añicos, y que, los que lo vivían, sabían habría, definitivamente de desaparecer”.³ Este recuerdo, retrata el momento preciso en que la periodista decidiera abandonar su vida *semiaristocrática* para abrazar la de *semiinsurgente*, en términos de Anderson.

Así, la joven soñadora que a fines de la segunda década fuera retratada por el cordobés Julio Romero de Torres (Figura 1) ante un romántico atardecer que le concede algo de melancolía, de mirada tímida y sonrisa apenas esbozada, pasaría a convertirse en la aguerrida luchadora de la Guerra Civil española (Figura 2). La delicada mirada anterior se ha convertido en inquisitiva, los destellos de su vestido en un varonil abrigo, el apacible ocaso fue reemplazado por el papelerío de una oficina, no hay arreglo en su cabello pero a cambio porta un nuevo accesorio: una enorme pistola. Sí, sin duda esta mujer se zambulló de lleno en la vorágine de la modernidad. Su actuación a favor de la República la inscribe con pleno derecho dentro de las llamadas vanguardias políticas, mismas que coincidieron –en su mayoría– temporal e ideológicamente con las artísticas.⁴ En ambos ámbitos, netamente modernos, actuó Margarita Nelken antes de su llegada a México. A pesar del brusco cambio de vida, algunos rasgos de su personalidad

² Perry Anderson, “Modernidad y revolución”, en Nicolás Casullo, *op. cit.*, pp. 107-125.

³ Margarita Nelken, “Los dibujos que claman”, en *El Nacional*, sección dominical, 28 de julio de 1946, pp. 3, 7. Esta nota es dedicada a Kathe Kollwitz, a quien la crítica conoció en su casa de los suburbios de Berlín en 1920, en plena República de Weimar. La impresión causada en Margarita por la ciudad (“una hora larga de Metro. Al salir del túnel creíamos hallarnos en una ciudad desconocida; casi en otro planeta (...) miseria por cada puerta y por todos los rostros”), parece haber sido determinante en su decisión de militar políticamente.

⁴ Nicolás Casullo, “El tiempo de las vanguardias artísticas y políticas”, en Nicolás Casullo (et al.), *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, pp. 65-93.



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



Figura 2. Margarita Nelken, ca. 1937



Figura 3. Margarita Nelken, ca. 1953

se mantendrían firmes durante su definitiva estancia en el país; entre ellos y muy en particular, el de la militante convencida de sus asertos.

Tras su llegada a México, su extraordinaria actividad anterior quedaría confinada al ejercicio de la crítica de arte casi en forma exclusiva. Su porte se volvería legendario (Figura 3): alta y bien plantada, segura de sí misma, vestida de riguroso negro, (a lo que habría que sumar su cavernosa voz), su imagen en el país fue la de una mujer seria, formal, grave. El ámbito artístico que encontraría en México en la década del cuarenta sería muy diferente al cosmopolita que transitara anteriormente: refractario a la modernidad, encerrado en su mayor parte dentro de la visión oficial del nacionalismo cultural.⁵ Sin embargo y pese a ello, aquí Margarita se convertiría en una figura de autoridad en lo que a la plástica local se refiere. ¿Cómo construyó su poder, en qué consistió y cómo lo ejerció en el marco de la rígida política cultural del oficialismo mexicano?

Ciertamente Margarita obtuvo reconocimiento y notoriedad en función de su actuación anterior, pero por sobre todo se supo valer de una de sus herramientas principales a la hora de alcanzar sus objetivos, cualquiera que estos fueran: su discurso.

Margarita en la prensa mexicana

Con respecto a su presencia en la prensa no hay lugar a dudas, su nombre es inseparable del ámbito periodístico capitalino en el que volcó sus opiniones alrededor del arte nacional. En el ámbito de la plástica es por sobre todo recordada en función de los más de dieciocho años en que colaboró en dos secciones del importante matutino de circulación nacional *Excélsior*:⁶ en su comentario dominical del *Diorama de la cultura*

⁵ Rita Eder, "Modernismo, modernidad, modernización", en Rita Eder (coord.), *El arte en México: autores, temas, problemas*, México, CONACULTA-Lotería Nacional-FCE, 2001, pp. 341-371.

⁶ *Excélsior* fue una de las tres publicaciones más leídas del país durante los años cincuenta. Fundado en 1917 por la familia Alducín, tuvo por entonces una orientación ideológica de derecha, coincidente con el

al extranjero (Francia, Argentina, Colombia, Guatemala y Honduras), la enorme cantidad de catálogos con que presentó exposiciones realizadas en galerías privadas de la capital, y a sus nueve libros sobre arte mexicano.⁷ Hablar de “ríos de tinta” (o montañas de cinta mecanográfica) en el caso de Margarita no es una metáfora sino casi una descripción literal de su trabajo.

Si bien es cierto que la española se dio a la tarea periodística con regularidad desde por lo menos enero de 1941 -a un año de su arribo al país-, no lo hizo entonces en relación a la plástica mexicana, sino que en el transcurso de la primer década de su estancia trabajó como comentarista semanal de “actualidades” -políticas, plásticas y literarias internacionales- para la revista *Hoy* y el periódico *El Nacional*, siendo sólo circunstanciales las notas dedicadas a la plástica mexicana.⁸ Sí durante esos diez años, publicaría artículos sobre arte europeo en *Las Españas* y *Romance*, a los que se suman, en ese campo, las reediciones de dos textos editados en su país de origen en 1928 y 1929 respectivamente: *Historia del hombre que tuvo el mundo en la mano. J.W. von Goethe* (1943), y *Tres tipos de Virgen. Angélico, Rafael, Alonso Cano* (1942). Durante esos años, publicó además una monumental apología de José Stalin, con dos ediciones (1942 y 1943), de la que, algunos de sus párrafos, fueron de lectura obligatoria en las escuelas de la ex Unión Soviética: *Las torres del Kremlin*.⁹

Margarita artista y crítica europea

⁷ Margarita Nelken, *Escultura mexicana contemporánea*, México, Ediciones Mexicanas, 1951; *Carlos Orozco Romero*, México, UNAM, 1951 (con dos reediciones: 1959 y 1995); *Raúl Anguiano*, México, Estaciones, 1958; *Carlos Mérida*, México, UNAM, 1961; *Ignacio Asúnsolo*, México, UNAM, 1962; *Un mundo etéreo: la pintura de Lucinda Urrusti*, México, SEP, 1964; *El expresionismo en la plástica mexicana de hoy*, México, INBA, 1964.

⁸ Margarita escribió semanalmente en *El Nacional* entre agosto de 1943 y marzo de 1947 en la página dominical titulada “Temas políticos, sociales y económicos - Ciencia y arte”. Desde enero de 1941, aparecen notas, más o menos quincenalmente, en su columna “Estereoscopio internacional” en la revista *Hoy*.

⁹ Margarita Nelken, *Las torres del Kremlin*, México, 2 ed., Editorial Industrial y Distribuidora, 1943.

La formación de Margarita Nelken fue privilegiada: en su natal Madrid es educada por maestros particulares; en París cursa el bachillerato, además de música (composición, armonía y piano) y ciencias sociales. De regreso a España, entre 1907 y 1909, sumará a sus conocimientos el de la práctica de la pintura –para la que se había demostrado particularmente dotada desde niña- asistiendo al taller del pintor académico de género costumbrista y de retrato, Eduardo Chicharro. Llegó a exponer obra de su autoría en el Salón de Otoño parisiense de 1913, en el de la *Secession* de Viena de 1914 y en la Sala de Artistas Vascos de Bilbao; en 1916 lo hará individualmente en la Sala Parés de Barcelona, la más importante de esa ciudad. Fue entonces cuando cultivó la amistad de algunas importantes personalidades del ámbito artístico español: el pintor Ignacio Zuloaga, el escultor Auguste Rodin y el músico Manuel de Falla. Participó de las legendarias tertulias del Café y Botillería de Pombo organizadas por Ramón Gómez de la Serna en los sótanos de una finca cercana a la Puerta del Sol a la que asistieron los principales escritores y artistas plásticos de la época; un cuadro de Gutiérrez Solana y otro de Margarita, *Nuestra Señora del Pombo*, presidían aquellas reuniones.¹⁰

Desde tiempo atrás, aún adolescente, había hecho del periodismo cultural su profesión y medio de vida, publicando tanto en su país como en Francia, Italia, Inglaterra, Suecia, Alemania y Latinoamérica.¹¹ Los logros alcanzados entonces con sus escritos eran conocidos en el ámbito artístico local: se le atribuía el “descubrir” a los pintores José Gutiérrez Solana y Salvador Dalí. Publicó libros de arte¹², de historia de la

¹⁰ Margarita Nelken, *Ignacio Asúnsolo*, México, UNAM, 1962.

¹¹ Antes de llegar a México, Margarita Nelken publicó trabajos sobre arte en *The Studio*, *Mercur 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*, *Uber Land und Meer*, *Museum*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, *Nuevo Mundo*, *La ilustración Española y Americana*.

¹² Margarita Nelken, *Glosario (obras y artistas)*, Madrid, Librería Fernando Fé, 1917; *Tres tipos de Virgen (Angélico, Rafael, Alonso Cano)* (1929), México, SEP, 1942.

literatura¹³, de ciencias sociales,¹⁴ de política¹⁵ y hasta de maternología,¹⁶ además de poesía, guiones cinematográficos, varios cuentos y una novela.¹⁷ Hablaba a la perfección el francés, el alemán, el inglés y el catalán, por lo que tradujo a diferentes autores –muchos de ellos para la editorial de la *Revista de Occidente* de José Ortega y Gasset-, entre los que se encuentran Bertold Brecht y Oscar Wilde.¹⁸

Margarita militante

Tras este escueto recuento sobre su labor en el ámbito artístico español, quisiera referirme rápidamente a la segunda de las connotaciones enunciadas al principio de este

¹³ Margarita Nelken, *Historia del hombre que tuvo el mundo en la mano. J.W. von Goethe* (1928), México, SEP, 1943; *Las escritoras españolas*, Barcelona, Labor (Col. Biblioteca de Iniciación Cultural. Ciencias Literarias n° 262), 1930.

¹⁴ Margarita Nelken, *La condición social de la mujer en España*, Barcelona, Ed. Minerva, 1921; *En torno a nosotras*, Madrid, Ed. Páez, 1927; *Niños de hoy, hombres de mañana*, Madrid, Ed. SRI, 1936; *La mujer en la URSS y en la Constitución Soviética*, Valencia, A.U.S., 1938.

¹⁵ Margarita Nelken, *La mujer ante las Cortes Constituyentes*, Madrid, Ed. Castro, 1931; *Niños de hoy, hombres de mañana*, Madrid, Ed. SRI; *La epopeya campesina*, Madrid, Aldus, 1936; *Porqué hicimos la revolución*, Madrid, Ediciones Sociales Internacionales, 1936.

¹⁶ Margarita Nelken, *Maternología y puericultura*, Valencia, Editorial Generación Consciente, s/f.

¹⁷ Margarita Nelken, *Elegía para Magda*, (fragmento musical de Lan Adomíán); México, UNAM, 1956; *La aventura de Roma*. Madrid, Sucesores de Rivadeneira, 1923 (La novela de hoy, Año 2, n° 40); *La exótica*. Barcelona, Publicaciones Mundial, [193?] (La novela femenina, Año 1, n° 26); *Una historia de adulterio*. Madrid, Prensa Popular, 1924 (La novela corta, Año 9, n° 442); *El milagro*. Madrid, Imp. de Alrededor del Mundo, 1924 (Los contemporáneos, Año 16, n° 816); *Pitimíní "Etoile"*. Madrid, Prensa Popular, 1924 (La novela corta, Año 9, n° 456); *Un suicidio*. Madrid, Prensa Popular, 1924 (La novela corta, Año 9, n° 474); *La trampa del arenal*. Edición de Ángela Ena Bordonada. Madrid, Castalia, 2000 (Biblioteca de escritoras, 48); *El viaje a París*. Madrid, Prensa Popular, 1925 (La novela corta, Año 10, n° 488).

¹⁸ Algunas de sus primeras traducciones, las realizadas en Europa, son: Jean Jacques Brousson, *Anatole France en zapatillas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1925; Theodor Birt, *La cultura romana*, Madrid, Calpe, (Col. "Breviarios de Ciencia y Letras"), 1925; Ludo Moritz Hartmann, *La decadencia del Mundo Antiguo. Seis conferencias*, Madrid, Revista de Occidente (Col. "Historia Breve"), 1925; Gerhart Hauptmann, *La prodigiosa isla de las damas. Historia de un archipiélago imaginario*, Madrid, Revista de Occidente, 1925; Arturo Rosenberg, *Historia de la República Romana*, Madrid, Revista de Occidente (Col. "Historia Breve"), 1926; Oscar Wilde, *La tragedia de mi vida. De profundis completo*, (3 ed.), Madrid, Biblioteca Nueva (Col. "Obras escogidas de Oscar Wilde"), 1931; Marcelle Capy, *Pasaron unos hombres*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1932; Emmuska Orczy Orezy, *El primer Sir Percy /Baroneza de Orcy*, Madrid, Editorial Eva, 1939. En el país tradujo a Elie Faure, *Historia del arte*, Buenos Aires, Poseidón, 1943; Georges Menkès, *Cobayos humanos: encuesta a 3 médicos suizos en los campos de concentración nazis*, México, A.M.I., 1947; Henri René Lenormand, *Confesiones de un autor dramático*, México, s/e, 1950; Madeleine Soye, *¡No era mi hijo!*, México, Atlante, 1953; Bertolt Brecht, *Ana 'La Valor'*, México, Editorial Helio México, 1954; Fred Bérence, *Leonardo de Vinci: obrero de la inteligencia*, México, Exportadora de Publicaciones Mexicanas, 1954; Henri René Lenormand, *Una cualquiera*, México, Grijalbo, 1955; Curt Riess, *Goebbels: Mefistófeles moderno*, México, Grijalbo, 1957; Omer Englebert, *Fray Junípero Serra*, México, Grijalbo, 1957; Gustave Cohen, *La vida literaria en la edad media*, México, FCE, 1958; Jules Salvador Moch, *La URSS con los ojos abiertos*, México, Grijalbo, 1958; León Thoorens, *Vida y pasión creadora de Moliere*, México, Renacimiento, 1964; Etienne Souriau, *La correspondencia de las artes*, México, FCE, 1965.

trabajo: la de refugiada de la Guerra Civil. Sin el menor deseo de ahondar aquí en el relato de su rica e importante actividad anterior a su exilio en México,¹⁹ se hace necesario para los fines de este trabajo revisar algunos episodios referentes a su compromiso político que, de mayor o menor conocimiento en el país, confirieron cierta aureola mítica a su persona, misma que se tradujo en una suerte de legitimidad en la que la española enmarcó su trabajo. De hecho, los inicios de Margarita de este lado del Atlántico se emparentan más con aquellos episodios que con la crítica artística que no ejerció sino hasta 1949, esto es, pasada una década desde su arribo.

