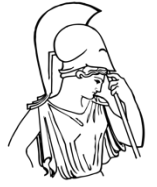




**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE  
MÉXICO**



**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**EL *AUTORRETRATO* DE NAHUI OLIN (1927): UN  
ANÁLISIS EN BUSCA DE LA AUTORREPRESENTACIÓN  
FEMENINA**

**TESIS QUE PRESENTA:**

**ARANTZA ARTEAGA MOCTEZUMA**

**PARA OBTENER EL TÍTULO DE:**

**LICENCIADA EN HISTORIA**

**TUTOR**

**DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO**

**CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MÉXICO, 2020**



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.



*A mis abuelas,  
María Eufrasia y María Enriqueta.*

*A las mujeres que no fueron lo que podían haber sido  
y no vivieron lo que deseaban vivir.*



## AGRADECIMIENTOS

---

Marytere, desde la adolescencia tomé consciencia de como me sorprendías con tus muestras inesperadas de afecto, pero la que más me sorprendió fue en la que aparte del afecto estaba el reconocimiento a mi esfuerzo académico, ¿recuerdas aquella noche intrascendente a la hora de la cena? me regalaste una pluma envuelta en pocas palabras, así como siempre has sido, pero con ese hecho entendí lo que realmente significaba para ti que terminara la licenciatura. Gracias por ser mi madre, gracias por tu complicidad.

A Antonio, mi padre, gracias por compartirme tu conocimiento de la tierra, enseñarme a escuchar la noche y ver las estrellas. Por tus preguntas de cuando en cuando acerca de lo que hago y cómo lo hago; por creer que eso vale la pena.

A Andrea, por creer en mí y sorprenderte por cómo es estudiar una carrera de humanidades. Por tus “apoyos estudiantiles” a lo largo de estos años sin los cuales no habría sobrevivido. Por haberme enseñado Ciudad Universitaria cuando estaba en secundaria y haberme compartido tu amor por ella.

José Luis, mi guía y maestro que me presentó a Nahui Olin cuando yo tenía 15 años y desde entonces alimentó mi interés por ella. Gracias por las horas entregadas a esta tesis en forma de conversaciones, de traslados, de búsqueda de libros, de palabras de aliento, de llamadas de atención, de corrección de textos y un largo etcétera. Por enseñarme e invitarme a disfrutar y apasionarme por lo que hago. No podía ser de otra forma, estás en cada una de estas páginas, eres parte esencial de ellas.

A Mariana, gracias por comprender y aguantar desde siempre mis momentos de estrés y cansancio; por compartir conmigo la vida y los antojos en las buenas y en las malas. Por invitarme al mundo de las Diosas. A Alejandro por enseñarme de lo que yo no sé y dejar que te enseñe de lo que yo sé; por permitirme ser parte de tu vida y verte crecer cada día. A los dos por el tiempo juntos, las canciones bailadas y cantadas.

A Fer, gracias por recibirme en un su casa con cuidados, cariño y respeto; por enseñarme con su entrega diaria al dibujo y la pintura que siempre debe haber tiempo y energía para lo que se disfruta y nos hace crecer.

A mi maestra Marialba Pastor, gracias por estos años de compartirme su conocimiento, su espíritu crítico, su inagotable mente y la pasión con la que vive. Las pláticas que tenemos siempre me han enseñado cosas que van más allá de la academia y la vida intelectual. Y por haberme acompañado en cada paso de este trabajo, su guía y sus consejos son siempre pasos seguros.

Al director de esta tesis, Renato González Mello, le agradezco la libertad y la confianza que me otorgó. Y la sutil presión para no postergar este proceso y su apoyo para seguir adelante con nuevos proyectos. A las lectoras, Cristina Ratto, Riánsares Lozano, Angélica Velázquez y Deborah Dorotinsky, gracias por haberme acercado a lecturas fascinantes y mostrarme otras perspectivas de la historia del arte como mujeres, por su solidaridad y calidez.

Especialmente a mi maestra Cristina Ratto le agradezco las enseñanzas “para esta clase, para la tesis y para el resto de la vida por siempre jamás”, espero seguir las.

A mi maestra Aurora Diez Canedo, al entrar a la facultad no me imaginé encontrar a una maestra con su calidad y su actitud hacia la historia y su enseñanza, haberla conocido me hizo desarrollar una mística como historiadora.

A mi maestra Beatriz Urías Horcasitas, quien me enseñó de la vida intelectual de este país y me acercó a aquello que abrió el camino para entender y comprender las razones de mi tesis.

A mi maestra Leonor García Mille, quien en cada clase me contagiaba de vitalidad y frescura, y me ayudó mucho a darle forma a este proyecto.

A mi maestro Ricardo Gamboa, por su calidez y cariño, siempre interesado por lo que hacemos y dispuesto a ayudar a sus alumnos.

A mi maestro Schettino Maimone, por sus clases que me enseñaron a pensar y cuestionar las bases del conocimiento.

A mi maestro Roberto Fernández Castro, por enseñarme con su ejemplo el amor y el respeto por el pensamiento, el conocimiento y los libros.

A Tomás Zurián Ugarte le agradezco la larga y placentera plática sobre Nahui que tuvimos, su disposición a compartir lo que sabe, lo que siente y lo que piensa de la extraordinaria mujer por quien compartimos una pasión.

A Rebeca Barquera que se asoma con sus enormes ojos por cada rincón de este trabajo con sus lecturas, comentarios, conocimientos, consejos y palabras de aliento, gracias por creer en mi y apoyarme tanto.

*Al Proyecto PAPIIT IN402417 La superficie y el color. Estudios interdisciplinarios sobre los materiales de pintura del arte moderno mexicano* coordinado por el Dr. Renato González Mello, del cual formé arte, le agradezco haberme becado al final de la carrera. A sus miembros Rebeca, Sandra, Dafne, Zyanya, Andrea, Male, Julio y Omar por leerme y compartirme sus inmensos conocimientos y respectivas obsesiones.

A Lilibet por su sincera amistad y cariño; por compartir conmigo el mal carácter. A Amílcar por las pláticas, las reflexiones y las risas. A los dos por comprender mis soledades y mis silencios. A Luis Abel y Jatsive por las pláticas y lecturas sobre arte, por su emoción por lo que hacemos. A Mircea y Santiago, dos buenos camaradas que con su agudeza y opiniones me hacían reflexionar sobre el origen de mis dudas, gracias.

A mi Universidad por abrirme sus puertas durante estos años y dejarme crecer en todos los aspectos. Gracias por haberte vuelto mi refugio. También por enseñarme que si se ama algo hay que luchar porque sea cada vez mejor, eso espero de ti.





<b>Introducción.....</b>	<b>11</b>
<b>Capítulo I. El cuerpo femenino como discurso: posturas, gestos e intenciones</b>	<b>19</b>
Cuerpos desnudos.....	20
Desnudo femenino y arte femenino.....	22
Vitalidad, dinamismo y sensualidad.....	26
<b>Capítulo II. Una reinterpretación de la <i>Venus Calipigia</i></b>	<b>41</b>
Diálogo con la venus y diálogos entre las venus.....	44
Más allá de una simple mirada.....	46
<b>Capítulo III. Juegos entre lo público y lo privado, la proclamación de la diosa</b>	<b>63</b>
La “habitación propia” de Nahui Olin.....	64
Paisajes urbanos, escenarios de la libertad sexual.....	71
Cuerpo y espacio de la diosa.....	73
<b>Reflexiones finales.....</b>	<b>85</b>
<b>Bibliografía consultada.....</b>	<b>92</b>
<b>Lista de obra.....</b>	<b>95</b>



## INTRODUCCIÓN

---

El presente trabajo es producto de varios años de interés por Carmen Mondragón-Nahui Olin. Antes de ingresar a la carrera de Historia llegó a mi la vida y la obra de esta mujer a través de los libros de Tomás Zurián y Adriana Malvido,<sup>1</sup> los cuales leí con fascinación aunque con poco rigor. La libertad, gozo y sensualidad expresadas con tanta sinceridad por Nahui Olin me parecieron únicas, algo distinto a lo que había encontrado en otras pintoras que conocí en esa época (Frida Kahlo, Remedios Varo, Georgia O'Keefe, por mencionar algunas). El interés por Nahui Olin desde ese momento quedó adherido a mis pensamientos y no pudo más que derivar en el deseo por dedicarle a la obra de esta mujer mi trabajo de titulación. La pregunta entonces fue, ¿qué de Nahui Olin iba a estudiar?, por supuesto, el deseo inicial fue abarcar en una sola investigación toda la amplitud de su obra artística, sus poemas, sus cuadros, su música y las imágenes para las cuales posaba.

En seminarios y otras materias de la carrera pude realizar trabajos sobre Nahui, entonces hice lecturas más críticas de algunos de los textos que hablan sobre ella, pero sobre todo, leí y observé de manera más detenida su obra. Respecto a los textos, me percaté de que aquellos que circulan de manera comercial y en la prensa centran su atención en la biografía de la autora, sobre todo en sus conductas amorosas y sexuales, la obra suelen tocarla de manera superficial y subordinarla a su vida personal. En cuanto a los textos académicos pude darme cuenta que los pocos existentes suelen estudiar sobre todo su obra poética, algunos

---

<sup>1</sup> Malvido, Adriana, *Nahui Olin. La mujer del sol*, España, Circe, 2017, 203 p; Blanca Garduño y Tomás Zurián Ugarte, *Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos*, 2ª, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993, 177 p.

otros hablan de las fotografías para las que posó y prácticamente no hay textos que hablen sobre su obra plástica.

Al adentrarme en las obras poéticas y pictóricas de Nahui Olin me percaté del lugar preponderante que ella ocupa dentro de sus creaciones. Sea cual sea el tema que escribe o pinta, de manera intencional y explícita queda de manifiesto que lo plasma a partir de su experiencia con esa persona, animal, espacio, sensación, o momento. En la poesía, escribió siempre desde la primera persona, habla del cosmos con la misma intensidad que de sus zapatos; en la pintura elaboró numerosos autorretratos, en algunos de ellos apenas es distinguible por sus grandes ojos verdes entre las multitudes y en otros ocupa casi la totalidad del lienzo. Además, hay un placer imperante en sus pinturas, suele mostrarse ella y los otros personajes en situaciones gozosas, de intercambio erótico o divertimento.

A partir de estas reflexiones decidí realizar un trabajo que se internara en la autorrepresentación dentro de sus obras, pero que no dejara de lado las otras representaciones de Nahui dentro de la plástica, con las cuales yo había encontrado muchas correspondencias. Ante tal cantidad y diversidad de fuentes, seguí el sabio consejo de la Dra. Marialba Pastor y del Dr. Renato González, delimitar el objeto de estudio a una sola obra. Mi falta de conocimientos en el campo de la literatura y la poca existencia de trabajos enfocados en su obra pictórica me hicieron inclinarme por esta última. De entre sus pinturas y específicamente sus autorretratos, opté por el único donde se encuentra sola, de cuerpo entero y completamente desnuda, el *Autorretrato* fechado cerca de 1927.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Nahui Olin(1893-1978), *Autorretrato*, ca. 1927, óleo sobre cartón, 103x76.3 cm, colección particular. (Figura 1)



**Figura 1.** Nahui Olin, *Autorretrato*, ca. 1927.

A pesar de que el objeto de estudio es el *Autorretrato*, la poesía y las fotografías no quedaron del todo fuera, las alusiones a su cuerpo, el papel de las mujeres en la sociedad y de la creación artística dentro de los poemas de Nahui Olin forman parte de las herramientas de análisis del cuadro. Por su parte, las fotografías son las obras plásticas con las que el *Autorretrato* tiene relación de manera evidente, por lo que es necesario tomarlas en cuenta como una de las formas de representación de lo femenino en las que participó la artista.

A la par de los primeros pasos en la elaboración del trabajo, se inauguró la exposición *Nahui Olin -La mirada infinita-* en el Museo Nacional de Arte y se reeditó uno de los libros “clásicos” sobre la artista, *Nahui Olin. La mujer del sol* de Adriana Malvido.<sup>3</sup> Con ambos sucesos, además de la posibilidad de ver una gran cantidad de obra reunida, lo cual es bastante difícil ya que prácticamente toda la obra de Nahui se encuentra en colecciones privadas, tuvieron lugar una serie de publicaciones periódicas y comentarios que me dieron luz acerca de la manera en que Nahui Olin es percibida por un sector de la sociedad mexicana. Ideas como que “era una mujer adelantada a su tiempo”, “las fotografías para la que posó son magníficas, pero sus pinturas son pésimas”, “era la amante del Dr. Atl y de muchos otros” o “es la que terminó loca y sucia vendiendo sus fotos en la Alameda” poblaron los comentarios y notas en revistas y periódicos. Por fortuna, con la exposición vino también la publicación del catálogo, donde las autoras y autores dejaron de lado las anécdotas y se enfocaron en estudiar diversos aspectos de su producción plástica, es un texto en el que se empieza a valorarla como artista, no sólo como la mujer bella y rebelde de su época.<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*.

<sup>4</sup> *Nahui Olin -La mirada infinita-*, México, Secretaria de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018, 295 p.

La lectura de textos teóricos y metodológicos, sobre todo la historia del arte feminista, me ayudaron a entender la serie de problemáticas detrás de la manera en que la historia del arte ha tratado a Nahui Olin, es decir su ausencia dentro de la disciplina, y en la sociedad en general, como la modelo-musa-amante, a quien termina por dominarla la locura y el deseo sexual descontrolado, en ninguno de los casos una artista. A su vez, los textos me hicieron ver el cuadro de una manera distinta, comprendí que pensar en su condición femenina era esencial para adentrarme en su autorrepresentación, porque no sólo realizó su obra desde la experiencia femenina sino que ella misma elabora una representación de lo femenino. En ese sentido retomé el objetivo de la historia del arte feminista que formula Patricia Mayayo a partir de su recorrido por los problemas y posturas planteados por ésta: “estudiar las condiciones históricas concretas en las que se ha enmarcado la creatividad femenina y dilucidar cómo las mujeres artistas han ido negociando sus posiciones dentro del mundo del arte, esto es, cómo han conseguido conciliar con la contradicción que supone, en el marco de la historia del arte institucional, ser mujer y ser artista.”<sup>5</sup>

En cuanto a lo “femenino” o la “feminidad”, Mayayo ha planteado su representación (en este caso autorrepresentación) como parte de una determinada construcción de la diferencia sexual, lo cual impide que las imágenes de mujeres (independientemente de quien las produzca) sean evaluadas como más o menos “auténticas”, “verdaderas”, “buenas” o “malas”. De tal modo que, se opte por “intentar comprender el papel activo que cumplen en la construcción de esas categorías. En efecto, las imágenes no sólo re-presentan un mundo ya cargado de significación, sino que contribuyen, a su vez, a producir significados.”<sup>6</sup> Es en

---

<sup>5</sup> Patricia Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 51.

<sup>6</sup> Mayayo, *Historias de mujeres...*, 174.



ese sentido que planteo la “búsqueda de la autorrepresentación femenina” de Nahui Olin en su *Autorretrato*; al respecto intento demostrar que es parte de una construcción y a la vez una búsqueda por producir algo propio.

Una de las autoras más citadas por Mayayo, Griselda Pollock, me ayudó con uno de sus artículos sobre Artemisia Gentileschi, entre otras cosas, a centrar la investigación y el texto en la obra y no la biografía de la artista, evitando interpretaciones circulares, donde “La vida sería reflejada en el arte y el arte habría de confirmar el tema biográfico [...]”<sup>7</sup>, en el caso de Artemisia el tema es el abuso sexual que vivió de joven y en el de Nahui, la vida de una mujer únicamente interesada en el placer sexual y en consecuencia, decadente. Por tal motivo no dediqué ninguno de los capítulos exclusivamente a narrar la vida de Nahui Olin para de ahí derivar la explicación del *Autorretrato*; por el contrario fue a partir de él que incluí información biográfica que consideré esencial para entender ciertos aspectos.

Por otro lado, Mary Garrard con su estudio del autorretrato de Artemisia Gentileschi como alegoría de la pintura, me ayudó a ver y entender varios de los aspectos que una artista pone en juego al autorrepresentarse y las estrategias que puede seguir para apropiarse de temas o recursos de la tradición pictórica occidental, constituida en su mayoría de obras hechas por hombres.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> Griselda Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista”, en *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, ed. Karen Cordero Reiman y Guadalupe Inda Sáenz Romero, México, Universidad Iberoamericana / UNAM, 2007, p. 162.