Hubo motivos más que suficientes para concederle refugio en el país: desde fines de la década del veinte Margarita había militado en el Partido Socialista Español (PSOE) para el que alcanzó dos curules en la Cámara de Diputados republicana en 1931 y en 1933; durante la guerra –y tras una estancia en la Unión Soviética-, su pensamiento político se radicalizaría para lograr su tercera diputación en 1936 como candidata independiente que, muy pronto, se definiría al afiliarse al Partido Comunista. Nelken no sólo actuó en la contienda civil desde las instituciones políticas, también lo hizo desde las trincheras y, desde la profesión que la acompañaría toda su vida, el periodismo. Por entonces publicaba reportajes sobre los frentes de guerra que visitaba personalmente y que, en más de una oportunidad lideró y organizó; ejemplo de ello son nada menos que el levantamiento de Asturias de 1934 y la defensa de Madrid a fines de 1936. El primero de estos eventos la obligó a trasladarse en calidad de exilada durante un año y dos meses a la Unión Soviética, presenciando allí la formación del Frente Popular.

Con respecto a sus escritos sobre la guerra, algunos de ellos se dieron a conocer en México a través de su publicación en el periódico oficial *El Nacional*.²⁰ Según la

¹⁹Remito al lector a Paul Preston, *Palomas de guerra*, Barcelona, Mondadori, 2001, pp. 261-351.

²⁰ Margarita Nelken, “La labor de las juventudes socialistas. El Club de Campo, Casa de Reposo para jóvenes combatientes”, en *El Nacional*, 30 de noviembre de 1936, 2º sec., pp. 3, 4; Tailen, Teresa, “Con

documentación depositada en el Archivo Histórico Nacional de Madrid,²¹ aún en pleno enfrentamiento civil Margarita escribió sobre arte, aunque ahora lo hiciera en referencia a eventos afines a la contienda, tales como la revelación de un busto de La Pasionaria o, la defensa de la seguridad del patrimonio artístico español.²² Su militancia al servicio de la República se mantuvo hasta el fin de la guerra, habiendo sido uno de los sesenta y dos diputados de las Cortes que reunidos a principios de febrero de 1939 en Figueras, hicieron el último llamado a resistir ante los nacionales.²³ Este último e infructuoso intento derivó en que la crítica se viera obligada a atravesar los Pirineos para llegar a París, ciudad desde la que pidió asilo en la Legación Mexicana. Desde allí se trasladó por breve tiempo a Moscú para luego retornar nuevamente a París. Declarado ilegal el Partido Comunista francés en septiembre de 1939, permaneció bajo la protección diplomática mexicana hasta el mes de noviembre, cuando por fin se embarcó rumbo a América.

Desde el derrumbe de la República, Margarita contó con el apoyo del gobierno federal mexicano. Si se calculan en unos treinta mil el número de exilados españoles en México, a esta mujer se le otorgó una de las primeras visas, la n° 13, en febrero de 1939, junto a un selecto grupo de intelectuales que incluyó a María Zambrano, Manuel Altolaguirre, Juan Rueda y Enrique Díaz Canedo.²⁴

Margarita Nelken, mujer de hoy”, en *El Nacional*, 6 de diciembre de 1936, 2° sec., pp. 3, 4. Agradezco a Francisco Mejía Flores el haberme proporcionado estas notas.

²¹ Miguel Cabañas Bravo, “Margarita Nelken, una mujer ante el arte”, en *La mujer en el arte español. VIII Jornadas de arte*, Madrid, Editorial Alpuerto, 1997, pp. 463-484. El investigador realizó su ponencia en base exclusiva a la documentación personal de Margarita, entregada por su nieta al Archivo Histórico Nacional de Madrid. Debo a Angélica Velázquez Guadarrama el conocimiento de este valioso artículo; desde aquí, mi agradecimiento.

²² Miguel Cabañas Bravo, art. cit., pp. 471-472. Los artículos fueron escritos, en catalán, para la revista barcelonesa *Treball*, en septiembre de 1937 y agosto de 1938 respectivamente. También se conoce la existencia de los siguientes: “La exposición nacional de Bellas Artes”, en *Claridad*, n° 92, 22 de julio de 1936, p. 11; “La vida artística. Exposición Maruja Mallo”, en *Claridad*, 11 de junio de 1936; “Art nou del man nou”, en *Mirador*, Barcelona, n° 405, 29 de enero de 1937, p.10.

²³“España, ahora”, en *Novedades*, 21 de marzo de 1977, p. 6.

²⁴*México y España: solidaridad y asilo político 1936-1942*, México, SRE, 1990, pp. 43, 288.

Sus contactos con el gobierno federal eran sin duda excelentes, en particular con el presidente Lázaro Cárdenas con quien mantuvo correspondencia personal hasta por lo menos 1950. Su amistad con el general michoacano se había iniciado algo atrás, precisamente cuando Margarita visitara México por vez primera, durante la Guerra Civil, un año antes de su exilio definitivo. Fue en un corto pero decisivo viaje, en septiembre de 1938, en el que arribó como delegada de las Cortes Españolas para participar como oradora en el Congreso Internacional contra el Fascismo y la Guerra celebrado en el Palacio de Bellas Artes.

Organizado por la Confederación de Trabajadores de México (CTM) a instancias del propio Cárdenas, la reunión supuso una muestra más del compromiso del mandatario en la lucha contra el imperialismo capitalista y el ascenso de los fascismos europeos. La política montada desde su campaña electoral sobre el modelo de un “frente único de trabajo”, lo llevó a aliarse con el Frente Popular que en 1935 propuso la Unión Soviética como estrategia internacional para combatir los autoritarismos de ultra derecha. El congreso de Bellas Artes fue uno más de los tantos eventos que desde la expropiación petrolera seis meses atrás, celebraban con entusiasmo las organizaciones de izquierda.²⁵ Así, en un recinto repleto de banderas rojas, rojinegras y con los colores patrios, se inauguró el congreso con un discurso del presidente Cárdenas. Ese mismo día, “fue saludada con calurosa ovación cuando se anunció que iba a hacer uso de la palabra [Margarita Nelken] inseparable de ‘La Pasionaria’”. Su oratoria llamó la atención de los medios, y fue una buena muestra de las adjetivadas y contundentes frases que luego caracterizarían a su crítica de arte. La prensa reseñó sus palabras: “hizo un relato patético de los horrores en la península”, comparó al “pueblo de México” con

²⁵ El Congreso del Palacio de Bellas Artes, tuvo lugar entre el 10 y el 12 de septiembre de 1938. Antes, en julio, se organizó la Conferencia Nacional de Juventudes Socialistas, y en agosto el Congreso Constituyente de la Confederación Nacional Campesina; en noviembre se realizarían el Congreso Constitutivo de la Federación de Sindicatos de Trabajadores al Servicio del Estado y un mitin en el Zócalo por el aniversario de la revolución mexicana.

el de la Unión Soviética, y auguró “el triunfo de la buena causa, la causa contra el fascismo, en la ensangrentada patria de Cervantes”.²⁶ Dirigió “con singular energía”²⁷ la difícil mesa de clausura del tercer y último día del evento en la que varios delegados intentaron hacerse oír –infructuosamente- al unísono. Días más tarde, participó en la Arena México en un mitin del Partido Comunista mexicano declaradamente anti-trotskyista.²⁸ Desde entonces por lo menos datan los inicios de su enemistad con Diego Rivera, quien no dudaba en calificar a los delegados españoles de agentes al servicio de la policía secreta soviética, llegados al país con el único fin de organizar el asesinato de Trotsky y, el del artista.²⁹

Margarita y la crítica mexicana

A pesar de tan prolífica trayectoria hay que aceptar que su nombre en el ámbito artístico no es del todo apreciado, sino más bien asociado a la imprecisión cronológica, a una retórica complicada de argumentos agotadoramente eruditos y, por sobre todo, a la experiencia subjetiva de su autora.

En especial la crónica no era un género que ejerciera fácilmente Margarita Nelken. Es frecuente encontrar en sus textos críticos referencias temporales relativamente vagas al enmarcar la producción de un artista, tales como “de unos años a esta parte” o “hasta hace apenas unos lustros”, de uso corriente en su discurso. Tampoco es rara la omisión del lugar en que se efectúa la muestra de la que la española se ocupa.

²⁶ “Al inaugurarse el congreso pacifista, hubo ataques al fascismo y al liberalismo”, en *Excélsior*, 11 de septiembre de 1938, pp. 1, 13.

²⁷ “Clausuró ayer sus labores el Congreso Internacional contra las Guerras y Fachismo”, en *Excélsior*, 13 de septiembre de 1938, pp. 1, 3.

²⁸ Valentín Campa, *Mi testimonio. Memorias de un comunista mexicano*, México, Ediciones de Cultura Popular, 1978, pp. 159-161.

²⁹ “Complot contra Trotsky y Diego Rivera”, en *Excélsior*, 9 de septiembre de 1938, 2º sec., p. 1; “Diego Rivera lanza serias acusaciones a los ‘stalinistas’”, en *Excélsior*, 10 de septiembre de 1938, p. 1; “El ‘yo acuso’ de D. Rivera”, en *Excélsior*, 16 de septiembre de 1938, pp. 1, 11.

Su mentado descubrimiento de Salvador Dalí –tal como lo describe- no es ni geográfica ni temporalmente posible.³⁰

En su afán por ilustrar al lector, es común que su crítica se enrede en ejemplos y contra ejemplos con los que la española pretende aclarar su pensamiento. En el siguiente párrafo, Margarita reflexiona sobre la dificultad de la época para comprender las abstracciones impresionistas:

Si la referencia evoca la famosa ‘retina’ de los impresionistas, esa retina, ese ojo de un Claude Monet, en que algunos de sus detractores –e incluso de sus admiradores- cifraban todo su poder creativo, y por extensión obligada, la famosa ‘ventana abierta sobre el aire libre’, a que muchos de los propios impresionistas quisieron limitar el mecanismo de su traslado al lienzo de la naturaleza, una composición ayuna de tema preciso, y de inmediato reconocible, se le antoja, al espectador, por completo profano en la cosa artística, punto menos que simple juego de colores.

Dejemos ya de recordar incomprendiones sobradamente sacadas a colación para poner en guardia críticas negativas por incompreensión básica: no es menester apelar a las vicisitudes de los maestros de la *Escuela de las Batignolles*, ni a las de un Van Gogh, o un Cézanne: ejemplo aún más probatorio al respecto es el de un Rembrandt en sus últimas fases, o sea las de mayor libertad de su genio, menospreciado por sus contemporáneos, en aras de otros pintores cuyas efigies ofrecían un parecido exterior más cabal con el modelo.³¹

En cuanto a la apreciación formal de una obra, la española pretende hacer lisible lo visible a través de lo que se denomina su “poética de percepción”, es decir, el umbral entre su propia mirada privada y la información textual derivada del acto visual.³² En su caso, realiza una suerte de traducción interdisciplinaria de la pieza a analizar, similar a la que practicaron poetas franceses como Baudelaire o Apollinaire, buscando con ello

³⁰ Margarita Nelken, “El surrealismo de Dalí”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 12 de abril de 1959, p. 2. Las fechas que Nelken recuerda no concuerdan de ninguna manera con los datos biográficos de Dalí.

³¹ Margarita Nelken, “El lirismo cromático de Lilia Carrillo”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 8 de diciembre de 1957, p. 2.

³² Ana María Guash, “Las estrategias de la crítica de arte”, en Ana María Guash (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Barcelona, Ediciones del Serbal, 2003, pp. 211-244.

analogías y asociaciones –personales- con las que construye una paráfrasis. Así, a su entender, la obra de Frida Kahlo puede homologarse a la del filósofo y matemático Blaise Pascal³³ y, la de Wolfgang Paalen a la de los escritos de Paul Valéry.³⁴ Es común que ante el contenido lírico de un cuadro, su entusiasmo la lleve a dar continuidad a la interpretación:

Gustavo Montoya, de la realidad de su ciudad de México, siente, en su propia emoción, elevarse formas, tonos y luces que, si no le temiéramos a la trascendencia de ciertas palabras, calificaríamos de raptó místico. Este *Ángel de las Vizcaínas*, ¿acaso no lo ha visto, lo que se dice visto, el pintor, en ciertos atardeceres de cielo nacarado, o más delicadamente nacarado que otros, elevarse de las añejas piedras de un edificio que, por sí sólo, es ya evocación henchida de sugerencias?³⁵

Sin duda esta escritora ocupó un lugar en el campo cultural mexicano debido a características diferentes a las arriba enunciadas.

La inserción de Margarita, a principios de 1950, estuvo asociada a cierta apertura que en los medios informativos prestó mayor atención a corrientes plásticas diferentes a las consagradas bajo el nombre de Escuela Mexicana. La última, por entonces asociada al viejo discurso oficial revolucionario, comenzaba a perder el liderazgo que había mantenido por casi tres décadas. Las políticas culturales propagadas desde Estados Unidos durante la Guerra Fría, junto a la alineación política de los gobiernos de Manuel Ávila Camacho (1942-1948) y de Miguel Alemán Valdés (1948-

³³ Margarita Nelken, "Inquietudes. Frida Kahlo, la pascalina", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 19 de abril de 1953, p. 9C.

³⁴ Margarita Nelken, "Paalen o el cedazo mexicano", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 5 de febrero de 1956, p. 4.

³⁵ Margarita Nelken, "Inquietudes. Los ángeles de Montoya", en *Artes Plásticas*, suplemento dominical de *Excélsior*, 9 de abril de 1950, pp. 7,11.

1952) con el vecino país del norte, sometieron su anterior discurso combativo a anodinos “símbolos positivos, imágenes parabólicas de reafirmación”.³⁶

Desde fines de los años cuarenta las distintas exhibiciones temporales, bienales, muestras temáticas y retrospectivas se realizaban 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”³⁷ en las inmediaciones de la ciudad, hoy mejor conocida como “Zona 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 económica descrita se vio acompañada de una buena cantidad de revistas de interés general 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 de los entendidos que definiera y ordenara estas curadurías y que, de paso, orientara a los consumidores en el conflicto existente entre las propuestas artísticas de las generaciones más jóvenes de artistas y las viejas y oficialistas consignas de la Escuela Mexicana.

³⁶ Directivas del arquitecto Carlos Lazo al muralista José Chávez Morado durante la edificación de Ciudad Universitaria (1952). Raquel Tibol, *José Chávez Morado. Imágenes de identidad mexicana*, México, UNAM, 1980, pp. 28-29.

³⁷ 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.