<sup>8</sup> Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como alegoría de la pintura*, 1638-39, óleo sobre tela, 98.6 x 75.2 cm, The Royal Collection. Mary Garrard, “Artemisia Gentileschi’s Self-Portrait as the Allegory of Painting”, en *The Art Bulletin* 62, núm. 1, 1980, p. 97–112, <https://doi.org/10.1080/00043079.1980.10787729>. (consultado: 8 de noviembre de 2018)

El trabajo consiste en tres capítulos, cada uno aborda un aspecto distinto del *Autorretrato* comenzando por el cuerpo de Nahui Olin, seguido por la relación de esta forma de presentarse con otras obras y finalmente la relación con el entorno que la rodea. Hasta donde la extensión del texto lo permite, pretende ser un análisis profundo de la obra donde se atiende a lo que hasta ahora ha sido considerado “secundario” y a los “detalles que habitualmente se consideran poco importantes o triviales” como propone Carlo Ginzburg.<sup>9</sup>

En ese sentido he intentado ceñirme a la imagen y no pretender que ésta cumpla de manera forzada con ciertas características que hoy esperaríamos o quisiéramos encontrar en la obra de una mujer. Comparto el parecer de Sandra Barba cuando dice: “A veces me temo que Nahui Olin sigue siendo lo que el presente quiere que sea y, por lo tanto, todavía modelo, todavía musa, ahora de nuestra sociedad, que la necesita emancipada como ninguna, visionaria, protoabuelita del feminismo y precursora de todo, también de ti.”<sup>10</sup> Con esto no pretendo despojar a la imagen de las lecturas o críticas que hoy se hacen o podrían hacerse de ella y entonces anular la presencia del observador u observadora contemporánea.

Respecto a lo anterior, tomé en cuenta una de las propuestas de Keith Moxey con respecto a las imágenes, la heterocronicidad, es decir, asumir que no tienen un significado estable y por tanto son susceptibles de diversas interpretaciones y de provocar distintas reacciones en las personas con el paso del tiempo. “Al reducir su recepción al horizonte histórico en el que se ejecutó se omite la fascinación que provoca en nuestro propio tiempo —el continuo intercambio de miradas que marca el encuentro entre el espectador y la

---

<sup>9</sup> Carlo Ginzburg, *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia.*, trad. de Carlo Catroppi, España, Gedisa, 1989, p. 143.

<sup>10</sup> Sandra Barba, “Nahui Olin es lo que el presente quiere que sea”, en *Letras Libres*, 2018, p. 76.

imagen—.”<sup>11</sup> Este planteamiento de los estudios de la Cultura Visual me permitió incorporar sin problema los temas y metodologías de análisis de la historia del arte feminista que ya he mencionado, las cuales claramente no pertenecen al contexto social de Nahui Olin, aunque sí me sirvieron para mirar e interpretar la imagen que ella creó.

Otro de los autores que ha visto las imágenes desde otra perspectiva es Hans Belting. Particularmente la relación que establece entre cuerpo-imagen-medio, me ayudó a pensar en el *Autorretrato* como un medio que utilizó Nahui Olin para plasmar una imagen de su cuerpo, con lo cual creó un cuerpo (material) para esta imagen a la vez que creó una imagen simbólica de su propio cuerpo. Esta interpretación medial de las imágenes implica también su intermedialidad la cual, “Convoca imágenes que conocemos y recordamos de otros medios portadores y presupone la conciencia de la coexistencia o rivalidad de distintos medios.”<sup>12</sup> Lo que es muy útil para pensar y problematizar la relación del *Autorretrato* con otras imágenes, pero también con la obra poética de Nahui Olin en la cual constantemente está haciendo referencia a su cuerpo, sin subordinar la imagen al texto ni viceversa.

---

<sup>11</sup> Keith Moxey, *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, trad. Ander Gondra Aguirre, Argentina, Sans Soleil Ediciones, 2015, p. 148.

<sup>12</sup> Hans Belting, *Antropología de la imagen*, traducción Gonzalo María Vélez Espinosa, España, Katz, 2009, p. 62–63.

## CAPÍTULO I. EL CUERPO FEMENINO COMO DISCURSO: POSTURAS, GESTOS E INTENCIONES

---

A partir del *Autorretrato* de 1927 el análisis se enfocará en la representación del cuerpo de Nahui Olin. Se señalarán y problematizarán la serie de características que dotan de sentido al cuerpo desnudo de Nahui Olin dentro de la obra y son esenciales para comprender cómo se relaciona con el resto del cuadro, cuyo análisis se efectuará en los siguientes capítulos.

Casi al centro de un inmenso lienzo, aunque ligeramente hacia la izquierda, Nahui Olin plasmó su cuerpo totalmente desnudo en su *Autorretrato* de 1927, a una edad de 34 años. Se encuentra erguida y dándonos la espalda, pero el rostro voltea hacia el frente. Sus brazos se extienden frente a su pecho siguiendo una misma línea hasta las manos. De la mano izquierda se alcanza a ver una uña alargada y pintada de rojo intenso del dedo pulgar. Su espalda se curva hacia atrás, en la parte inferior se marcan los llamados “hoyuelos de Venus” y desde la altura de la cintura empiezan a tomar forma sus prominentes nalgas. Esta torsión y curvatura de su cuerpo se acentúa con los colores rosados intensos utilizados para remarcar la línea de la espalda y la redondez de las nalgas. Las piernas largas y delgadas se abren ligeramente, la derecha se adelanta un poco como si estuviera a punto de dar un paso hacia la escalera que desciende delante de ella. La cabeza sigue la línea de la espalda para inclinarse hacia atrás, al tiempo que se vuelve hacia su lado derecho hasta quedar de frente. En el rostro destacan los grandes ojos azules enmarcados por unas cejas oscuras perfectamente delineadas y largas pestañas. La boca, fina y pintada de color rojo intenso, está entreabierta por lo que deja ver los dientes. El cabello es corto y ensortijado, de un color castaño claro.

El cuerpo desnudo y de pie de Nahui se encuentra en el primer plano y es el elemento más cercano para quien observa el cuadro. Su extensión abarca la totalidad del lienzo e

incluso la cercanía con él no permite ver los pies. Esta enorme figura que cruza el lienzo de extremo a extremo marca una vertical dentro del cuadro que el resto de los elementos tiende a respetar y acentuar, como es el caso de la cortina del lado izquierdo, los barrotes del barandal y el trazo de las calles. Si bien el cuerpo marca una verticalidad dentro del cuadro y la postura de pie denota fuerza y vitalidad, no se trata de un cuerpo rígido, recto o estático, semejante a una columna; por el contrario, la inclinación de la cabeza y el arco de la espalda crean curvas, dándole una forma serpentina, lo cual se acentúa con los trazos redondeados que le dan forma. Posee además cierto dinamismo expresado en el movimiento de las piernas y en la posición de los brazos.

---

## CUERPOS DESNUDOS

---

Para hablar del cuerpo y del cuerpo representado en el arte es necesario tomar en cuenta cómo lo hemos conceptualizado a lo largo de la historia. El cuerpo humano desde hace siglos se ha diferenciado entre el cuerpo masculino y el cuerpo femenino. El origen de esta diferenciación tan marcada en la cultura occidental la encontramos desde la filosofía griega aristotélica, pasando por el cristianismo y el idealismo alemán hegeliano. El principal argumento en el que se sustenta esta división es el dimorfismo sexual entre macho y hembra, que se supone tienen una correspondencia directa con la división en los géneros masculino y femenino. Como ha demostrado Simone de Beauvoir, ambas divisiones (sexo y género) pueden ser

ampliamente cuestionadas desde distintos puntos de vista, la biología, la filosofía y el mismo psicoanálisis.<sup>13</sup>

Además de la indisoluble división de los individuos en dos grupos fundamentales, hombres y mujeres, se ha tratado de probar que en ese sistema existe una parte activa-fuerte y otra pasiva-débil, las cuales también son intrínsecas de cada grupo. A finales del siglo XIX y principios del XX Alfred Fouillé, filósofo francés, consideraba que dentro de la reproducción los óvulos eran entes pasivos y los espermatozoides activos, estas características eran también inherentes a los sujetos femeninos y masculinos respectivamente. Por otro lado, el psicoanálisis freudiano, el cual tuvo gran resonancia en el pensamiento occidental de principios del siglo XX, retomó las categorías de sexo y género tradicionales e hizo suyas las diferencias que colocaban a la mujer como un ser derivado del hombre. Para Freud la libido era de esencia macho, “Se niega a plantear en su originalidad la libido femenina: por lo tanto, ésta se le presentará necesariamente como una desviación compleja de la libido humana en general.”<sup>14</sup> como ha explicado la misma Beauvoir.

Estas diferenciaciones tan profundas no podían quedar fuera de los parámetros estéticos y artísticos, por lo que al hablar del cuerpo necesariamente hay implicaciones de género. A esto agreguemos lo que señala Kenneth Clark en su estudio sobre el desnudo en el arte como una “forma ideal”, es decir como un constructo que como tal se ha modificado con el paso del tiempo y cumple ciertas funciones sociales. Una de las primeras cuestiones planteadas son los principios matemáticos, geométricos y armónicos que han regido la

---

<sup>13</sup> Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*, traducción de Pablo Palant, vol. I. Los hechos y los mitos, 2 vols., Buenos Aires, Siglo Veinte, 1962.

<sup>14</sup> Simone De Beauvoir, *El segundo sexo*, p. 63.

representación del cuerpo humano en el arte a través del tiempo, las proporciones de Policleto y el Hombre de Vitrubio por mencionar algunas de las más famosas, las cuales no necesariamente se corresponden con los cuerpos reales.

Con una consciencia más clara de las implicaciones que tiene una diferenciación de género, Lynda Nead le da especial atención al desnudo femenino del cual plantea: “La representación del cuerpo femenino, dentro de las formas, y marcos del gran arte, es de manera general una metáfora del valor y significatividad del arte. Simboliza la transformación de la materia de base de la naturaleza en las formas elevadas de la cultura y el espíritu. El desnudo femenino puede, pues, ser entendido como un medio de contener la feminidad y la sexualidad femenina. [...] los procedimientos y convenciones del Arte son una manera de controlar este cuerpo sin reglas y situarlo en la fronteras seguras del discurso estético.”<sup>15</sup> Nead deja claro de qué manera en este caso, como en muchos otros, las diferencias planteadas por la visión binaria del género y el sexo, las cuales dotan a cada uno de ellos de ciertas características y connotaciones, colocan a la mujer en una posición de desventaja y sumisión.

---

#### DESNUDO FEMENINO Y ARTE FEMENINO

---

Especialmente durante el siglo XIX esta concepción dualista de la naturaleza humana vio en la mujer la antítesis del hombre que llevaría a la humanidad al progreso. Bram Dijkstra identificó una doble tendencia a la dualidad. Por un lado, la oposición radical entre lo masculino y lo femenino; por otro la naturaleza de esta última con dos tendencias también

---

<sup>15</sup> Lynda Nead, *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*, traducción de Carmen González Marín, España, Tecnos, 1998, p. 13.

opuestas: la inocencia y la perversión.<sup>16</sup> Dicha inocencia era llevada al grado de la imposibilidad para aprender o crear cualquier cosa, por ello sus actos siempre debían responder a las ideas de su esposo y en el mundo de la pintura debían limitarse a copiar obras y a trabajar los géneros considerados “menores”, como el retrato, el paisaje y la naturaleza muerta.

La desnudez de Nahui Olin en su *Autorretrato*, quizá lo más impactante dentro de la obra por la franqueza con la que está representada y su dimensión en el lienzo, es un elemento casi excepcional en la historia de la autorrepresentación pictórica femenina de la época.<sup>17</sup> En la presente investigación solo fue posible identificar la obra de Suzanne Valadon, *Adam and Eve* de 1909, donde la pintora se representó en compañía de su pareja, ambos desnudos, como si fueran los personajes bíblicos de Adán y Eva.<sup>18</sup> En México, después de las obras de Nahui Olin, el desnudo dentro del autorretrato de una mujer volvió a aparecer hasta las obras de Frida Kahlo. Esta ausencia de desnudos dentro del arte femenino en general y particularmente dentro de los autorretratos antes del siglo XX puede explicarse por varios factores.

Tradicionalmente la representación de cuerpos desnudos, tanto el femenino como el masculino, no eran recurrentes dentro del arte hecho por mujeres en parte por las limitantes

---

<sup>16</sup> Bram Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo.*, trad. de Vicente Campos Gonzáles, Barcelona, Debate, 1994.

<sup>17</sup> Los textos consultados con respecto a la autorrepresentación femenina en la pintura tanto en México como en un ámbito internacional se refieren a continuación. Marsha Meskimmon, *The art of reflection. Women's Artists Self-portraiture in the Twentieth Century*, Nueva York, Columbia University Press, 1996; Jacobs, Fedrika, “Self-portraits II: Women”, en *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998; Lina De Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon, y Kathleen Russo, *Self-Portraits by Women Painters*, USA, Ashgate, 2000; Frances Borzello, *Seeing Ourselves. Women's Self-Portraits*, Londres, Thames & Hudson, 2018; Angélica Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.

<sup>18</sup> Suzanne Valadon (1865-1938), *Adam and Eve*, 1909, óleo sobre tela, 44.8 x 131 cm, Museo Nacional de Arte de París.



en cuanto al acceso a la educación pictórica que tuvieron las mujeres durante siglos. En el mundo europeo fue a mediados del siglo XIX cuando algunas academias de arte comenzaron a aceptar mujeres, en México su ingreso en la Academia de San Carlos sucedió hasta 1888.<sup>19</sup> Su calidad de estudiantes no les garantizó la participación en todos los cursos, con frecuencia el de desnudo masculino les fue prohibido y tampoco tenían las mismas oportunidades para ingresar u obtener apoyos gubernamentales. Lo anterior ocasionaría cierto confinamiento del arte femenino principalmente en el paisaje, la naturaleza muerta, retrato familiar y la copia de figuras religiosas, así como la imposibilidad de ejercer la pintura como profesión.<sup>20</sup> De tal forma que cualquier educación profesional sería un desperdicio o un posible factor para despertar en ellas una excesiva curiosidad e inclinarlas hacia su naturaleza negativa, hacia su perversidad.

Dicho pensamiento tuvo en México tanta resonancia como en Europa. Periódicos y revistas para señoritas de la época porfiriana recordaban continuamente el papel que las artes debían tener en la vida de una mujer. Angélica Velázquez Guadarrama recupera fragmentos como el siguiente: “Útil y provechoso es distraerse una o dos horas con las lecturas amenas e instructivas, o con los pinceles en la mano, o sentadas al piano; pasar hora tras hora, un día tras otro en semejantes entretenimientos, descuidando los quehaceres domésticos, es un

---

<sup>19</sup> En México incluso para los hombres que estudiaban en la Academia la exposición al desnudo femenino no fue algo muy bien aceptado, se temía que olvidaran los propósitos de estudiar la figura femenina y cayeran en una vida de vicio. Al respecto véase el artículo de Angélica Velázquez Guadarrama, “El desnudo femenino en la Academia de San Carlos” Olga Isabel Acosta Luna et al., *Discursos de la piel: Felipe Santiago Gutiérrez, [1824-1904]*, Primera edición, Ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Museo Nacional de Arte, 2017, 191–225.

<sup>20</sup> La situación de las mujeres en el arte es revisada por Lina De Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon, y Kathleen Russo, *Self-Portraits by Women Painters*, p. 97–114; Velázquez Guadarrama, “El modelo burgués de la mujer y las imágenes de domesticidad” en, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, p. 46–69.

hábito pernicioso y fatal, que al cabo lleva a enajenar las voluntades.”<sup>21</sup> Este texto fue publicado en 1893, apenas un año antes del nacimiento de Nahui, lo cual nos da un idea de las ideas prevalecientes en la sociedad donde creció, acerca de una mujer cuya voluntad no estuviera controlada por su esposo o su padre y se entregara a las artes.

La autocontemplación necesaria para llevar a cabo un autorretrato, también fue condenada para las mujeres, ya que era considerada una clara muestra de la naturaleza perversa que las inclinaba a la vanidad y el egoísmo, lo cual las distraía de sus deberes domésticos impuestos desde el nacimiento.<sup>22</sup> Si el simple hecho de dedicarse a la pintura o mirarse en un espejo fueron considerados actos de transgresión al rol de la mujer en la sociedad, la forma en que ellas se veían a sí mismas y la manera en que se plasmaron por medio de la pintura necesariamente también se vio afectada. Un ejemplo son los autorretratos donde las mujeres se representaron en el acto de pintar o al interior de su estudio, quienes, a diferencia de los artistas masculinos, en muchas ocasiones se encontraban en compañía de diferentes miembros de su familia. Esto da en los autorretratos un mayor énfasis a su papel de esposas y madres, haciendo que su propia imagen y la pintura aparecieran como algo secundario.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> María N., “Deberes de la mujer con la familia”, *La Familia*, 1 de Febrero, 1892, citado por Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, p. 298-299.