Estas demandas, presentes desde el ascenso de las actividades mencionadas, hicieron eclosión en 1958 tras la muerte de Diego Rivera. No parece casual el que el último reportaje que le fuera efectuado al guanajuatense se dedicara precisamente a reflexionar sobre la crítica de arte en México.³⁸

De hecho, Margarita comienza con su tarea periodística de crítica de manera regular en la sección del matutino *Excélsior* titulada “Páginas de Artes Plásticas”, cuyo inicio data de principios de 1949. Ésta al mes de su aparición dejó en claro las intenciones que cumpliría: un editorial bajo el título “Pintura Mural” aparecía a modo de declaración de principios; elogiaba al movimiento artístico post-revolucionario en su inicio, pero acababa con la reflexión:

El arte no puede anquilosarse ni permanecer dentro del estrecho círculo que forma un reducido grupo de pintores, por grandes y geniales que estos sean. El arte, como toda actividad del espíritu humano, es inquietud y movimiento. Esa inquietud debe tender a encontrar las oportunidades y el estímulo en nuestro medio social, para que fructifique y madure en bien del arte mexicano.³⁹

De este modo, la nueva sección declaraba ofrecer su espacio a *todas* las tendencias artísticas y sería, a través de la presencia de Margarita Nelken que esta propuesta cobraría contundencia. La nota aclaratoria de *Excélsior* no llevaba firma si bien me atrevo a asegurar que bien pudo ser escrita por la Nelken; ésta al cumplirse un año de existencia del suplemento, cuando apenas comenzaba con sus colaboraciones de forma regular, insistió en la misma consigna acerca de la difusión que “puede, y debe, desempeñar, una página como esta”. Entonces coincidió con la propuesta editorial anterior afirmando que la sección cumpliría con el papel de un “mecénaje moderno”,

³⁸ 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, pp. 5, 10.

³⁹ “La Pintura Mural”, en *Excélsior*, 3 de abril de 1949.

distinto al ejercido hasta entonces de exclusiva “protección oficial” al muralismo. Bajo argumentos de equidad para con todos los tipos de manifestaciones, cerró su nota de la siguiente manera: “Menester es, por tanto, que el arte mexicano actual, desde sus murales hasta el más breve de sus cuadros de caballete (...), alcance el mayor número posible de sensibilidades receptoras”.⁴⁰

Este tipo de declaraciones –*insistentemente* presentes en muy buena parte de sus escritos- son las que harán novedosas sus notas frente al resto de sus colegas. De hecho, su arribo a la sección dominical de *Excélsior* se vio precedida por una promocionada polémica relacionada con esta postura, el llamado *affaire* Nelken-Rivera que no dejó *ninguna* duda sobre el tenor de apertura que tendrían sus trabajos.

Margarita y Diego

Para referir aquel *affaire* es necesario remontarse a principios de agosto de 1947, cuando Margarita pidió una audiencia para entrevistarse con el presidente Miguel Alemán, quien llevaba menos de un año en el cargo. Recuerdo al lector el hecho de que hasta entonces la crítica española no se había ocupado del arte local en los medios periodísticos. No obstante ello, la petición de la escritora revelaba un nuevo interés de su parte. Tras dar a conocer al Presidente su próximo viaje a Francia, decía desear expresar

verbalmente mi inquebrantable propósito de aprovechar toda coyuntura, toda circunstancia, para dar a conocer, en Europa, las insuperables bellezas de México, y la obra de engrandecimiento y Cultura que, bajo la dignísima dirección de su Primer Mandatario, está llevando a cabo en estos momentos.⁴¹

⁴⁰ Margarita Nelken, “Inquietudes. Expansión de la obra de arte”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 26 de febrero de 1950.

⁴¹ Expediente 111-2811, Archivo General de la Nación, Rama Presidentes, Fondo Miguel Alemán Valdés.

Es de suponer que en aquel encuentro Margarita ofreció –y acordó– con Alemán gestionar el ingreso del país a la Asociación Internacional de Críticos de Arte que los más reconocidos profesionales de ese rubro pensaban fundar en Europa.⁴² Tras su gestión en el exterior, se constituyó en 1948 la local Asociación Mexicana de Críticos e Investigadores de Artes Plásticas (más tarde, Asociación Mexicana de Críticos de Arte), cuyo Comité Ejecutivo estuvo integrado entonces por Jorge Enciso, Luis Lara Pardo, Fernando Gamboa y la propia Nelken. A la par, a fines de aquel año, el Secretario de Relaciones Exteriores alemanista, Jaime Torres Bodet, fue designado Director General de la UNESCO en lo que constituyó un incuestionable reconocimiento internacional para el país y sus autoridades.⁴³ El Segundo Congreso Internacional de Críticos de Arte se reunió a mediados de 1949 en la sede parisina de la ONU y fue inaugurado con un discurso del flamante director, lo que hizo que la prensa se ocupara del mismo.⁴⁴

Desde un principio, el periodismo había soslayado la importancia de la Asociación Internacional de Críticos, si bien se conjeturaba sobre sus discusiones: “versarán sobre temas abstractos, y por otra, sobre temas realistas”,⁴⁵ comentaba una nota. Cabe suponer, que los partidarios de la llamada Escuela Mexicana se negaban a someterse a la evaluación de un grupo de reconocidas autoridades del ámbito

⁴² Por iniciativa de Raymond Cogniat, participarían de un primer Congreso en el local de la Organización de Naciones Unidas (ONU) de Ámsterdam, representantes de Italia (Lionello Venturi), Francia (Jean Cassou), Inglaterra (Herbert Read), Estados Unidos (James Johnson Sweeney), Bélgica (Paul Fierens) y Checoslovaquia (Mojmir Vanek). Estos investigadores se reunieron a mediados de 1948 en Holanda, donde Margarita Nelken participó con la ponencia “El arte y la sociedad”, obteniendo el ingreso de México en la flamante Asociación. *Memoire de la XIV Assemblee generale de l'association internationale des critiques d'art*, Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Centro Nacional de las Artes.

⁴³ Jaime Torres Bodet, *Memorias*, 2º ed. México, Editorial Porrúa, 1970, pp. 651, 659-660.

⁴⁴ El delegado mexicano para la ocasión fue Jorge Juan Crespo de la Serna, cuyas cartas a su esposa dan cuenta de la dificultad para dar a conocer el Congreso en los medios. Ante la participación de Torres Bodet, escribía refiriéndose a *Excelsior*: “Me alegro que se hayan visto obligados a darle [al Congreso] el bombo que merece, pero qué hipócritas!”. Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Centro Nacional de las Artes.

⁴⁵ “Principió el primer congreso mundial de críticos de arte”, en *El Nacional*, 27 de junio de 1948, p. 3.

internacional que, en muy buena medida, eran partidarios de la abstracción.⁴⁶ Incluso, los defensores de la figuración crearon su propia Sociedad de Cronistas y Críticos de Arte, organizada por Antonio Rodríguez y Enrique Gual a modo de contrapartida a la dependiente de la Asociación Internacional.⁴⁷

Los siguientes pasos de Margarita a su regreso de Europa en enero de 1949 se deducen en base a dos cartas enviadas al presidente Miguel Alemán. De ellas claramente se infiere que la periodista obtuvo del Mandatario un puesto en la Dirección de Enseñanza de la Secretaría de Educación Pública a partir de junio de 1949. Si bien el hecho de otorgar cargos públicos a profesionistas de la cultura era una práctica estatal frecuente desde los inicios del nacionalismo cultural vasconcelista, en el caso de Margarita éste parece haber sido otorgado a modo de compensación ante los obstáculos que le fueron interpuestos para publicar sus trabajos por el entonces director del suplemento de *Novedades, México en la cultura*, Fernando Benítez. Después de casi dos meses y dos artículos entregados que nunca aparecieron en aquel suplemento, la escritora envió una carta a Benítez en la que, con su acostumbrada formalidad, lo acusó de censurar sus escritos basado en el único motivo de ya no pertenecer la autora al Partido Comunista que controlaría dicha edición.⁴⁸ Obtuvo respuesta del director del suplemento, tajante, franca y despreciativa: negaba los cargos aunque admitía “[pensar] que no debía darle entrada a una persona que como usted se ha caracterizado siempre por su malevolencia y una rara capacidad para la intriga”. Benítez le regresó lo que

⁴⁶ Tanto Sir Herbert Read como James Johnson Sweeney, participantes del Congreso, eran conocidos partidarios de la abstracción; consideraban –al igual que el representante italiano, Lionello Venturi– al muralismo inscrito dentro de la corriente del realismo socialista soviético.

⁴⁷ Almagre [Antonio Rodríguez], “Con la brocha al aire”, en *El Nacional*, 29 de junio de 1948, p. 1. El artículo daba además a entender, con cierta malicia, que el ambiente del congreso era un tanto extravagante.

⁴⁸ Tras la muerte en 1942 del Secretario General del Partido Comunista de España José Díaz, en la URSS se compitió por la continuación en el cargo. Los aspirantes a él fueron Dolores Ibárruri, La Pasionaria, y Jesús Hernández, allegado políticamente a Margarita. La sucesión se definió a favor de la primera, siendo con el tiempo expulsados del partido el propio Hernández y varios de sus seguidores, entre ellos Nelken. Ver Manuel Vázquez Montalbán, *Pasionaria y los siete enanitos*, Barcelona, 2ª ed., 1995, pp. 210-215.

denominó sus “desventurados trabajos”, no sin antes agregar que no había “tenido nunca el ánimo necesario para adentrarme en eso que llama usted su prosa”. Ambas cartas fueron remitidas por Margarita al presidente Alemán tras lo cual obtuvo su empleo en Educación.⁴⁹ Así, la escritora parece haberse sentido en un principio amparada por el Ejecutivo en una suerte de combate emprendido a partir de entonces a favor de la causa de artistas que sufrían censuras comparables: la de los salones oficiales. A mediados de siglo, éstos abrían sus puertas exclusivamente a los creadores que respaldaran una estética de temática nacionalista que la española consideraba superficial y folklórica. Si sistemáticamente se excluía de las muestras oficiales a los artistas fuera de aquellos lineamientos, Margarita, también sistemáticamente, atendería y denunciaría sus demandas en el alternativo espacio de sus columnas periodísticas.

La oportunidad se presentó pronto: la gran retrospectiva/homenaje de Diego Rivera estruendosamente promocionada a fines de 1949. Fue reseñada por la periodista para la prestigiada revista internacional *Arts*, artículo en el que sabemos Margarita señaló algunas influencias artísticas en la obra del guanajuatense: Gauguin, Renoir, Rousseau, Braque, Gris y Picasso. En un intento por suavizar la polémica que se avecinaba el Dr. Carrillo Gil intentó justificarla desde el *Excélsior*: “naturalmente, para una revista francesa, mide al gran muralista con la vara de Francia”.⁵⁰ Su intención se vio pronto frustrada ante otro artículo de la Nelken aparecido en la local revista *Cuadernos Americanos* de circulación internacional; allí agregó a la lista anterior a El Greco, Piero della Francesca, Doménico Veneciano, Van Dongen y Anglada Camarasa entre otros.⁵¹ Pero más allá de estas observaciones supuestamente ajustadas al solo

⁴⁹ Expediente 111-2811, Archivo General de la Nación, Rama Presidentes, Fondo Miguel Alemán Valdés.

⁵⁰ Álgar Carrillo Gil, “Pro y contra: Tres temas mexicanos de interés”, en *Excélsior*, 23 de octubre de 1949.

⁵¹ Margarita Nelken, “Etapas de la formación de Diego Rivera”, en *Cuadernos Americanos*, año VIII, n° 5, septiembre-octubre de 1949, pp. 263-281. Se tiene noticia de un tercer artículo similar publicado en

efecto de revelar las fuentes estéticas de la producción riveriana, el escrito conllevaba otras intenciones. En él se admitía tener por premisa contradecir a “quienes (...) pretenden obligarnos a una reverencia sin medida, tino ni establecido fundamento”. Como de paso, en medio de su exégesis, calificaba muchas de las obras de Rivera de una “ausencia total de imaginación (...) [sin] asomo alguno de personalidad” e “ingenuo mimetismo”. Esto último para colmo, en referencia a la etapa española de Rivera a principios de siglo presenciada por la propia escritora en el taller de Eduardo Chicharro. En cuanto a sus murales, fueron definidos como “demagógicos”, “[inspirados] en una pintura italiana de la peor época”; una “nociva” influencia de José Guadalupe Posada lo conducía a “carencias de equilibrio en la composición”. Entre líneas y a medida que avanzaba en sus reflexiones, directamente incluyó a Rivera entre los pintores que “a golpe de dólares (...) [aceptan] encargos fáciles de realizar y de cobrar a precios altos”, un pintor que “a la vuelta de unos lustros, dejárase demasiado llevar de la facilidad del triunfo”.

Margarita Nelken se había permitido atacar y desenmascarar a quien para entonces era considerado un auténtico héroe nacional en el terreno de la cultura: puso en tela de juicio nada menos que la originalidad de la pintura de Rivera. Descalificó al fundador y máximo representante de la llamada Escuela Mexicana, portadora de un “estilo” estrechamente emparentado con el discurso nacionalista.⁵² Fue con estas credenciales, que la española irrumpió en el panorama de la crítica local.

No era un buen momento para atacar al muralismo mexicano: Orozco acababa de fallecer y las reacciones por parte de los interesados no tardaron en hacerse oír. Un sensibilizado Siqueiros escribió cinco extensos artículos sobre el asunto en el que

Colombia por la española: “La exposición de Diego Rivera en México”, en *Revista de América*, Bogotá, septiembre de 1949, pp. 61-64.

⁵² Itzel Rodríguez, “Coatlicue asiste al homenaje de Diego Rivera: la creación de significados culturales en el discurso museográfico de Fernando Gamboa”, en *Discurso Visual*, revista digital, n° 5, CENART, enero-abril de 2006. En <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antiores/dvwebne05/entorno/entitzel.htm>

trataba a la madrileña de “adicta –con su propio jarabe nihilista- al formalismo de París... hoy en evidente estado de descomposición”.⁵³ Todavía más radical fue el crítico oficialista portugués Antonio Rodríguez quien comparó su crítica con “alfilerazos venenosos” de “mala fe y miopía”. Incluso, se tomó el trabajo de hacer “una aclaración” que vale la pena reproducir para dar idea de la imagen que de la Nelken se tenía entre los detractores de la Escuela Mexicana:

Una aclaración. Para los lectores que no conozcan a la señora Nelken, podrá parecer nuestra actitud una falta de caballerosidad hacia una dama.

Los que la conocen, nos comprenden.