<sup>22</sup> La presencia de los espejos dentro de las representaciones de lo femenino está cargada de significaciones, algunas de las cuales son analizadas por Dijsktra en el capítulo V “Las mujeres de cera y luz de luna; el espejo de Venus y el cristal sáfico”, p. 119-159. Dicho tema en relación con *el Autorretrato* de Nahui Olin será tratado en el siguiente capítulo del presente trabajo.

<sup>23</sup> Tal es el caso de los autorretratos analizados por Angélica Velázquez, *Interior del estudio de una artista* de Josefa Sanromán (1849) donde la artista se encuentra pintando en su estudio ubicado al interior de su casa y en compañía de una mujer leyendo y otra que atiende a lo que hacen sus compañeras; *Autorretrato* de Guadalupe Carpio (ca. 1854) donde la artista se pinta al centro de la composición sentada frente a un retrato de su esposo en proceso, mientras a su lado de pie está su suegra cargando a uno de sus hijos y el otro aparece en la parte inferior.

A partir de lo expuesto, es posible imaginar que para una pintora nacida en el siglo XIX y activa a principios del siglo XX, como lo fue Nahui Olin, hacer un autorretrato donde se encontrara desnuda significaba no sólo ser la precursora en ello, sino enfrentar una serie de cuestionamientos, censuras y una segura marginación de la Historia del arte, ya de por sí masculina.<sup>24</sup> En las notas periodísticas de la época es notable el silencio en torno a los autorretratos de Nahui. Las exposiciones organizadas por ella en 1927, 1929, 1934 en México y en 1933 en San Sebastián, España, dieron lugar a diversas notas periodísticas en donde se destaca su uso del color y su “perspicacia femenina”<sup>25</sup> para pintar las escenas populares, así como el “admirable conjunto de poses artísticas”<sup>26</sup> de sus fotografías de desnudo tomadas por Antonio Garduño, de las cuales hablaré más adelante. En todos ellos nunca se habla de sus autorretratos aunque es difícil saber si es una omisión o sus autorretratos nunca fueron exhibidos. Así mismo nunca se describe su cuerpo desnudo cuando se habla de las fotografías,

La desnudez dentro del *Autorretrato* por sí misma es ya una afrenta a los valores imperantes, pero hablar simplemente de la desnudez es sólo atender a lo más evidente dentro del cuadro y caer en una lectura simplista. Con su cuerpo desnudo Nahui Olin quiso decir muchas otras cosas sobre sí misma además del valor para plasmarlo y mostrarlo.

---

## VITALIDAD, DINAMISMO Y SENSUALIDAD

---

El cuerpo que Nahui Olin representó posee ciertas características que lo diferencian de muchos otros cuerpos femeninos, no siempre desnudos, pintados con anterioridad en el

---

<sup>24</sup> Algunas otras artistas fuera de México que hicieron autorretratos en las primeras décadas del siglo XX fueron Paula Modersohn-Becker (1906-1907), Gabriele Münter (1909), Alice Bailly (1917), Angelina Beloff (1918) y Tamara de Lempicka (1925). En México Carmela Duarte (1902), Rosario Cabrera (1922) y Pilar Calvo (1930). Aunque algunos de estos autorretratos si expresan cierta sensualidad, ninguno de ellos llega a insinuar una exposición del cuerpo más allá del rostro o el torso normalmente cubierto por ropa elegante.

<sup>25</sup> *El Universal*, México, 2 de septiembre de 1933, p.20.

<sup>26</sup> *Revista Ovaciones*, México, 1 de Octubre de 1927, p.2.

mundo del arte. Tanto Bram Dijkstra, como Angélica Velázquez identificaron en la enfermedad, la debilidad y la pasividad algunas de las formas para representar la virtud femenina a lo largo del siglo XIX y aún a principios del XX. Dichas características se manifestaban en el cuerpo de las mujeres, quienes eran representadas con una piel no sólo blanca sino casi transparente por su palidez, con agotamiento en el rostro, dormidas o a punto de hacerlo, con el cuerpo totalmente laxo, recargadas en sofás, en compañía de una amiga o hermana, incluso en presencia de un médico.<sup>27</sup> Esto respondía a que “cualquier exhibición pública —e incluso privada— de ligereza o de energía física por parte de las mujeres era un claro indicio de su frivolidad espiritual y de su correspondiente incapacidad para servir como eficiente vasalla al cuidado y alimentación del alma de su esposo.”<sup>28</sup> Es decir, su estado físico de convalecencia, debilidad y pasividad era la prueba más fehaciente de su feminidad, fidelidad y domesticidad.

Muy por el contrario, el cuerpo de Nahui Olin en su *Autorretrato* proyecta una gran vitalidad y ligereza. La postura en la que se encuentra, de pie con los brazos extendidos, la espalda estirada hacia atrás, las piernas bien firmes y alargadas, rompe por completo con la imagen de la mujer debilitada, donde predominan las posturas horizontales con los miembros ya sea contraídos o completamente sueltos. Uno de los ejemplos que mejor muestra esta disposición del cuerpo de la mujer dentro de la pintura es *Junio ardiente* de Lord Leighton<sup>29</sup>: “sus diferentes partes parecen guardar solo una tenue relación entre sí, pero con su materialidad sustancial sugieren una entidad de enorme peso en continuo y lento proceso de

---

<sup>27</sup> Algunos ejemplos mencionados por los autores son: Leopoldo Romanach (1862-1951), *La convaleciente*, c.a. 1911; Carlos Larsson (1853-1919), *La inválida*, 1899; Josefa Sanromán (1829-¿?), *La convalecencia*, 1854.

<sup>28</sup> Dijkstra, *Ídolos de perversidad...*, p. 9.

<sup>29</sup> Lord Leighton (1830-1896), *Junio ardiente*, 1895, óleo sobre tela, 1.2 m x 1.2 m, Museo de Arte de Ponce.

concentración bajo presión descendente”<sup>30</sup> Esto se debe a que la mujer duerme encogida en un asiento, todas sus extremidades están contraídas pero hay una absoluta falta de fuerza, lo que hace imposible imaginar a esa mujer de pie o realizando cualquier movimiento.

En cuanto al cuerpo de Nahui, este se compone de líneas alargadas y continuas, una que va desde las piernas hasta la punta de su cabeza y la segunda de su torso hasta la punta de sus manos. Tanto los brazos como las piernas salen de los márgenes del cuadro por lo que estas líneas podrían prolongarse aún fuera de la superficie del cuadro. Además, la curvatura de la espalda denota cierta elasticidad y fuerza, necesarias para mantener esa postura poco natural, con lo cual la imagen proyectada es la de una mujer en completa posesión y dominio de su cuerpo y de su energía, totalmente capaz de moverse.

La postura es sugerente de varios aspectos más allá de la fuerza y el dinamismo. En primer lugar, la apertura y colocación de ambos brazos, como abrazando una pelota de gran tamaño o un jarrón frente a su pecho podrían remitir a lo que en ballet se denomina “segunda posición de brazos” esto haría del cuadro la representación de un movimiento dancístico. Dicha hipótesis puede apoyarse en otro indicio de movimiento dentro del cuadro como la posición de las piernas, ligeramente abiertas y una rodilla apenas flexionada.<sup>31</sup> En la obra no hay otro elemento que indique una cuestión dancística, en cambio si se observan las series de desnudos fotográficos que Nahui realizó en esa época es posible encontrar algunas claras

---

<sup>30</sup> Dijkstra, *Ídolos de perversidad...*, p. 72.

<sup>31</sup> El gusto por la danza de Nahui Olin queda plasmado en algunos otros cuadros, como Nahui Olin y Adolfo (c.a. 1927) donde es evidente que se encuentra bailando con una pareja. Edward Weston consigna en sus diarios el gusto de Nahui Olin por el baile al describir la escena en una fiesta donde él y otro hombre bailaron con ella de forma tan frenética que algunos invitados se escandalizaron. Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, ed. Nancy Newhall, vol. I Mexico, Nueva York, Aperture, 1961, p. 55. De igual forma Tomás Zurian asegura que a Nahui le fascinaba bailar y que seguramente ésta había aprendido a bailar desde niña como parte de la esmerada educación artística que su madre le dio a ella y a sus hermanos, sin embargo, no hay una prueba contundente.

correspondencias entre las poses en estas fotografías y la del *Autorretrato*. Los más relevantes en este caso son el retrato realizado por Antonio Garduño, publicado en la revista *Ovaciones* en 1927<sup>32</sup> y el de Clarence Sinclair Bull difundido en la misma revista en 1928.<sup>33</sup>

En el primero la posición del cuerpo de Nahui Olin es prácticamente igual a la del *Autorretrato*: la espalda curva, el movimiento de las piernas y la colocación de la cabeza, salvo por el brazo izquierdo que no está extendido, sino flexionado a la altura del pecho. Tampoco se encuentra del todo desnuda, porta unas zapatillas negras y un vestido negro, cuya parte inferior levanta por encima de la cabeza con el brazo izquierdo, dejando ver sus nalgas. En el segundo tiene la misma posición, aunque ahora se gira hacia el frente por la izquierda; ahí sí se encuentra totalmente desnuda pero sostiene con el brazo derecho en alto la punta de una mantilla que cae detrás de su cuerpo, mientras su brazo izquierdo cae por el costado.

En ambas fotografías los brazos juegan un papel muy importante para expresar el movimiento y el juego que está realizando Nahui con las prendas. En la de Garduño parece estar iniciando el acto de desnudarse frente al espectador, como provocando al mostrar por un momento lo que se esconde bajo el vestido ya de por sí transparente. Con Sinclair ya ha terminado el acto de desnudarse, no quedan zapatos, ni tela sobre su cuerpo, sólo falta soltar la mantilla para que esta caiga al suelo y entonces la exposición de su cuerpo sea total. Su *Autorretrato* bien podría ser el momento que sigue al del retrato de Sinclair, el de completa desnudez; por eso sus brazos están extendidos frente a su pecho y no por encima de su cabeza,

---

<sup>32</sup> Antonio Garduño (1885-1948), *Desnudo de Nahui Olin*, 1927, publicado en: *Ovaciones*, Semanario de Arte y Belleza, 3 de septiembre de 1927, portada, impreso, Colección particular. (Figura 2)

<sup>33</sup> Clarence Sinclair Bull (1896-1979), *Desnudo de Nahui Olin*, 1928, publicado en: *Ovaciones*, 11 de agosto de 1928, p.1, plata sobre gelatina, Colección particular. (Figura 3)



**Figura 2.**

Antonio Garduño (1885-1948), *Nahui Olin* (posando como Venus Calipigia).



**Figura 3.**

Clarence Sinclair Bull (1896-1979), *Desnudo de Nahui Olin*, 1928, publicado en: *Ovaciones*.



porque ya la han despojado de cualquier cosa que la cubra. Pero no estamos frente a la pose final porque la pierna aún sugiere un próximo movimiento y numerosos desnudos fotográficos de Nahui confirman la diversidad de actitudes y de poses que podía adoptar.

Dina Comisarenco hizo una lectura de las fotografías de desnudo de Nahui Olin como conjunto y vio en ellas un *striptease* donde la artista se iba despojando de ropa y accesorios hasta quedar completamente desnuda.<sup>34</sup> No obstante, Comisarenco no integra a su planteamiento la obra pictórica y poética de Nahui porque la considera una oposición o rebelión ante la forma en que la retrataron los hombres ya sea por medio de la fotografía o de la pintura. Bajo esta lógica considerar a las fotografías como parte de su propia creación, es decir como una obra con una doble autoría, la del fotógrafo o pintor y la de Nahui, es inconcebible. Sin embargo, cuando se acude a los testimonios de los propios fotógrafos, como el de Edward Weston quien da cuenta del deseo e incluso exigencia de Nahui Olin por ser retratada por él bajo ciertas condiciones es posible replantear la relación artista-modelo.

En 1924 Weston escribe en su diario sobre su segunda exposición en México, donde figuraba uno de los retratos que le había hecho a Nahui en 1923: “Nahui is a bit “enojado” - annoyed- that I should display such a revealing portrait of her, though I had her permission before hanging... Now she wishes me to do nudes of her –and I shall.”<sup>35</sup> El testimonio del fotógrafo es una muestra de la capacidad de Nahui para manifestar su inconformidad con

---

<sup>34</sup> Dina Comisarenco Mirkin, “El cuerpo de los retratos versus el ‘espíritu extendido en el cuerpo’ de los autorretratos de Nahui Olin”, en *Amerika*, núm. 7, 2012, s.p.

<sup>35</sup> Edward Weston, *The Daybooks of Edward Weston*, ed. Nancy Newhall, vol. I, Mexico, Nueva York, Aperture, 1961, p. 97.

respecto a la manera en que otros la presentaban ante el mundo, pero también de proponer otras formas de hacerlo.

En el caso de Antonio Garduño, se puede hablar por los menos de cuatro años, 1925 a 1928, durante los cuales hizo numerosas sesiones de desnudos a Nahui Olin en diferentes escenarios ya sea naturales o de estudio. Laura Castañeda y Daniel Escorza, cuentan alrededor de siete u ocho sesiones fotográficas,<sup>36</sup> con lo cual es evidente que la modelo se sentía más que cómoda, deseosa de posar para él de diversas formas y bajo escenarios variados. Su gusto por las fotografías que ella y Garduño lograban queda de manifiesto en la exposición que realizó en la azotea de la casa donde vivía en septiembre de 1927.<sup>37</sup> Varias de estas fueron publicadas en revistas como *Ovaciones* y *El automóvil en México*.<sup>38</sup>

Más allá de la difusión que ella dio a estas fotografías, las reiteradas correspondencias entre las obras de diversos autores y sus autorretratos son una clara señal de cómo fueron formuladas y reformuladas por ella tanto al posar como al pintarse.<sup>39</sup> Ver en

---

<sup>36</sup> Laura Castañeda García y Daniel Escorza Rodríguez, *Antonio Garduño. Fotografía y periodismo en los inicios del siglo XX*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco / Coordinación de Extensión Universitaria, 2017, p. 105.

<sup>37</sup> Nahui Olin (1893-1978), *Invitación para la exposición fotográfica de desnudos de Nahui Olin hechos por Antonio Garduño*, México, 20 de septiembre de 1927, 22.8x17 cm, Colección particular.

<sup>38</sup> Nahui Olin, “Excursión a Nautla”, en *El automóvil en México*, año XX, no.89, mayo de 1926, pp.18-19, 21-23. Se trata de una publicación donde aparece la narración de Nahui acerca del viaje que realizó en compañía de Antonio Garduño y tres amigos a Veracruz a bordo de un automóvil Templar, el texto viene acompañado de una serie de fotografías de Garduño, entre ellas algunos desnudos de Nahui Olin en la playa.

<sup>39</sup> Aunque el caso de Antonio Garduño es quizá el más contundente por la cantidad de material que existe, las correspondencias entre las pinturas y dibujos de Nahui sobre todo con las fotografías son reiteradas. De tal manera que es posible encontrar su rostro pintado en su autorretrato *Eugenio Agacino y Nahui Olin en el Atlántico* (1934) de la misma manera en que lo captó Edward Weston en una de sus fotografías de 1925, de espaldas con el torso y el cuello totalmente echados hacia atrás de tal manera que es posible ver su rostro. En la portada de su libro *A dix-ans sur mon pupitre* (1924) hay una clara relación con su cuadro *Autorretrato en los jardines de Versailles* (s.f.) y una fotografía que parecería al interior del libro, en las tres aparece con fleco, unas largas trenzas sobre sus hombros y una expresión bastante seria. Estos son solo algunos de los muchos casos existentes, pero no es el lugar para exponerlos todos. En el siguiente capítulo de este trabajo se explora otra vertiente de la relación de los autorretratos con otras obras artísticas y se retoma lo expuesto con respecto a las fotografías.

qué medida estos puntos de convergencia visual expresan o no lo mismo en cada obra es importante si se busca comprender lo que Nahui Olin deseaba comunicar con sus autorretratos. Es decir, mirar desde lo que Griselda Pollock llama “diferenciar el canon”, que se trata no de comparar o contraponer, sino de buscar las formas originales en que una artista se expresa, sin que al tratarse de una mujer debamos aislar su obra. En el caso de Nahui Olin el siguiente poema nos permite recuperar su sentir con respecto a dicha actividad:

**–POSO PARA LOS ARTISTAS–**

Yo  
poso  
para los artistas  
que hacen  
cuadros  
siempre  
nuevos  
cuando  
poso  
y  
todas  
las  
veces  
yo  
soy  
otra  
cosa  
que ellos  
no han  
visto  
todavía  
y  
ellos  
se atormentan  
con  
nuevos

cuadros

que

pintan

para hacer

una

sola

cosa

que

es

mi

espíritu

derramado

en

mi

cuerpo

escapándose

por

mis

ojos

y

ellos

se

atormentan

con

razón

haciendo

nuevos

cuadros

cuando

poso

y

aporto

siempre

una nueva

cosa

que

es

mi

espíritu  
derramado  
en  
mi  
cuerpo  
saliendo  
por  
mis  
ojos  
para  
posar  
para  
los  
señores  
que  
hacen  
siempre  
conmigo  
nuevos  
cuadros<sup>40</sup>

Con este poema como testimonio de su experiencia como modelo, en conjunto con lo narrado por Weston podemos hablar de una agencia de Nahui cuando estaba jugando el papel de modelo, ella “aportaba” a las obras que hacían otros artistas. El tono con el que habla es casi de condescendencia por aquellos que buscan plasmarla en un lienzo sin comprender la complejidad de su ser.