En realidad, media docena de hombres, venenosos, hipócritas, intrigantes, oportunistas, logreros, inteligentes, eruditos, no son tan temibles como esta señora.⁵⁴

La polémica fue subiendo de tono hasta mediados de 1951 cuando Antonio Rodríguez directamente la acusó de “[tergiversar] sus opiniones engañando al público y a los artistas a causa de las ‘mordidas’”.⁵⁵ El *affaire* concluyó con una cena de desagravio que un grupo de intelectuales organizó en el Hotel Majestic del Zócalo capitalino en la que Jorge Juan Crespo de la Serna leyó un escrito en su homenaje.⁵⁶

Del enfrentamiento se derivaron dos consecuencias de importancia: la apertura de los medios para su crítica que desde entonces se ocupó del arte local y, la proscripción para publicar *Pintores de México*, libro encargado –y pagado- en 1949 por la Secretaría de Educación Pública. No es de extrañar que un ejemplar de éste,

⁵³ David Alfaro Siqueiros, “Crítica a la crítica de arte”, en *Excelsior*, 25 de octubre de 1949. Los cuatro artículos restantes también fueron publicados por *Excelsior* los días 1º, 8, 22 y 29 de noviembre de 1949.

⁵⁴ Almagre [Antonio Rodríguez], “El arte en México”, en *El Nacional*, 31 de octubre de 1949.

⁵⁵ Antonio Rodríguez, “Los críticos acusados de venalidad”, en *El Nacional*, 16 de junio de 1951.

⁵⁶ La cena se efectuó el 19 de junio de 1951. Asistieron a ella Ignacio Asúnsolo, Luis Ortiz Monasterio, Rodrigo Arenas Betancourt, Rufino Tamayo, Carlos Orozco Romero, Raúl Anguiano, María Izquierdo, Gustavo Montoya, Mariano Paredes, Cordelia Urueta, Lola Álvarez Bravo, Zamarripa, Luis Lara Pardo, Margarita T. de Ponce y Baltasar Dromudo entre otros.

mecanografiado, haya ido a dar al Archivo Fernando Gamboa, entonces Subdirector del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).⁵⁷

Margarita y el arte moderno

Margarita Nelken nunca expuso su ideario estético de forma concreta, pero buena parte de sus miles de reseñas de exposiciones dieron cuenta –en un principio– de su adhesión al determinismo positivista de Hippolyte Taine, teoría en la que el “entorno” se relaciona de manera directa con la obra del artista.⁵⁸ Para la escritora, el ambiente ejerce una *influencia* definitiva sobre el creador en el sentido literal de la palabra. En este último aspecto, el colorido e imaginativo arte popular y la imponente escultura prehispánica tendrían especial impacto en la visión de los autores latinoamericanos. Los cánones estéticos occidentales que la Colonia proporcionara a México –de acuerdo a su pensar–, dieron por único resultado original el churriguera, estilo caracterizado por “elevar la ornamentación a categoría primordial, y por revestir las líneas esenciales de tal muchedumbre de ornatos que, con frecuencia, es la parte decorativa la principal de la obra de arte”.⁵⁹ El rescatar la particular profusión del barroco americano como máxima expresión original surgida en la Nueva España, mismo que tras la Independencia sufriera en su desmedro la importación neoclásica de la Academia local, es sin duda uno de los hitos de la historiografía del arte nacional. En este punto, su percepción coincidirá con los postulados del historiador Justino

⁵⁷ Margarita Nelken, *Pintores de México* (1949), mecanografiado, Promotora Cultural Fernando Gamboa. Agradezco la generosidad de la Sra. Patricia Gamboa quien me proporcionó una copia del texto.

⁵⁸ Hipólito Taine, *Filosofía del arte* (1881), Editorial Iberia, Barcelona, 1954. Las ideas de Taine tuvieron una amplia difusión en la España de principios de siglo. Ver Sergio Givone, *Historia de la estética*, Madrid, Tecnos, 1990, pp. 101-105.

⁵⁹ Margarita Nelken, “Exposición de arte colonial mexicano”, en *Hoy*, 1º de marzo de 1952, pp. 243-245.

Fernández, quien propondrá al “ultrabarroco” mexicano como expresión auténticamente propia del período Colonial.⁶⁰

Así, en particular los objetos de factura artesanal serían calificados indistintamente por la Nelken de “expresionistas”, “súper” o “ultra” barrocos. A su entender, la primera *constante* que caracteriza 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 (...)”.⁶¹

Desde fechas muy tempranas Margarita supo de las actividades artísticas posrevolucionarias reivindicatorias de la cultura popular: la periodista presenció en España a fines de 1926 la puesta de la exposición de pintura de niños mexicanos de las Escuelas al Aire Libre de Alfredo Ramos Martínez en el Palacio de Bibliotecas y Museos de Madrid. A su entender, el duranguense fue “uno de los primeros que comprendieron en México el valor del instinto indígena”.⁶² Como se conoce, el pintor por entonces hacía hincapié en la habilidad innata de los pequeños, misma que consideraba se acrecentaba en relación directa a la ascendencia indígena de su autor.⁶³ Según relata la propia Nelken, “[a su difusión] tuvimos el orgullo de contribuir en no escasa medida”; su entusiasmo ante la muestra confirmaba no sólo “la fuerza del instinto artístico en la infancia” en general, sino también sus expectativas acerca del nuevo gobierno mexicano: “[ella demuestra] que una Revolución, carece de sentido si

⁶⁰ Justino Fernández, *Arte moderno y contemporáneo de México*, tomo I, México, 4º ed., IIE-UNAM, 2001, pp. 1-5.

⁶¹ Margarita Nelken, “De la expresión mexicana en el arte”, en *Cuadernos Americanos*, noviembre-diciembre de 1952, pp. 246-266, p. 257.

⁶² Margarita Nelken, *Carlos Mérida*, México, UNAM, 1961, p. 29.

⁶³ Karen Cordero Reiman, “Ensueños artísticos: tres estrategias para configurar la modernidad en México, 1920-1930”, en Olivier Debrouse (coord.), *Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-60*, MUNAL-INBA, México, 1991, pp. 53- 65.

no franquea al pueblo el acceso a la Cultura, antaño privilegio de minorías”.⁶⁴ La última postura delata la adhesión de la crítica a las ideas del socialismo utópico, especialmente a las de Saint-Simon, autor por el que profesó de joven una “devoción sin límites”.⁶⁵ La utopía saintsimoniana otorgaba al artista –junto a científicos e industriales- el papel de conductor visionario del bienestar definitivo de la humanidad. Siguiendo estas ideas, los creadores mexicanos conscientes del significado de la contienda de 1910, debían erigirse en los elementos prominentes en la dirección de una nueva clase de sociedad, cuya meta final sería la igual participación de los distintos sectores en todos los beneficios de la vida. Su misión, no será la de *restablecer* pautas culturales, sino *sustituir* un orden hegemónico por otro nuevo que se enarbola como más justo. Sin embargo, esta posición entraña en sí misma una contrariedad, presente en buena parte de los artistas locales y, en la propia Margarita: mientras la visión saintsimoniana atribuye al arte un potencial independientemente revolucionario, se exige su sometimiento a las peticiones y necesidades de los nuevos líderes políticos. Así, no sólo se impone un sentido de misión a los representantes de la administración posrevolucionaria mexicana, sino que también se les confiere los privilegios y las responsabilidades de sus dirigentes.⁶⁶ Cabría destacar que en sus inclinaciones utopistas, la periodista fue una firme convencida de la posibilidad de redención del hombre tanto por la vía del arte como por la de la maquinaria.⁶⁷

⁶⁴ Margarita Nelken, “Ante la tumba de Ramos Martínez”, en *El Nacional*, sección dominical, 24 de noviembre de 1946, pp. 3, 5.

⁶⁵ Artemio Precioso, “A manera de prólogo”, en Nelken, Margarita, *La aventura de Roma*, Madrid, La Novela Hoy, 1923. Ver http://www4.gvsu.edu/pozzig/escriptoras_espanolas/Textos/Nelken.htm, octubre 2001.

⁶⁶ Matei Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Editorial Tecnos, 1991, pp. 104-111.

⁶⁷ Como buena stalinista, Nelken creía en la posibilidad emancipatoria del progreso industrial: “Desde que, en 1769, dictóse, en la Inglaterra de los albores de la industria, la primera ley que había de castigar a los convictos de destrucción voluntaria de máquinas y edificios de fábrica, los explotados han buscado afanosamente la ruta por la cual la máquina habrá de cesar de ser hambreadora del hombre.” Ver Margarita Nelken, “En el Aniversario de Stefan Zweig”, en *El Nacional*, sección dominical, 27 de febrero de 1944, p. 3.

Estos conceptos alrededor de lo “mexicano”, sumado a su interés por identificar una “Escuela” local, la llevaron a reparar positivamente en los trabajos de, por ejemplo, Rufino Tamayo y Carlos Mérida, cuyos principios plásticos la crítica remontaba al arte prehispánico; en los de Frida Kahlo y María Izquierdo, que lo harían en el arte popular; en los de Angelina Belfoff y Gustavo Montoya en el colonial; en los de Alberto Gironella y Juan O’Gorman en el apretado barroco mexicano.

Estas consignas estéticas, definitivamente rígidas, son las que llevan a entender la poca simpatía que le profesaron tanto algunos de los jóvenes rupturistas⁶⁸ como algunos artistas muralistas de la Escuela Mexicana.

A sus apreciaciones hay que añadir las secuelas de sus experiencias en Europa: Margarita 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 Primera 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. Así, la Nelken terminó contando con detractores pertenecientes a los apologistas de la historia revolucionaria y, a los artistas no figurativos.

Margarita y la abstracción

La española concebía la existencia de la abstracción en el arte moderno como la consecución de los experimentos vanguardistas de la primera década en Europa que,

⁶⁸ La denominación “ruptura” es una noción construida a partir de un legendario artículo que Octavio Paz le dedicara a Rufino Tamayo en 1950. Con ella se hace referencia a la generación que a mediados de siglo se enfrentó a la Escuela Mexicana; sus integrantes renegaron de los contenidos político-sociales, y apelaron a corrientes estéticas foráneas. Octavio Paz, “Tamayo en la pintura mexicana”, en Octavio Paz, *Los privilegios de la vista*, México, FCE, 1987, pp. 323-334.

tras entrar en contacto con objetos manufacturados por diferentes culturas arcaicas, se apropiaran de estas alternativas formales, distintas a las establecidas por las convenciones académicas: el contacto con estas novedades supuso para el artista un “manantial que había de infundir nueva inocencia por tanto, una verdad nueva, a sus especulaciones”.⁶⁹ Tras reconocer un “pasajero triunfo” de estas tentativas, la abstracción acabaría por revelarse para la Nelken como una corriente elitista, adscrita a la ideología burguesa y, ahora en la pos segunda guerra, representante del imperialismo estadounidense. La propia crítica constataría este parecer en el quinto Salón Nuevas Realidades celebrado en París en 1949 con obras inscritas en el informalismo y el automatismo; entonces describió su contenido como netamente elitista: “raptos imaginativos, una nueva realidad que corresponde a anhelos personales, de difícil alcance. De difícil comunicación (...) [de] inspiración estrictamente individual, que, por serlo, dejaría de interesarnos como expresión de su momento”.⁷⁰

Para Margarita Nelken el arte debía tener ante todo una función pragmática, “social”, calificativo que empleó para definir el “arte cuya finalidad específica estriba en satisfacer anhelos colectivos, y, en especial, populares”;⁷¹ vale decir, un arte “con acentos agudamente modernos, universalmente comprensibles”⁷² que, tras asumir su autonomía (“a sí mismo se basta”),⁷³ busque “brindar, a estas masas, una válvula de escape en sus preocupaciones cotidianas”.⁷⁴ Este era uno de los aspectos que la escritora rescataba en los movimientos vanguardistas: la reintegración que éstas hacían del arte a su praxis social. El constructivismo al que se opuso la corriente *Neue Sachlichkeit* que la crítica seguramente conoció en la República de Weimar, fue desechado de sus

⁶⁹ Margarita Nelken, “Arte abstracto-arte figurativo-arte funcional”, en *Cuadernos Americanos*, Año IX, n.º 6, noviembre-diciembre/1950, pp. 120-135.

⁷⁰ *ibidem*, p. 124.

⁷¹ *ibidem*, p. 122.

⁷² Margarita Nelken, “En Bellas Artes. El mural de Tamayo”, en *Excelsior*, 21 de septiembre de 1952, p. 24A.

⁷³ Margarita Nelken, “Arte abstracto-...”, p. 131.

⁷⁴ *ibidem*, p. 122.

preferencias, si bien admitió en él sus buenas intenciones: “reducciones a lo abstracto' de un subjetivismo de torre de marfil, que de buena fe se creía encaminado hacia una expresión colectiva”.⁷⁵

Pese a su desconfianza hacia la abstracción, en 1957, y al igual que algunos de sus colegas por entonces,⁷⁶ la crítica admitiría la posibilidad de incursionar en ella como *herramienta* con que alcanzar una nueva modalidad en la anquilosada Escuela Mexicana:

a México nos llega [el arte abstracto], 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, en su obligada búsqueda de armonías, en práctica transitoria o en objetivo -meta cuando de veras es producto, a la vez que de especulación intelectual, incluso excesivamente intelectualizada, de numen espontáneo-, requiere una preocupación armónica infinitamente mayor que la que embarga al 'fijador' de formas concretas.⁷⁷

Margarita perteneció a la generación de críticos que, a mediados del siglo XX, esperaban convencidos la próxima aparición de un nuevo movimiento artístico –con características similares a las de una “vanguardia”- en la capital cultural de Occidente (léase París), si bien no ignoraba el creciente interés de Estados Unidos por el arte del Viejo Mundo (sin que ello implicara aceptar que allí se había trasladado aquél centro de

⁷⁵ Margarita Nelken, "Paalen o el cedazo mexicano", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 5 de febrero de 1956, p.4.

⁷⁶ Entre ellos, Justino Fernández y Jorge Alberto Manrique escribieron, más tarde, sobre Juan Soriano y las posibilidades formalistas de su nueva modalidad abstraccionista.

⁷⁷ Margarita Nelken, "Ritmos cromáticos", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 1º de septiembre de 1957, p. 2. Las negritas son de MN.

poder cultural);⁷⁸ el viaje efectuado a Francia por la crítica en 1948 dio cuenta de ese parecer.⁷⁹ Como afirmara el investigador Serge Guilbaut:

Desde el final de la guerra, París no se había distinguido por su inteligencia estratégica cultural. Más que apostar por la generación que tomaba sus distancias con las cualidades tradicionales de la Escuela de París, las instituciones francesas se aferraban a reelaborar una copia exacta de la idea que París se hacía de sí misma en la apoteosis de los años veinte.⁸⁰

De hecho, puede considerarse a la española inscrita en aquel sector europeo nostálgico de maestros creadores de idealizadas y monumentales obras a sacralizar por la historia del arte occidental.⁸¹ Al igual que algunos de sus colegas al otro lado del Atlántico, Margarita en sus críticas hacía permanentes referencias a autores y trabajos consagrados a modo de legitimación de sus ideas. Así, difícil resultaba la refutación de sus conceptos por parte del lector; no sólo ante su papel de pintora y testigo presencial de los movimientos más importantes, sino también por las posibilidades que su actuación crítica y política le habían otorgado: trabajar con los *Cuadernos* de Leonardo da Vinci en la Biblioteca Ambrosiana de Milán, vivir durante la Guerra Civil algunos días en el ondulante Edificio Milá de Antonio Gaudí en Barcelona, conocer la prestigiosa colección moscovita de la obra de Cézanne, convivir con Federico García Lorca, Gabriela Mistral, Manuel y Antonio Machado, Benito Pérez Galdós, Miguel de

⁷⁸ Margarita Nelken, “Expresionismo abstracto”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 15 de junio de 1958, p. 2.

⁷⁹ Margarita Nelken, “Sobre la vida literaria y artística en París”, en *Cuadernos Americanos*, México, Año VII, n° 5, septiembre-octubre/1948, pp. 284-296.

⁸⁰ Serge Guilbaut, “Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el París de la Segunda Posguerra mundial”, en *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, Curare/Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, México, 1995, pp. 87-145. No deja de ser significativo el que Margarita Nelken coincidiera con las críticas negativas hechas a André Fougieron –y que Guilbaut recoge- en el Salón de Otoño francés de 1948 que de seguro visitó. El hecho demuestra que la escritora estuvo en contacto con las discusiones estéticas de entonces. Los conceptos sobre Fougieron fueron expuestos por Margarita en su artículo sobre Diego Rivera en *Cuadernos Americanos* (ver nota 51).

⁸¹ Benjamín H. D. Buchloh, “Figuras de autoridad, claves de la regresión. Notas sobre el retorno de la figuración en la pintura europea”, en Brian Willis (comp.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Ediciones Akal, S.A., 2001, pp. 108-134.

Unamuno, Santiago Ramón y Cajal, José Gutiérrez Solana, Auguste Renoir, Romain Rolland, Henri Barbusse y muchos más. Margarita Nelken *apantallaba* al lector.

Desde luego esta modalidad resultaba un tanto antipática no sólo para los artistas no incluidos en sus preferencias,⁸² sino también para muchos de sus colegas, tal como les ocurriera a Antonio Rodríguez y Fernando Benítez.⁸³ Su amiga Aurora Arnáiz fue una de las pocas que se animó a describir este aspecto: “Acostumbraba, calándose los impertinentes, a mirar a las nuevas gentes por encima del hombro y parecía que le gustaba ser considerada antipática. (...) Rechazaba a las personas que no tenían entrada dentro del pequeño círculo de sus grandes amistades”.⁸⁴

La crítica de Margarita

Si este texto pretende analizar la crítica de Margarita Nelken, me parece pertinente referirme por lo menos sucintamente a su primer texto, inédito, *Pintores de México* de 1949, en el que la española estudia la obra de seis “figuras representativas de la pintura mexicana de hoy”:⁸⁵ Manuel Rodríguez Lozano, Carlos Orozco Romero, Carlos Mérida, Rufino Tamayo, María Izquierdo y Raúl Anguiano. Los seis artistas, hoy son considerados parte de la llamada contracorriente, “una especie de subcorriente de la ‘escuela mexicana’, no ajena totalmente a ella, pero desprovista tanto de su grandilocuencia como de sus mafias más aparentes”, según especulara Jorge Alberto

⁸² Ver Raquel Tibol, “Siqueiros critica a los críticos de arte”, en *México en la cultura*, suplemento de *Novedades*, n° 468, 1° de marzo de 1958, p. 7. Ver nota 38.

⁸³ Aunque de ello no hay demasiadas pruebas, tengo conocimiento confiable de que poca simpatía le profesaron Justino Fernández y Paul Westheim. En una carta privada, Jorge Juan Crespo de la Serna le comenta a su esposa: “Margarita Nelken contestó la carta que le mandé. En medio de su amabilidad, es un poquillo pedantita y suficiente. No me acaba de gustar (...)”. Carta desde París del 8 de agosto de 1949, fólder “Julita y otros pendientes”, en Fondo Jorge Juan Crespo de la Serna, Fondos Especiales, Centro Nacional de las Artes. Todavía en 1999, consulté telefónicamente al escritor Fernando Benítez quien no quiso recordar a esa “horrible mujer”; tras ordenarme “cambie usted de tema”, me colgó.

⁸⁴ Aurora Arnáiz, *Retrato hablado de Luisa Julián*, Madrid, Compañía Literaria, 1996, p. 255.

⁸⁵ Margarita Nelken, *Pintores de ...*

Manrique.⁸⁶ Sin embargo, los cinco primeros mencionados, pertenecieron al grupo de los *Contemporáneos* que, durante las primeras décadas del siglo XX, construyeron un discurso alternativo al oficial nacionalista en base a las afinidades estéticas entre poesía y pintura. La crítica efectuada por los miembros de aquel grupo con respecto a sus artistas, se había abocado desde años atrás a inscribirlos dentro de un “tradicionalismo moderno” del que se erigieron representantes. Insertando a estos creadores en una retórica “universalista”, se destacó su preocupación por rescatar tanto a las expresiones locales vernáculas, como a las corrientes vanguardistas europeas –particularmente las de Francia-.⁸⁷ En este último sentido, es de reconocer que Margarita eligió para su libro pintores que –a excepción del muralista Anguiano- contaron con una fortuna crítica que en muy buena medida los había deslindado del nacionalismo cultural imperante desde hacía ya tres décadas.

El texto de la Nelken cuenta con una dedicatoria (“Al Lic. Miguel Alemán, bajo cuyos auspicios ha sido posible este libro, con mi gratitud y respetuosa amistad”), seguida de una “Advertencia Preliminar” y un “Pórtico”. En estas dos últimas secciones se aclaraban los puntos que serían clave en su trabajo posterior: su interés se abocaría al análisis de pintores hasta entonces relegados –en proporción- por la fortuna crítica local, ante la preferencia de ésta por promocionar exclusivamente a los llamados Tres Grandes:

al poner de relieve únicamente a dos o tres artistas, paradójicamente ha relegado [su difusión], no ya a un lugar secundario, que ello siquiera implicaría clasificación, es decir conocimiento, sino a una penumbra lindante con la oscuridad más opaca, al resto de la producción artística que constituye, en bloque, ésta Escuela.⁸⁸

⁸⁶ Jorge Alberto Manrique, “El proceso de las artes: 1910-1970”, en Jorge Alberto Manrique, *Arte y artistas mexicanos del siglo XX*, México, CONACULTA, 2000, pp. 11-35, p. 20.

⁸⁷ Erika Madrigal Hernández, *Tamayo y los Contemporáneos: el discurso de lo clásico y lo universal*, Tesis para optar por el grado de Licenciatura en Historia, México, UNAM-FFyL, 2006.

⁸⁸ Margarita Nelken, *Pintores de...*, pp. 1-2.

Una suerte de exégesis estética del llamado “Renacimiento mexicano” inicia el “Pórtico” del estudio: el recuento comienza por algunas características del arte prehispánico, para continuar con las aportaciones europeas traídas durante la Colonia primero y, por los artistas becados por el presidente Porfirio Díaz después. “En esencia: la pintura mexicana actual, con medios externos adaptados de Europa, o injertos en recursos europeos, brinda aspectos que constituyen una aportación inequívocamente específica a la evolución del arte en general”.⁸⁹ El peso del discurso de la española iba aquí dirigido a afianzar una de las premisas que serían básicas para su análisis posterior: la pintura local moderna debe pensarse inmersa en las corrientes europeas. Ello implicaba contradecir el mito que aseguraba:

la Revolución mexicana había de echar, en terreno de antemano abonado con justas rebeldías la simiente de un anti-europeísmo artístico, pronto convertido en halago demagógico de una autoctonía espontáneamente surgida, como por arte de birlibirloque, de un pasado que se hubiera conservado milagrosamente impoluto.⁹⁰

De hecho, la Nelken concibe al movimiento mexicano inscrito en el occidental eurocéntrico de entonces, si bien portador potencial de nuevas visiones:

[El arte actual de México] es en donde convine buscar las manifestaciones de un arte susceptible, no ya de parangonarse con el arte europeo, globalmente considerado, sino de oponérsele victoriosamente. (...) hacia México han de mirar quienes aspiren a avanzar por un camino de afloración de los distintos recursos estéticos, sepultados bajo el agobio secular de influencias europeas excesivamente dominantes. Y también, (...) el empuje cultural mexicano, ha de hacer posible un *¡Alto ahí!* a la expansión, por demás absorbente, de las modalidades culturales anglo-sajonas.⁹¹

⁸⁹ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 11.

⁹⁰ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 13.

⁹¹ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 6.

Margarita tenía claro que la búsqueda formal de algunos de los miembros de la Escuela Mexicana posrevolucionaria podía parangonarse a las de las vanguardistas del primer cuarto de siglo en Europa. Para la crítica, México era sinónimo de fuente inagotable de una imaginería que, arraigada tanto en su pasado cultural como en un presente en el que todavía sobrevivían extraños ritos ancestrales, podría “reabastecer” con su originalidad a la tradición occidental. Detrás de esta postura subyace la idea de la pureza innata de la cultura “primitiva” mexicana –tal como los trabajos de las Escuelas al Aire Libre le habían demostrado-, por lo que la escritora románticamente asociaba la vida de las sociedades indígenas a un tipo de expresión más directa, más honesta.

Nadie como María Izquierdo parece encarnar las anteriores aseveraciones siendo quizás, un caso paradigmático de su crítica. Abundan los escritos de la Nelken sobre la pintora de Jalisco, sin duda una de sus preferidas. Un capítulo de *Pintores de México* es dedicado a ella y, de hecho, este escrito proveyó una suerte de “molde” con que la española armaría luego sus posteriores artículos hemerográficos: párrafos enteros son repetidos textualmente.⁹²

Al igual que para con el resto de los seleccionados en su primer libro de 1949, la producción de Izquierdo es analizada tras un extenso preámbulo biográfico, cuyo interés es centrado en la personalidad y la formación de la artista. Se exaltan con tono declamatorio los infortunios de la pintora frente a los que, *indefectiblemente*, la artista no sólo se sobrepone, sino que trasciende.⁹³ Toda clase de obstáculos se interponen en

⁹² Margarita Nelken, "Ingenuidad de María Izquierdo", en *Excélsior*, 12 de marzo de 1950, 3ª sec., pp. 4, 7; "La Naturaleza Viva de María Izquierdo", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 7 de octubre de 1951, pp. 7C, 11C; "María Izquierdo. Donaire y dramatismo", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 6 de febrero de 1955, p. 3; "La de María Izquierdo", en *Excélsior*, 9 de febrero de 1955, p. 3B; "La de María Izquierdo", en *Excélsior*, 11 de febrero de 1955, p. 3B; "La de María Izquierdo (3)", en *Excélsior*, 12 de febrero de 1955, p. 13B; "La muerte de María Izquierdo", en *Excélsior*, 8 de diciembre de 1955, pp. 5B, 9B; "Hace diez años... maría izquierdo", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 13 de noviembre de 1965, p. 4.

⁹³ "Una niñez replegada entre sus ancestrales melancolías, en uno de esos caserones coloniales, aislados por el jardín de la existencia cotidiana, cuyo romanticismo parece pedir a gritos serenatas e idilios, y ello

su vida pero su virtuosa personalidad la libra de todos los males; la pintura será su “liberación”.⁹⁴ Diversos avatares expuestos por la Nelken hacen concluir que frente a las injusticias de la vida, o a las de una sociedad inequitativa, María Izquierdo sale airoso gracias a su “voluntad indomable, superior a todos los reveses, y aún al Destino mismo”.⁹⁵ El mayor peso de su argumento deviene de sus orígenes: “india pura de espíritu, de cuerpo y de pintura”.⁹⁶ Una segunda afirmación abre el segundo apartado de su libro, misma que otorga el fundamento final e irrefutable –de acuerdo a su razonamiento- que garantiza la originalidad de su pintura: “no ha estado nunca en Europa”.⁹⁷

Con respecto a la obra de Izquierdo en específico, la española analiza sus diversas pinturas de acuerdo a los géneros en que éstas se inscriben (paisaje, retratos, escenas costumbristas, naturalezas muertas, alacenas, etcétera). Una somera descripción iconográfica la lleva a destacar una y otra vez la vertiente poética de su pintura (en su caso, próxima a la de Paul Verlaine), presente en todas sus temáticas. La apreciación de su producción se halla en este apartado estrechamente ligada a los orígenes antes descritos: de su particular visión indígena emerge el lirismo de sus imágenes, cuyos puntos de partida la Nelken encuentra en el mestizaje, tanto en los exponentes

en un ambiente sectariamente católico, interpuesto, a manera de reja, entre los florecimientos –del jardín y de las juventudes que en él añoran- y los romanticismos hechos carnes.

“La vida del artista no siempre concuerda con lo que el artista percibe y devuelve a la vida; pero siempre es elocuente frente a su obra. A los catorce años, o sea a la edad en que muchas niñas todavía no aprenden a ser mujeres, María Izquierdo se casó. Mejor dicho: se encontró casada, por exclusiva disposición materna; sin que su propio albedrío, ni inclinación, tuvieran nada que ver en el acontecimiento.

“Años de tedio forzoso...”

“Un hijo... Otro... Otro...”

“Las rejas continuaban iguales de altas y recias.”

Margarita Nelken, *Pintores de....*, p. 190.

⁹⁴ “La liberación, cuyo deseo febril y callado conservaba ecuánime a María detrás de sus rejas, le vino cual la venía soñando, a lo largo de esos interminables años, de una infancia prolongada en una vida de mujer prisionera de todos los convencionalismos: se la aportó el primer manojito de pinceles que logró asir frente a un caballete”. Margarita Nelken, *ibid.*, p. 191.

⁹⁵ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 199.

⁹⁶ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 189.

⁹⁷ Margarita Nelken, *ibid.*, p. 200. Algo similar ocurrió con su libro *Raúl Anguiano*, en el que omitió su viaje a Europa. Ver Justino Fernández, “Notas bibliográficas”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol VII, n° 27, 1958, p. 99.

coloniales como en los populares. Insistirá en el “tamiz” que su formación le provee a la hora de componer sus escenas, tanto en la selección de sus objetos como en el colorido.

En la medida de las posibilidades de espacio, la crítica de la Nelken enmarca al autor dentro de una historiografía biográfica que, desde la aparición de *Vidas* (1550) de Giorgio Vasari, apelaría al relato moralizante y glorificador para conectar la apología personal del artista con la de la obra.