Muy distinto a Graciela Amador, quien referiría su experiencia de posar para su entonces pareja David Alfaro Siqueiros de la siguiente manera: “[...] hubiese deseado ser yo

---

<sup>40</sup> Nahui Olin, *Câlinement Je suis dedans*, 1923, en Patricia Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, traducción de Rocío Luque, Monterrey, Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011, p. 111–12.

la pintora para sujetarlo a la disciplina de “modelo” que después yo sufrí.”<sup>41</sup>, “[...] era un cofrade disciplinado al claro-oscuro, y yo, su infortunada modelo.”<sup>42</sup> Años después, el mismo pintor compartió sus experiencias de juventud como estudiante de pintura, describe una sesión de dibujo al desnudo fuera de la academia con sus compañeros, para quienes posaba una joven muchacha: “En tropel desnudaron a La Chatita. Quién se ocupa de sus zapatos, quién de las medias, quién de las prendas más íntimas. Ella aspiraba aire como si estuviera en el campo y paseaba su mirada por el estudio, amplio y lleno de luz. [...] -Así no, *Chatita*, con el busto erguido. Piensa en tu hombre y llámalo con el cuerpo. -Pero cierra las piernas”<sup>43</sup>

En los testimonios referidos es posible ver la poca o nula participación de las modelos en la creación de la obra que está realizando el artista, incluso cierta incomodidad (en el caso de Graciela Amador), su cuerpo está allí a disposición de él o ellos y lo está no sólo en imagen, también para su satisfacción sexual-erótica. En cambio, en el caso de las fotografías de Nahui ella presta su cuerpo de manera voluntaria, incluso por su iniciativa, con el deseo e intención de causar placer en el espectador para su propia satisfacción. Al retomar en sus autorretratos ciertos elementos de las imágenes producidos por otros, Nahui Olin reafirma su condición de objeto del deseo y a la vez cumple con sus propios deseos de ser admirada pero prescindiendo del creador masculino o externo, con lo que toma el control total de la situación.<sup>44</sup>

---

<sup>41</sup> Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Primera parte).”, *Hoy*, febrero de 1948, p. 71.

<sup>42</sup> Graciela Amador, “Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Segunda parte).”, *Hoy*, marzo de 1948, p. 49.

<sup>43</sup> Julio Scherer García, *La piel y la entraña (Siqueiros)*, México, Era, 1965, p. 105.

<sup>44</sup> En conversación con Tomás Zurian, ambos coincidimos con respecto al papel activo-propositivo de Nahui en las sesiones fotográficas que realizó con diferentes artistas y en la actitud gozosa que ella mostraba en estas y en sus autorretratos.

Hay otros elementos que dirigen la mirada del espectador y hacen del desnudo una manifestación de sus deseos sensuales-eróticos. En general, la piel posee un tono rosado (muy alejado de la palidez), este se intensifica más en sus senos, espalda, nalgas y en menor medida en los muslos. A su vez los labios están pintados de rojo. Con un rosado ya cercano al rojo están trazadas la línea en el medio de la espalda acentuando la curva y el contorno de las nalgas, dándoles redondez y volumen. Allí mismo destacan tres espirales, dos que dan forma a los “hoyuelos de Venus” y uno más al centro de la nalga derecha. Utiliza el mismo color rosado para el pezón abultado de su pecho derecho que asoma por debajo del brazo. Todos estos puntos que resalta por medio de la intensidad del color y la forma de los trazos, son zonas erógenas bien reconocidas.

Hay dos aspectos más a los que Nahui Olin busca darles énfasis, los ojos y la boca abierta que deja ver los dientes. En cuanto a sus ojos, aunque en el cuadro son azules lo más probable es que hayan sido verdes, así son representados en la mayoría de los retratos que le hicieron diversos artistas y en sus autorretratos, también existe un poema de su autoría donde los refiere como “-El verde de oblicuos agujeros-”<sup>45</sup>. El azul intenso de los ojos no parece ser un mero capricho de la artista, es su identificación con el color del cielo detrás de ella, como si fueran una enorme ventana hacia el infinito, de tal manera que el cuerpo de Nahui sería una conexión para el espectador con eso inalcanzable e inabarcable. Ella trata de alejar una mirada simplista que sólo vería belleza de esta manera: “Largas puntas negras de

---

<sup>45</sup> Nahui Olin, “-El verde de oblicuos agujeros-“, *Óptica Cerebral*, 1922, en Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin...*, p. 59-60.



**Figura 4.**

(detalle) Nahui Olin, *Autorretrato*, ca. 1927.



pestañas se adelantan con audacia ante toda mirada. Es una línea punzante de la esfinge que aparta de sí a la vulgaridad que sólo ve el **Verde** de sus agujeros oblicuos.—”<sup>46</sup>

Por otro lado la boca de un rojo intenso se abre para dejar ver una hilera de pequeños dientes, no es una sonrisa, tampoco un grito o la enunciación de una palabra. Es un gesto que junto con los ojos constituyen una dimensión más compleja del autorretrato y de la obra poética de Nahui que se tratará en los siguientes capítulos, por esa razón ahora simplemente se enuncia.

En este primer capítulo traté de aproximarme de la manera más detallada posible al cuerpo de Nahui Olin dentro de su *Autorretrato* sin llevar las explicaciones muy lejos, hablando de “lo que se ve a simple vista”. La fuerza física y espiritual, la vitalidad y la sensualidad serán aspectos fundamentales para sostener un análisis e interpretación que intente ir “más allá de lo que se ve”, también que integre estos aspectos del cuerpo con los demás elementos del cuadro.

---

<sup>46</sup> Nahui Olin, “-El verde de oblicuos agujeros-“, *Óptica Cerebral*, 1922, en Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin...*, p. 60.

## CAPÍTULO II. UNA REINTERPRETACIÓN DE LA *VENUS CALIPIGIA*

---

Este segundo capítulo se centra nuevamente en el cuerpo de Nahui Olin, pero esta vez hay una mayor preocupación por reflexionar acerca de la manera en que esta forma de representarse se relaciona con otras obras de arte en las que ella no tuvo participación directa. Dichas relaciones dan mayor complejidad a la obra, ya que extienden sus referencias y por tanto su interpretación. Así mismo, los demás elementos presentes en el cuadro cobran mayor importancia y se empiezan a integrar a un solo análisis del *Autorretrato* que apunta a entenderlo como una creación con ciertas pretensiones místicas.

La figura de Nahui atrae de inmediato la mirada, no sólo por su posición dentro del cuadro y por el espacio que ocupa dentro de él, sino por su gran tamaño con respecto a la ciudad detrás de ella y su colocación en un punto alto que denota la profundidad espacial. Esta atención dada por Nahui Olin a su cuerpo desnudo a partir de la relación con los otros elementos y planos de la obra, se reitera con la fuerza proyectada por su actitud y la vigorosidad de las formas y los colores, de lo cual se habló en el capítulo anterior.

La clara exhibición de su cuerpo desnudo con el fin de ser contemplado se percibe de inmediato, pero es necesario revisar con mayor profundidad las implicaciones de esto, con el fin de no caer en las interpretaciones simples de la obra pictórica de Nahui, las cuales ven en ella un arte inocente e infantil, o una expresión de su sexualidad alimentada únicamente por una personalidad pasional, hipersexual y hasta cierto punto demencial.<sup>47</sup> No es negar lo

---

<sup>47</sup> Malvido, Adriana. *Nahui Olin la mujer del sol*, España, Circe, 2017, 213 p. Este es el libro más difundido y leído sobre Nahui Olin, poco habla sobre su obra pictórica y cuando lo hace se refiere a ella en términos de una pintura naïf. Su clasificación dentro de esta corriente artística parece responder a la más literal de sus definiciones como un arte ingenuo y realizado por pintores aficionados o “de domingo” como se les llegó a

sexual y pasional de la obra de Nahui Olin, característica insoslayable, sino rescatar la capacidad propositiva de la autora para plasmar una imagen de sí misma que dialoga con otras representaciones del cuerpo femenino dentro del arte, al mismo tiempo que es innovadora en cuanto a su tratamiento e intenciones.