Aunque en principio Margarita tomara distancia del resto de sus colegas locales, en buena medida su discurso contribuiría a afianzar a aquellos “dispositivos míticos” que caracterizaron a la historiografía mexicana oficial.⁹⁸ Tanto el sostener la idea mesiánica del destino ineludible de sus artistas, como el convencimiento de la existencia de una creatividad endógena en los mexicanos, son dos de ellos. El relato mítico que estos dispositivos generaron, permitió legitimar un discurso de identidad nacional cohesionador en la posrevolución. Aunque por otras vías, enmarcadas en su formación y visión eurocéntrica, su crítica se articularía con muy buena parte de aquellas “verdades” establecidas por la historiografía hegemónica de mediados del siglo XX, homogeneizante y unilateral.⁹⁹

Sin duda, su entusiasmo por la obra de Izquierdo lleva a la española a reducir su rica y compleja trayectoria¹⁰⁰ en favor de unos pocos episodios supuestamente edificantes. En este caso, no sólo minimiza su estancia en Nueva York, sino que omite referirse a su intercambio creativo con Rufino Tamayo, su relación con el poeta surrealista Antonin Artaud, su importante papel de promotora y aún de crítica de arte,

⁹⁸ Francisco Reyes Palma, *Dispositivos míticos en las visiones del arte mexicano del siglo XX*, Curare, Fundación Rockefeller, en *Curare*, n° 9, julio/septiembre 1996.

⁹⁹ Los cinco artistas restantes también son analizados en función de los avatares pasados antes de su definitiva dedicación a la pintura: Rodríguez Lozano será “encauzado” por su familia hacia el ámbito militar, Orozco Romero deberá perseverar en sus inclinaciones plásticas desde pequeño, Mérida se revelará como un creador polifacético “[de] cara al futuro, y resueltamente de espaldas a las fáciles seducciones del presente”, Tamayo logrará remontar sus orígenes: “indito zapoteco, de humildísima cuna”, y Anguiano pasará penurias económicas en pos de su vocación si bien “enflaquecía a ojos vista”.

¹⁰⁰ Ver Olivier Debrouse, “María Izquierdo”, en *María Izquierdo*, México, Centro Cultural de Arte contemporáneo, 1988, pp. 27-57.

entre otros tantos avatares. Lo cierto es que María Izquierdo estaba muy lejos de ser la desconocedora que la Nelken describe. La pureza de su origen racial no cuadra con la infancia que la propia periodista le atribuye.

Para con los artistas de *Pintores de México* (al igual que para con los de su predilección, en líneas generales), Margarita ejerce una suerte de crítica paternalista, unilateral, que en muchos casos bien puede inscribirse dentro del rígido discurso nacionalista cercano al género hagiográfico. Otros hitos recurrentes en su retórica -la Revolución como parteaguas estético, la inexistencia de un arte colonial original a excepción del churriguera, y la negativa a atribuir competitividad a la Academia durante el siglo XIX-, son idénticos a los de la historiografía oficial imperante hasta la década del sesenta.

El discurso de Margarita

La llamada “teoría de la enunciación” se ocupa de la transformación de la lengua en tanto ésta es asumida por un determinado sujeto. Es en el acto de lenguaje llamado enunciación –como lo es el elaborar un texto de crítica de arte- donde se genera el discurso que, como tal, es factible de ser analizado de acuerdo a sus “marcas lingüísticas”.¹⁰¹ En el caso de Margarita, sus escritos rebosan de estos índices, permitiendo reconstruir al “locutor” que plasma esa determinada apropiación de la lengua, por cierto bastante peculiar. El reiterado uso del modo imperativo, las aserciones enfatizadas por preguntas retóricas, la reiteración de sus tesis, la acumulación de datos y, la apelación recurrente a figuras de autoridad, inscriben sus textos dentro de los discursos argumentativos y, de los polémicos.

¹⁰¹ Emile Benveniste, “El aparato formal de la enunciación”, en *Problemas de lingüística general II*, Madrid, Siglo XXI, 1979.

Efectivamente, la crítica en sí, como práctica compleja que pone en juego tanto la sensibilidad como las asociaciones cognitivas del profesional, requiere de un discurso de carácter argumentativo: se busca suscitar la adhesión del lector a lo que se enuncia. Argumentar, es provocar o acrecentar la adhesión de un determinado público a las tesis que se presentan para su asentimiento. Hasta aquí, tratamos con el discurso idóneo en función del género literario analizado, la crítica de arte.

El esquema característico de la argumentación de Margarita es el de uso más frecuente: exponer su “tesis” y los enunciados propios de su razonamiento. Es en el último, donde la madrileña habitualmente recurre a una -por lo menos- refutación de su postulado inicial, seguida por una contra-refutación. Por ejemplo, en una defensa de la incorporación al campo de lo artístico a las llamadas artes menores, la española justifica su premisa desde sus convicciones pero, también, en oposición a “esa rígida clasificación”:

¡Nuestro arte popular! Algún día será menester estudiar sus principales facetas, no ya en función de sus aciertos, que nadie disiente, y cuya aplomada fantasía tan encendida admiración despierta en quienes se les aproxima llegando de otras latitudes, o las ve por vez primera bajo otros cielos, sino en función del hontanar de formas y combinaciones cromáticas, pictóricas y escultóricas. O sea, de raíces, en las llamadas artes menores, de creaciones del llamado arte mayor. (Por nuestra parte, nos negamos desde luego a esa rígida clasificación: bastarían las cerámicas de las últimas décadas picassianas, directamente inspiradas en cerámicas del México anterior al contacto con formas europeas, o, más cerca, los “papeles de China” de Jesús Reyes Ferreira, indisolublemente ligados, como prolongación estilizada, y hasta, sin hipérbole, en ocasiones, genialmente estilizadas, al sentimiento más profundo de nuestras artes populares, para desechar, por insuficiente en su significado, plástico, la división académica entre arte menor y gran arte).¹⁰²

¹⁰² Margarita Nelken, “Proyección decorativa de lo mexicano”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 12 de febrero de 1956.

Es esta particularidad en los comentarios de la Nelken, su constante refutar y contra-refutar, lo que enmarca sus construcciones lingüísticas dentro de las conocidas como “enunciados negativos refutativos o polémicos”.¹⁰³ Ellos suponen la introducción de otra voz en el propio discurso, una suerte de cita de la que se desprende la existencia de una aserción distinta (y contraria) emitida por otro enunciador.

En el discurso de Margarita es recurrente la aparición de una tercera persona, un “otro” distinto a la autora que enuncia su parecer mediante la crítica escrita, y al lector al que se dirige. Éste jamás es mencionado sino aludido: a través del uso del modo del impersonal (“Hay *quien* supone todavía que el arte abstracto es una facilidad”),¹⁰⁴ o de las distintas formas en el uso de los pronombres: demostrativos como “aquellos” (“[la abstracción] sirve de ‘comodín’ a todos *aquellos* que como por arte de birlibirloque se improvisan pintores”);¹⁰⁵ los indefinidos como “algunos”, “otros”, “cualquiera”, “nadie” (“esta escuela mexicana contemporánea, que *algunos*, con entera buena fe, y *otros* ya menos desinteresadamente, se esfuerzan por confinar en los límites”,¹⁰⁶ “pero a *cualquiera* se le ocurre, sin empacho, que el tener cierta gracia y afición para asociar colores o representar (...)”,¹⁰⁷ “cuya categoría *nadie* puede ya ‘a estas alturas’ discutir”);¹⁰⁸ o los relativos como “quienes” (“*quienes* aspiraban a centrar esta escuela en unas andaderas por demás fáciles”).¹⁰⁹ Esta es la particularidad de su retórica que respalda la construcción de su imagen señera: hacer permanentes referencias a una

¹⁰³ Jorge Lozano, Cristina Peña-Marín, Gonzalo Abril, *Análisis del discurso*, Madrid, Cátedra, 1982.

¹⁰⁴ Margarita Nelken, "Calidad y calidades", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de agosto de 1957, p. 2.

¹⁰⁵ Margarita Nelken, "Un Primer Premio Internacional Para México", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 4 de octubre de 1959, pp. 1, 2.

¹⁰⁶ Margarita Nelken, "Inquietudes. Anticipación al impresionismo", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 15 de febrero de 1953, p. 9C.

¹⁰⁷ Margarita Nelken, "Calidad y calidades", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 18 de agosto de 1957, p. 2.

¹⁰⁸ Margarita Nelken, "Exposiciones. Confrontación 66 (2)", en *Excélsior*, 7 de mayo de 1966, p. 6B.

¹⁰⁹ Margarita Nelken, "Exposiciones. La de 'Arte' y 'Libertad'", en *Excélsior*, 24 de agosto de 1957, p. 23A.

tercera voz con la que la crítica polemiza, disiente y confronta desde los inicios de su práctica periodística.

Margarita y el campo cultural mexicano

Desde la reorganización administrativa del gobierno post revolucionario de Álvaro Obregón (1921-1924), hasta la aparición y proliferación de un mercado interno a mediados de la década del cuarenta, la cultura fue concebida en México como casi un monopolio del Estado.¹¹⁰ El prestigio artístico de la nación, se fundamentó en gran medida en el valor de las artes autóctonas que, entre otros, fungieron como carta de presentación civilizatoria ante un ámbito externo refractario –fuera de Latinoamérica-, a reconocer a las autoridades emanadas de la que se percibía como una confusa y violenta contienda. La corriente privilegiada fue la conocida como Escuela Mexicana de Pintura, movimiento que imperó en las instancias oficiales a través de rígidas políticas culturales que desde el Departamento de Artes Plásticas de la Secretaría de Educación Pública (SEP) primero, y desde el Instituto Nacional de Bellas Artes después, se impartieron. Fue muy en especial a través de las directivas del museógrafo Fernando Gamboa, que aquellas políticas culturales se implementaron, construyendo así una mítica imagen identificatoria de la nación –particularmente en el exterior-, vigente hasta el día de hoy.

No obstante lo anterior, y a pesar de que estas consignas oficiales se mantuvieran hasta fines de la década del cincuenta, Margarita Nelken se inicia en la crítica mexicana en un momento preciso, fin de 1949: tras la muerte de Orozco (1949), tras la creación del INBA (1947), tras la inauguración del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947), tras los grandes homenajes efectuados a Rivera (1949), a Orozco (1947), a Siqueiros (1947), y a Tamayo (1948), tras la institución presidencial de la

¹¹⁰ Ana Garduño, “Un palacio para *el* movimiento pictórico mexicano. Coordenadas históricas de su exhibición durante setenta años”, en *70 años de artes plásticas en el Palacio Nacional de Bellas Artes*, México, CONACULTA-INBA, 2004, pp. 49-75.

Comisión de Pintura Mural (1947). Se trató del momento en que las políticas culturales de la administración alemanista se consolidaron, si bien mantuvieron, casi, el mismo discurso que desde los años veinte otorgara un lugar hegemónico al muralismo. Una de las diferencias de la nueva retórica oficial, su gran innovación, fue precisamente la inclusión de la pintura de caballete –antes en ella inexistente-, ahora presente y necesaria tras la reciente refundación del Museo Nacional y la expansión de un mercado interno.¹¹¹

Como se explicitó anteriormente, la inserción de Margarita Nelken como profesional en el ámbito de las artes plásticas locales no fue, digamos, *natural*, sino que tuvo por motivación el escandaloso *affaire* Nelken-Rivera que se sostuvo entre septiembre de 1949 y mediados de 1951. Estas fechas no son gratuitas, sino que se enmarcan en el inicio de la nueva política cultural anteriormente descrita, que desde entonces se vería en la necesidad de promocionar no ya sólo la pintura mural, sino también la de pequeño formato. Incluso, a veces se señalan aquellos años como los del fin del movimiento muralístico: su consagración a la par de una lapidaria institucionalización.¹¹²

La crítica de arte en México –cuyos inicios datan desde la Independencia-, tradicionalmente estuvo a cargo de diversos intelectuales: escritores, poetas, literatos y hasta políticos, en general ligados de una u otra manera a la esfera cultural oficial.¹¹³ Olivier Debrouse ha señalado al poeta *contemporáneo* Xavier Villaurrutia como posible primer crítico mexicano “profesional”, actividad que desarrolló desde mediados de la década del veinte a la par de sus muchas otras ocupaciones.¹¹⁴ No obstante ello, si se

¹¹¹ *Ibid.*, p. 54.

¹¹² Francisco Reyes Palma, “50 años de artes plásticas y política en México (1934-1984) I”, en *Plural*, n° 200, mayo 1988, pp. 34-44.

¹¹³ Ida Rodríguez, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, 3 vol., 2ª ed, México, UNAM-III, 1997.

¹¹⁴ Olivier Debrouse, “La inmóvil permanencia de lo mudable”, en *Revista de Bellas Artes*, n° 8, noviembre de 1982, pp. 51-56.

enlistan los nombres de quienes ejercieron la crítica de arte moderno a mediados del siglo XX dentro del periodismo –Justino Fernández, Jorge Juan Crespo de la Serna, Pablo Fernández Márquez, Luis Cardoza y Aragón, Raquel Tibol, Ceferino Palencia, Paul Westheim, Antonio Rodríguez y Margarita Nelken entre los más asentados– veremos que aún para aquellas fechas eran pocos los profesionales en sentido estricto. A excepción de Justino Fernández, formado en el ámbito académico local, sólo Margarita y Westheim (y en buena medida Tibol, arribada al país en 1953), son quienes pueden considerarse críticos de arte en el sentido literal de la palabra. Los últimos seis de los nueve enumerados son extranjeros que, por diversos motivos políticos, arribaron al país; cuatro de ellos son europeos. En este listado se evidencia la importancia que para el ámbito plástico tuvieron los exilados que arribaron a partir de 1939, artistas y demás intelectuales, quienes con sus nuevas propuestas y visiones le darían cierta saludable apertura.¹¹⁵ Fue durante la presidencia de Miguel Alemán (1946-1952) que varios de estos pensadores accedieron al poder en función del carácter “civil” del Mandatario.¹¹⁶ A diferencia de las anteriores administraciones posrevolucionarias, Alemán no era un militar sino un abogado formado en la Universidad Nacional; durante su mandato, se establecería un proyecto nacional claro y concreto, con miras a una definitiva -supuesta- democratización y a un acelerado crecimiento económico sustentado en el desarrollo industrial.¹¹⁷ Desde el inicio de su gobierno, se declararía simpatizante de la cultura, lo que quedaría demostrado con la creación del INBA, y las exposiciones que por medio de esta entidad se efectuaron en México y el exterior. Entre las últimas, el esfuerzo mayor fue sin duda la presentación entre 1952 y 1953 en París, Estocolmo y Londres de

¹¹⁵ Jorge Alberto Manrique, “Rompimiento y rompimientos en el arte mexicano”, en *Ruptura. 1952-1965*, catálogo de exposición, México, Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil-Museo Biblioteca Pape, 1988, pp. 25-42.

¹¹⁶ Gabriel Zaid, *De los libros al poder*, México, Editorial Océano, 1998, pp. 91-103.

¹¹⁷ Luis Medina, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, El Colegio de México, 1979, pp. 93-94.

Obras maestras del arte mexicano desde los tiempos precolombinos hasta nuestros días, curada por el subdirector de la institución, Fernando Gamboa. Tanto David Alfaro Siqueiros como Rufino Tamayo y Diego Rivera, tuvieron sus exhibiciones-homenajes retrospectivas –también a cargo de Gamboa- en el que sería desde entonces hasta la fecha, el centro simbólico del poder artístico en México: el Palacio de Bellas Artes.

Preocupado por definir el “ser mexicano”, Alemán convocó desde la presidencia a una serie de pensadores que trabajaron en ese cometido; alentados por el filósofo español exilado en 1938 José Gaos y bajo la denominación *Hiperión*, este grupo de intelectuales trabajó la consigna desde el pensamiento del existencialismo alemán y del de José Ortega y Gasset.¹¹⁸ *Hiperión* (1948-1952) se dedicó a construir discursos filosóficos en los que se reflexionó acerca del papel de los intelectuales en relación al poder político, buscando las condiciones para acabar con la dependencia entre ambos. Además escribieron sobre “lo mexicano” por aquellos años Octavio Paz, Agustín Yáñez y Edmundo O’Gorman.

A mediados de los años cincuenta, los debates en el campo cultural eran asunto de todos los días. Quizás el más imponente de los discursos de entonces, sea el del propio presidente Miguel Alemán, cuya legendaria e insistente retórica es hoy calificada de autoritaria, dirigida a “advertir, disuadir, ‘quemar’, fijar para dónde soplan los vientos gubernamentales”.¹¹⁹

También los agentes o integrantes del espacio social artístico hacían oír sus voces, unos más otros menos: galeristas, coleccionistas, promotores, creadores, funcionarios públicos, etcétera. Cada una de las distintas posiciones no se definieron por sí mismas sino en relación a las demás, según al lugar relativo que ocuparan respecto

¹¹⁸ Emilio Reyes Ruiz, *Saber y poder en dos grupos: Contemporáneos e Hiperión*, Tesis para optar por el grado de Maestro en Filosofía, México, UNAM, 1995. Fueron fundadores de *Hiperión* Leopoldo Zea, Emilio Uranga; Jorge Portilla, Ricardo Guerra, Joaquín Sánchez Mc Gregor, Salvador Reyes Narváes, Fausto Vega y Luis Villoro.

¹¹⁹ Tzvi Medin, *El sexenio alemánista*, México, Editorial Era, 1990, pp. 31-32.

del centro del poder.¹²⁰ Dentro del círculo de las artes plásticas, este poder estaba sin duda sustentado por el INBA.

Un pequeño ejemplo puede dar una idea de la relación de fuerzas entre los distintos sectores del ámbito cultural. En 1958, el teórico e investigador alemán Paul Westheim, con el apoyo del suplemento *México en la cultura*, organizó un premio en el rubro que, según sus bases, pretendía 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?”.¹²¹ Ofreció –de su bolsillo– pagar una recompensa de \$1,000; el jurado calificador estuvo compuesto por Octavio Paz, Fernando Benítez y Alvar Carrillo Gil. Jorge Alberto Manrique y Beatriz de la Fuente compartieron el primer premio; el primero hizo su evaluación a partir de una minuciosa y ordenada descripción de una obra abstraccionista de Juan Soriano, mientras la segunda se abocó a algunos dibujos de José Luis Cuevas. Como se desprende de estos nombres, la competencia estuvo dirigida hacia aquellos interesados en propuestas estéticas distantes de la llamada Escuela Mexicana. Una semana después de la convocatoria de Westheim, el INBA anunciaba otro concurso, esta vez pictórico, con el tema de “La Madre”.¹²² La imposición de un asunto específico a tratar, remitía a una obra figurativa; los miembros del jurado evaluador serían los oficialistas David Alfaro Siqueiros, Jorge Juan Crespo de la Serna, Adolfo Best Maugard y Francisco Marín; el primer premio ofrecido, fue diez veces mayor que el de Westheim, \$10,000.¹²³

El poder del nacionalismo cultural inscrito en el realismo social sostenido por el Estado fue sin duda muy superior al del cosmopolitismo que muchos de los jóvenes

¹²⁰ Pierre Bourdieu, “Espacio social y campo del poder”, en *Razones Prácticas. Sobre la teoría de la acción*, Barcelona, Editorial Anagrama, 3ª ed., 2002, pp. 47-51.

¹²¹ “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, pp. 1, 7.

¹²² “Concurso de pintura. Tema: ‘La Madre’”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 473, 6 de abril de 1958, p. 7.

¹²³ El concurso ideado por el INBA tuvo por ganadores, en el primer y segundo lugar, a Manuel Herrera Cartalla y José Reyes Meza respectivamente.

artistas perseguían. Esa visión del grupo en el poder se vería confirmada por enésima vez justamente por aquellas mismas fechas, en la *I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado* que, al premiar una obra canónica de la Escuela Mexicana como el *Tata Jesucristo* (1928) de Francisco Goitia, dio un nuevo espaldarazo al movimiento de su predilección. Tal como Alberto Gironella sostuvo poco antes de la concesión del premio, “Y si Goitia se presenta con el *Tata Jesucristo*, ¿a ver dónde está el guapo que se atreva a negarle el premio a esta obra sagrada del arte mexicano?”.¹²⁴ Las voces de los distintos actores sociales con respecto a este suceso se hicieron oír desde las páginas de la prensa: galeristas, críticos, coleccionistas e investigadores volcaron sus opiniones sobre la *Bienal* pero, como Gironella expresó, había que ser *muy guapo* para enfrentarse al poder cultural del Estado mexicano.

Es en contra de ese centro de poder institucional dominante que Margarita Nelken polemiza. Sus permanentes contactos con la administración federal en turno, es decir, con el *poder* ejecutivo, especialmente con Manuel Ávila Camacho, Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines,¹²⁵ parecían permitirle “saltar” por sobre las autoridades del INBA; no obstante ello, sus relaciones no fueron lo suficientemente efectivas como para imponer su visión de lo que las políticas culturales debían ser. Y no son pocas las ocasiones en las que la escritora pretendió incidir en ellas, si bien en algunos casos lo hiciera bajo el pseudónimo de Julio Santiago. La elección de las nuevas autoridades del INBA,¹²⁶ de la Academia de San Carlos,¹²⁷ la impartición de becas a artistas jóvenes,¹²⁸

¹²⁴ Raquel Tibol, “Primeros truenos en la tormenta de la bienal”, en *México en la cultura*, suplemento cultural de *Novedades*, n° 480, 25 de mayo de 1958, p. 6.

¹²⁵ Expediente 111/2811, Archivo General de la Nación, Fondo Miguel Alemán Valdés; Expedientes 575/1, 550/44-16, 708.1/44, 133.2/90-8, Archivo General de la Nación, Fondo Manuel Ávila Camacho; Expediente 111/1296, Archivo General de la Nación, Fondo Adolfo Ruiz Cortines.

¹²⁶ Julio Santiago, “En torno a la dirección de Bellas Artes”, en *Excelsior*, 7 de diciembre de 1952, p. 7E.

¹²⁷ Julio Santiago, “La batahola de San Carlos”, en *Excelsior*, 13 de diciembre de 1953, p. 5B.

¹²⁸ Margarita Nelken, “Inquietudes. El premio ejemplar de Raúl Dufy”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior*, 14 de septiembre de 1952, p. 9C.

el reclamo de la creación de un museo específicamente de arte moderno,¹²⁹ su inconformidad ante algunas premiaciones oficiales,¹³⁰ o ante la selección de obra para exhibir en el exterior,¹³¹ fueron asuntos en los que Margarita intentó interceder, aunque sólo fuera desde las páginas de la prensa. Casi todos ellos, asuntos involucrados con la defensa y protección de los artistas que intentaban separarse del rígido discurso oficial.

Margarita debió insertarse en el campo artístico mediante sus propios medios, a través de la discusión pública que la propia crítica madrileña generó, ensañándose nada menos que con el pontífice de la pintura nacional, Diego Rivera. Aquellos *quienes, algunos, cualquiera*, etcétera, en su mayor medida, no eran otros que las autoridades del INBA, las mismas que habían impedido la publicación de su texto *Pintores de México*. Margarita rara vez las mencionaba, aunque bajo pseudónimo dejó alguna pista: “es Diego, el más genial de nuestros pintores -Gamboa dixit-”.¹³²

El confrontarse directamente con las más altas autoridades es la peculiaridad que *distingue* a la Nelken del resto de los actores sociales, algo de lo que tuvo plena conciencia: “son muchos los que prefieren callar, y guardar en cartera su opinión para menos candentes oportunidades. Y callan, no por aquello de quien calla otorga, sino, por el contrario, para no tener que otorgar”.¹³³ En términos bourdianos, Margarita construyó un proceso de *distinción* con respecto al resto de sus colegas.¹³⁴ Se sentía segura de la elocuencia de su discurso, reconociéndose a sí misma como una buena escritora¹³⁵ y profesional de fama internacional. Estas eran sus herramientas para ejercer

¹²⁹ Margarita Nelken, "En torno a la irradiación de México", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 15 de marzo de 1953, p. 9C.

¹³⁰ Julio Santiago, "En torno a un concurso", en *Excélsior*, 27 de diciembre de 1953, p. 9B.

¹³¹ Margarita Nelken, "Mensaje a Fernando Gamboa", en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 23 de abril de 1967, pp. 3, 6.

¹³² El de la esquina, "De miércoles a miércoles", en *Hoy*, 7 de enero de 1950.

¹³³ Margarita Nelken, "Etapas de formación...", p. 264.

¹³⁴ Pierre Bourdieu, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 2002.

¹³⁵ Margarita realizó una gran cantidad de traducciones, y al respecto opinaba: “para ser un buen traductor en prosa, lo primero que se requiere es ser un buen escritor (y no es perogrullada)”. Margarita Nelken,

presión, poder, a fin de lograr sus cometidos. Todavía en 1952, la española insistía ante el secretario particular del presidente Miguel Alemán sobre la conveniencia de publicar su libro *Pintores de México* recurriendo a estos argumentos:

Como es natural, sería interesante –creo yo– que, antes de terminarse la actual legislatura, se difundiera por el mundo, bajo la firma de un escritor del arte (aunque me esté mal el decirlo) de nombre internacional, un trabajo de esta índole, que tan pronto aparezca podría ser vertido a otros idiomas, y dará idea de la preocupación del Señor Presidente por la cultura patria. (...) solo falta una orden terminante.¹³⁶

Al entablar su polémica con Rivera, defendió lo que en su opinión era el arte de la Revolución apelando a razonamientos que le otorgaban legitimidad en base a la repercusión internacional que sus palabras tendrían:

Y, precisamente desde el punto de vista de el arte expresión del pueblo e hijo de la Revolución, palabras textuales, de algunos de mis artículos en revistas francesas y holandesas, y de algunas de mis conferencias en museos y universidades de distintos países. Incluso una de mis conferencias, en el museo de Bellas Artes de Bruselas (repetida, por iniciativa del ministro de México en Bélgica) titulábase: “La Revolución mexicana y la escuela moderna de pintura de México”, y un artículo mío, en *Arts*, sobre el mismo tema, fue el que le sirvió de punto de partida al eminente crítico belga Louis Piérard, y así lo declaró, para recomendar, al Congreso Internacional de Crítica de Arte, celebrado en París en 1948, procurara difundir mejor “un arte cual demuestra la señora Nelken, tan íntimamente ligado a las preocupaciones de nuestro tiempo”.¹³⁷

Margarita Nelken estaba segura de su poder para influir en el ámbito artístico europeo, especialmente en el francés, a través de su amigo el republicano franco español Jean Cassou, director y curador del Museo de Arte Moderno de París, “autoridad

“Arte y artistas. La Antología de la Poesía de Agustí Bartra”, en *Revista Internacional y Diplomática*, año III, n° 26, 31 de diciembre de 1952, pp. 26-27.

¹³⁶ Expediente 002/35715, Archivo General de la Nación, Rama Presidentes, Fondo Miguel Alemán Valdés.

¹³⁷ “Foro de *Excelsior*. Habla Margarita Nelken”, en *Excelsior*, 24 de noviembre de 1949, p. 7.

mundial en lo que al arte contemporáneo respecta”.¹³⁸ Creyó no necesitar otras relaciones de poder cultural, segura de sus contactos con los europeos. No pudo ver, como muchos de sus contemporáneos, que aquel espacio simbólico perdía ante Estados Unidos el lugar central que para la cultura occidental había tenido hasta la segunda guerra.

Margarita y sus artistas

Ningún crítico de arte se ocupó de reseñar las muestras existentes en la ciudad como Margarita Nelken. Todas las instancias oficiales y la mayor parte de las privadas, por modestas que éstas fueran, fueron evaluadas por la madrileña. “En la época de Margarita Nelken, todo mundo se despertaba leyendo su artículo en *Excélsior*, para saber lo que había dicho de la exposición de la semana o del día anterior y muchos pintores decían que deseaban darle a Margarita ‘unas cucharaditas de vidrio molido’”, recuerda la escritora Berta Taracena.¹³⁹ En efecto, la sanción que su criterio hiciera de los trabajos era tomada muy en cuenta por los creadores, quienes no sólo aspiraban a obtener su aprobación sino también a conocer sus consejos.

Margarita no sólo juzgaba sino que también asesoraba; no es raro que en sus textos demande la reparación de aquello que encuentra equivocado: “es de esperar que quede enmendado en otra exposición del mismo género, que de desear fuere no tardara mucho”.¹⁴⁰ Aún más incisiva podía ser cuando los artistas se “desviaban” del camino correcto:

¹³⁸ Margarita Nelken, “El Museo Nacional de Arte Moderno de París en México”, en *Revista Internacional y Diplomática*, 31 de octubre de 1956, pp. 43-44.

¹³⁹ Luz García Martínez, “Berta Taracena y la grandeza del arte mexicano”, en *Universo de El Búho*, <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuhos/82/82-lmartinez.pdf>.

¹⁴⁰ Margarita Nelken, “Exposiciones. Italia vista por mexicanos”, en *Excélsior*, 13 de octubre de 1963, p. 3C.

Un Vlady por ejemplo, el mismo Vlady magnífico dibujante, y de quien recordamos el impacto de obras anteriores, en especial las de hace ya tiempo expuestas en la primitiva Galería Proteo, aquí, en sus abreviaciones y abstracciones, aparece tan confuso de composición como de colorido. Un Icaza, cuya personalidad, en las figuras expresionistas tenía un vigor y soltura realmente impresionantes, en estos inmensos cuadros de manchas inconexas, estridencias asociadas diríase que según la casualidad del chorrear del tubo, sólo puede hacernos desear se recobre y torne a ser el que tanto prometía. Y frente a estas obras de una Maka, de colorido y formas deslavazadas, aunque la gama rosada de su gran bodegón acusa mucha sensibilidad, ¿cómo no añorar -más aún que algunas composiciones suyas a lo Morandi, pero con certeras dotes de pintor- aquel soberbio retrato de Antonio Quin y aquella *Ventana*, de tan aplomado impulso y tan sugestiva simplicidad? Y pecaríamos de falta de sinceridad, incluso de amistad, si a Hernández Delgadillo no le dijéramos que su *Era atómica* recuerda demasiado los célebres *Perros ladrando a la luna* de Tamayo, y que en sus azules y rojizos, también demasiados tamayescos, cuesta trabajo reconocer al Hernández Delgadillo de tan suasorias envolturas atmosféricas. Y ¿qué se hizo asimismo aquel Robert Donis, cuya *Pintura 66 N° 4* demuestra que puede ser todo un pintor, a pesar que el conjunto que presenta nos hace pensar en esos modistas que, obligados a ofrecer algo nuevo en cada estación, idean lo que fuere, con tal de no quedarse atrás de sus colegas.¹⁴¹

Margarita Nelken durante la década del cincuenta fue considerada una verdadera conoedora que, sin pelos en la lengua, exponía su autorizado pensar. En muy buena medida, sus apreciaciones fueron certeras. Entre sus “descubrimientos”, quizás el más conocido sea el del joven José Luis Cuevas.¹⁴² Sin embargo no fue su entusiasmo el que catapultó al dibujante a la fama, sino el del cubano José Gómez Sicre cuyos oscuros contactos con la CIA estadounidense y con la *Panamerican Union* de Washington, le dieron la oportunidad de legitimar su obra internacional, y nacionalmente.¹⁴³ El poder

¹⁴¹ Margarita Nelken, “Exposiciones. Confrontación 66 (4)”, en *Excélsior*, 9 de mayo de 1966, p. 6B.

¹⁴² Julio Santiago, “En torno al apunte”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 21 de junio de 1953, p. 9C; Margarita Nelken, “Exposición J. L. Cuevas”, en *Hoy*, 27 de junio de 1953, p. 44.

¹⁴³ Shifra Goldman, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, México, IPN-Editorial Domés, 1989, p. 166.

de Margarita no hubiera podido llegar a tanto, la ingerencia de éste corría por otras vías, relacionadas con los circuitos europeos que para entonces perdían su peso día a día.

Su actuación crítica terminó –pese a todas sus expectativas-, en una suerte de recomendaciones dirigidas a artistas y galeristas. Especialmente al final de su vida, se rodeó de algunos jóvenes creadores, pocos, que todavía se ajustaban a sus consignas. La mayoría de estos jóvenes fueron entonces momentáneamente considerados en el ámbito artístico gracias a su crítica favorable: Margarita los “lanzó”. Pese a ello, un vistazo a sus trayectorias posteriores demostraría lo pasajero de aquel reconocimiento.¹⁴⁴ Inés Amor dejó testimonio de alguna de estas recomendaciones, como lo fue la de la obra de la veracruzana Sofía Bassi, que la galerista rechazó tajantemente por considerarla de ínfima calidad.¹⁴⁵ En otros casos tuvo más suerte, como lo fue con Eliana Menassé, pintora de origen estadounidense allegada a Margarita, para quien gestionó su primera muestra en la Galería Tusó.¹⁴⁶ Desde entonces la artista comenzó la elaboración de su trayectoria profesional que, discretamente se extendió en el país y Estados Unidos.

Marysole Worner Baz es otra de las artistas que Margarita promocionara muy especialmente, siendo en la actualidad una creadora de reconocido prestigio. Sin embargo la obra de Worner Baz es hoy diametralmente diferente a la efectuada bajo el favoritismo de la Nelken.¹⁴⁷ De hecho, la crítica percibió su reorientación estética – originalmente abocada a angustiosas escenas expresionistas, para luego incursionar en

¹⁴⁴ Especialmente en su libro *El expresionismo mexicano* destacó como “nuevos afluentes” a Greta Grünberg de Avalos, Kramsky y María Teresa Vieyra, artistas de los cuales no hay registros relevantes posteriores. Eligio Arenas Chacón y Rubén Poblano, también destacados por Nelken, son hoy considerados parte de la Escuela Mexicana de Pintura. Nelken, Margarita, *El expresionismo mexicano*, México, INBA, 1964, pp. 155-163.

¹⁴⁵ Jorge Alberto Manrique, Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, UNAM, 1987, p. 134.

¹⁴⁶ Conversación personal con Eliana Menassé, julio de 2001.

¹⁴⁷ Margarita Nelken, “El arte como exutorio”, en *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excélsior*, 21 de abril de 1957, p. 2.

un abstraccionismo de corte lúdico-, ante la que no pudo evitar comentar: “añoramos a la Marysole de años atrás”.¹⁴⁸

Si bien estos resultados pueden considerarse algo pobres en lo que a su trascendencia actual se refiere, la crítica de Margarita sí incidió, en su momento, en el ámbito artístico local a través de sus permanentes señalamientos a la producción de los autores. Construyó una imagen señera, solitaria, a partir de su bagaje cultural y su actuación política durante la Guerra Civil: “toda mi vida he ejercido la crítica de arte, y he sabido luchar y sacrificarlo todo por mis ideas”, decía de sí misma a modo de respaldo a su autoridad.¹⁴⁹

No obstante lo anterior, las “ideas” defendidas por la española no eran del todo claras. En particular su relación con el Partido Comunista local era confusa: había sido expulsada en 1942,¹⁵⁰ pero sus “servicios” eran aún requeridos años después: fue convocada, entre otros, por la policía secreta soviética para organizar la fuga de la prisión de Lecumberri del asesino de León Trotsky, Ramón Mercader.¹⁵¹ Sus atenciones hacia este último, al que proveyó de distracciones -incluida la compañía femenina-, dentro y fuera de la cárcel, fueron del dominio público.¹⁵² A la par de esta actuación, sus simpatías por las administraciones federales, en particular por la de Miguel Alemán, a quien Margarita considerara representante de “uno de los países de normas más democráticas”¹⁵³ en el mundo, pusieron en tela de juicio la rectitud de su pensamiento. La autoritaria y corrupta administración alemanista estaba lejos de poder parangonarse con los ideales republicanos de los años treinta.

¹⁴⁸ Margarita Nelken, “Exposiciones. La mujer en la plástica. 2”, en *Excélsior*, 3 de mayo de 1966, pp. 4B, 6B.

¹⁴⁹ “Margarita Nelken, Contesta al Pintor David Alfaro Siqueiros un Artículo”, en *Excélsior*, 27 de octubre de 1949, p. 26.

¹⁵⁰ Ver nota 48.

¹⁵¹ Stephen Schwartz, “La Venona mexicana”, en *Vuelta*, n° 249, agosto de 1997, pp. 19-25.

¹⁵² Aurora Arnáiz, *op. cit.*, pp. 259-260.

¹⁵³ Margarita Nelken, “Un Paso Trascendental en la Vida Mexicana: el Voto Femenino”, en *Revista Internacional y diplomática de México*, año III, n° 26, 31 de diciembre de 1952, pp. 44-45.

Curiosamente, en la medida que transcurrieron los años y el poder de la Nelken fue minimizándose, esto es, una vez asentado definitivamente el centro artístico occidental en la ciudad de Nueva York, algunos de sus antiguos detractores se arrepintieron y rindieron homenaje a su “honestidad”: Antonio Rodríguez y David Alfaro Siqueiros.¹⁵⁴ Su crítica si bien se había opuesto a la hegemonía del movimiento mural, había respaldado por sobre todo a los artistas de la “contracorriente”, ambigua pero finalmente aceptados por las políticas culturales mexicanas.¹⁵⁵

Ciertamente Margarita Nelken privilegió en sus comentarios de sus últimos años obras emparentadas con el expresionismo alemán, especialmente las de contenido más atormentado. En estas preferencias, es notoria la inconformidad con que la crítica percibía el rumbo que la modernidad, aquella a la que suscribiera entusiasmada a principios de siglo, tomaba tras la segunda guerra.¹⁵⁶ Sin embargo no fue raro que su discurso se entusiasmara ante obras que, como la de las artistas Alice Rahon o Leonora Carrington, expresaran un fantástico y lírico mundo irreal. Ante estos trabajos, se dispararían sus más vitales y encendidos comentarios en favor de la imaginación y los sueños. Finalmente para Margarita el arte tenía una función de evasión. Una posición crítica que convino a los fines del Estado mexicano en su momento, y que a la crítica le permitió subsistir en más de un sentido. Una relación de intereses mutuos.

¹⁵⁴ Antonio Rodríguez, “Con tinta roja y negra. Margarita Nelken a un año de su fallecimiento”, en *El Día*, 16 de marzo de 1969. Se conoce que Siqueiros agradeció de rodillas a la crítica su actuación ante el encarcelamiento sufrido por cuatro años a partir de 1960. El hecho parece ocurrió en la Galería Misrachi y desde entonces el muralista reconoció su labor. Conversación personal con Cuqui Salas Nelken, agosto de 1996.

¹⁵⁵ Ana Garduño, *ibidem*.

¹⁵⁶ Diana Briuolo Destéfano, "Margarita Nelken en tiempos de rupturas", ponencia para el seminario *La crítica de arte Latinoamericana y Chicano/a desde los 1940s: Entre la Modernidad y la Globalización*, Rockefeller Foundation, Bellagio, Italia, 24-28 noviembre de 2003.

Fuentes

Archivo General de la Nación, México.

El Nacional, México.

Excelsior, México.

Hoy, México.

Revista Internacional y Diplomática de México, México.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, María del Carmen Ruiz de Elvira (trad.), Taurus, Madrid, 1998, 597 p.

Bozal, Valeriano (ed.), *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, 2a. Edición, La balsa de Medusa, Madrid, 2000, 2 tomos.

Eder, Rita, *El arte en México: autores, temas, problemas*, coordinación de Rita Eder, Conaculta-Lotería Nacional para la Asistencia Pública-FCE, México, 2001, 389 p.

Cabañas Bravo, Miguel, *Artistas contra Franco*, México, IIE-UNAM, 1996.

_____, Cabañas Bravo, Miguel, "Margarita Nelken, una mujer ante el arte", en *VIII Jornadas de arte. La mujer en el arte español*, Editorial Alpuerto, Madrid, 1997, pp. 463-484.

Calinescu, Matei, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, Kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, 326 p.

Cardoza y Aragón, Luis, *La nube y el reloj (pintura mexicana contemporánea)*, México, UNAM, 1940, 138 p.

Casullo, Nicolás (et al.), *Itinerarios de la modernidad*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, 375 p.

Crespo de Serna, J. J., *La clepsidra y los días*, Ediciones de la revista Bellas Artes, México 1958, 164 p.

Fer, Brion (et al), *Realismo, Racionalismo, Surrealismo. El arte de entreguerras (1914-1945)*, Madrid, Akal, 1999.

Fernández Arenas, José, *Teoría y Metodología de la Historia del Arte*, Anthropos, 187 p.

Fernández, Justino, *Arte moderno y contemporáneo de México*, 2 vol., IIE-UNAM, México, 1993.

Fernando Gamboa. Pensamientos, coordinación editorial de Tonatiuh Gutiérrez, México, Fomento Cultural Banamex, 1990, 82 p.

Foucault, Michel, *Las palabras y las cosas una arqueología de las ciencias humanas*, Elsa Cecilia Frost (trad.), Siglo XXI, México, 1996, 375 p.

García Canal, María Inés, *Foucault y el poder*, UAM, México, 2002, 110 p.

Garduño Ortega, A. Ana, *Alvar Carrillo Gil. Perfil y contexto de un coleccionista de arte en México*, tesis de doctorado, FFyL-UNAM, México, 537 p.

Givone, Sergio, *Historia de la estética*, Tecnos, Madrid, 1990, 316 p.

Goldman, Shifra, *Pintura mexicana contemporánea en tiempos de cambio*, IPN, Editorial Domés, México, 1989, 284 p.

Greenberg Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Paidós, Barcelona, 2002, 305 p.

Guasch, Anna María (coord.), *La crítica de arte. Historia, teoría y praxis*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2003, 341 p.

Guilbaut, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*, Biblioteca Mondadori, Madrid, 1990, 342 p.

_____, *Sobre la desaparición de ciertas obras de arte*, FONCA-CURARE, México, 1995, 273 p.

Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950), Esther Acevedo (coord.), Conaculta, México, 2002, tomo III, 438 p.

- Lápiz. Revista internacional de arte*, Año XXIV, 210/211, febrero-marzo 2005, España.
- Manrique, Jorge Alberto, Teresa del Conde, *Una mujer en el arte mexicano. Memorias de Inés Amor*, México, IIE-UNAM, 1987, Colección Cuadernos de Historia del Arte, núm. 37, 271 p.
- Medin, Tzvi, *El sexenio alemanista, ideología y praxis política de Miguel Alemán*, México, Ed. Era, 1997.
- _____, “La mexicanidad política y filosófica en el sexenio de Miguel Alemán: 1946-1952”, en *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Israel, Universidad de Tel Aviv, Vol. 1, núm. 1, enero-junio de 1990.
- Medina, Luis, *Civilismo y modernización del autoritarismo*, México, Colegio de México, 1995.
- Miguel Salas Anzures. Textos y testimonios*, Myra Landau y Jorge Olvera (recop.), México, 1967, 132 p.
- Modernidad y modernización en el arte mexicano. 1920-69*, MUNAL-INBA, México, 1991, 184 p.
- Ramírez, Fausto, “A río revuelto...: una alegoría de la violencia social durante el alemanismo”, en *Arte y violencia*, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM-IIE, 1995.
- Reyes Palma, “Exilios y descentramientos”, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, p. 251-272.
- _____, “Otras modernidades, otros modernismos”, *Hacia otra historia del arte en México. La fabricación del arte nacional a debate (1920-1950)*, Conaculta, México, 2002, tomo III, pp. 17-38.
- _____, “Polos culturales y escuelas nacionales: el experimento mexicano, 1940-1953”, en *Arte, historia e identidad en América: visiones comparativas*, XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte, Gustavo Curiel, Renato González Mello y Juana Gutiérrez Haces (eds.), IIE-UNAM, 1994, tomo III, (Estudios de Arte y Estética 37), pp. 821-827.
- _____, “Transterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura”, en *Hacia otra historia del arte en México*, Conaculta, México, 2004, Vol. IV, pp. 183-215.
- Tibol, Raquel, *Confrontaciones. Crónica y recuento*, México, Lumen, 1992, 279 p.
- Wood, Paul (et al.), *La modernidad a debate. El arte desde los cuarenta*, Madrid, Akal, 1999.