Uno de los diálogos de Nahui Olin con la tradición del arte en su *Autorretrato*, es la *Venus Calipigia*.<sup>48</sup> Una escultura de la diosa caracterizada por enfatizar las nalgas al dejarlas al descubierto y dirigir la mirada hacia ellas mediante la curvatura de su espalda. Se trata de una de las representaciones de la diosa más enfocadas en su relación con el amor erótico y el deseo, por lo cual no me parece accidental que Nahui Olin la haya elegido como referente para dar cierta significación a la representación de su cuerpo dentro del *Autorretrato*. Es importante destacar la presencia de elementos visualmente distintos entre la pintura y la escultura: el lugar hacia donde Nahui dirige su mirada, la posición de sus brazos y la total desnudez de su cuerpo. De igual manera, la presencia de una flor roja, aunque no es una rosa, uno de los atributos de la diosa Venus. Estos desplazamientos del sentido tienen una repercusión en la intensión y significación de Nahui Olin de sí misma dentro de su autorretrato los cuales es necesario analizar con detenimiento.

---

llamar. Algunos elementos estéticos y morales impulsores de este tipo de arte, la vida rural o de barrios populares, la relación con la naturaleza y el supuesto rechazo de las formas académicas. Sobre el arte naïf véase: Nathalia Brodskaja, *Arte Naïf*, trad. Eduardo Montoro, China, Numen, 2007, 199 p. A mi parecer los autorretratos de Nahui Olin no responden a estas preocupaciones en tanto hay una estilización de su cuerpo y ella tuvo una formación artística desde pequeña y luego en San Sebastián formó parte de grupos de pintores. Tampoco una clasificación superficial sustentada en la supuesta ingenuidad o desconocimiento de las técnicas de la pintura me parece adecuada, ya que despoja a las obras de la intención, cualquiera que ésta sea, con la cual fueron pintadas. Por otro lado, su capacidad en el dominio de la línea queda de manifiesto en sus caricaturas y la relación que establecía entre arte y ciencia, se reflejada en su uso del color dando a sus pinturas cierta complejidad. Véase Rebeca Julieta Barquera Guzmán y Mariana Rubio de los Santos, “Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin”, en *Nahui Olin -La mirada infinita-*, México, Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018, p. 73–90.

<sup>48</sup> S.a., *Venus Calipigia*, s. I o II d.C., mármol, Museo Nacional de Arqueología de Nápoles. (Figura 5)



**Figura 5.**

s.a., *Venus Calipigia*, s. I o II d.C.

## DIÁLOGO CON LA VENUS Y DIÁLOGOS ENTRE LAS VENUS

---

La posible relación entre la *Venus Calipigia* y Nahui Olin fue señalada por vez primera en un breve artículo publicado en 1994 por Tomás Zurián en la revista *Luna Córnea*.<sup>49</sup> Allí, habla de la correspondencia entre la pose adoptada por Nahui en uno de los múltiples desnudos fotográficos realizados por Antonio Garduño<sup>50</sup> y la escultura de *Venus Calipigia*. La asociación se hace a partir de las notables semejanzas formales y no se menciona si Nahui o Antonio Garduño pudieron haber tenido acceso a la escultura o alguna de sus copias.<sup>51</sup> Zurián dice: “[...] esta fotografía tiene un ilustre precedente en la escultura griega y Nahui Olin debió conocerla: La Venus Calípiga [...]”<sup>52</sup>

En conversación personal con Tomás Zurián este asegura que aunque no hay registro del contacto con esta imagen Nahui Olin debió conocer la escultura debido a su rica formación intelectual y artística. Este vacío a su vez permite especular con respecto a dicho contacto, tomando en cuenta los años que Nahui Olin vivió en Francia cuando era niña (1897-1905) y posteriormente cuando era una joven recién casada (1913-1914), es muy probable que haya visto la copia de la Venus Calipigia hecha por Francois Barois entre 1683 y 1686,

---

<sup>49</sup> Tomás Zurián Ugarte, “Otra Venus Calípigia”, *Luna Córnea*, 1994, 58–59.

<sup>50</sup> Antonio Garduño (1885-1948), *Nahui Olin (posando como Venus Calipigia)*, ca. 1927, Plata sobre gelatina, 26.3x14.5 cm, Colección particular.

<sup>51</sup> La escultura de la *Venus Calipigia* es una obra de la cual se tiene un primer registro en el siglo XVI, a partir de ahí se tienen documentadas copias en mármol y tamaño natural como la encargada por Luis XIV en 1670. Ya en el siglo XVIII se reprodujo en miniaturas de cerámica y bronce como souvenir del Grand Tour. Para más información sobre esta escultura véase: Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad: El atractivo de la escultura clásica, 1500-1900*, trad. de José Antonio Suarez Hernández, Madrid, Alianza, 1990, 420 p.; Anne Bissonnette y Sarah Nash, “The Re-Birth of Venus”, *Dress* 41, núm. 1, 1º de mayo de 2015, p. 1–20. <https://doi.org/10.1179/0361211215Z.00000000036>. (9 de diciembre de 2018)

<sup>52</sup> Zurián Ugarte, “Otra Venus Calípigia”, p. 59.



**Figura 6.**

François Boucher (1656-1726), *Venus Calipigia*, 1683-1686.

misma que fue adquirida, después de estancias por Versalles, las Tullerías y el parque de Marly, por el Museo de Louvre en 1874, donde permanece actualmente.<sup>53</sup>

Esta *Venus Calipigia* tiene varias diferencias con su hermana napolitana, el brazo izquierdo se alza por encima de la cabeza sosteniendo la punta de la túnica que originalmente descubría por completo sus nalgas, pero hoy únicamente da paso a una “tela mojada” que se adhiere a ellas insinuándolas. Esta tela fue añadida por Jean Thierry (1669–1739) de manera posterior, aunque no hay una fecha precisa, se sabe que fue un gesto para dar modestia a la escultura y no ofender al público.<sup>54</sup> En esta escultura encontramos un cuerpo más dinámico, el pie derecho tiene mucha más altura con respecto al piso que en la otra y la cintura también se quiebra un poco más hacia la derecha. Además de su localización, la posición del brazo alzado y el movimiento que expresa parecen emparentar a Nahui Olin con esta *Venus Calipigia* de Barois más que con la del Museo Nacional de Nápoles.<sup>55</sup>

---

#### MÁS ALLÁ DE UNA SIMPLE MIRADA

---

Dina Comisarenco Mirkin propone en su artículo que las “estrategias creativas” utilizadas por el fotógrafo, reducen el impacto erótico de las fotografías y colocan a Nahui Olin como objeto del deseo masculino:

---

<sup>53</sup> François Barois (1656-1726), *Venus Calipigia*, 1683-1686, mármol, 176.3 x 57 x 52.5 cm, Museo de Louvre. (Figura 6) Información tomada de: <https://www.pop.culture.gouv.fr/notice/joconde/M5037000057> (Consultado: 29 de diciembre de 2019) No pude encontrar información sobre el origen o el autor de esta pieza más allá de que fue creada en la Academia Francesa en Roma. Tampoco pude localizar su recepción a finales del siglo XIX y principios del XX, esta información habría sido de gran ayuda para entender por qué Nahui Olin se identificó con la *Venus Calipigia*, esto queda como una de las investigaciones pendientes.

<sup>54</sup> [http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=4399&langue=en](http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=4399&langue=en) (Consultado: 29 de diciembre de 2019)

<sup>55</sup> Nahui Olin también pintó un *Autorretrato en los jardines de Versalles* en el cual a sus espaldas está uno de los pasillos con abundante vegetación, algunas esculturas y fuentes a los lados y el fondo en el centro un edificio con columnas, capiteles y esculturas. Adentrarse en este cuadro podría ayudar a desentrañar más la relación entre Nahui y la cultura clásica, pero por ahora simplemente se menciona.

[...]con el objeto de reducir un tanto, el impacto del contenido erótico de las fotografías, Garduño parece haber recurrido a algunas estrategias creativas que le permitieran alinear su trabajo dentro de la bien establecida y más aceptable tradición occidental del desnudo femenino. Particularmente sus referencias se orientaron a la tradición de las imágenes de Venus, la diosa clásica del amor y la belleza, que desde la antigüedad en adelante había inspirado numerosas representaciones de desnudos femeninos, particularmente abundantes en el Renacimiento, en el Barroco y en el siglo XIX, muy comúnmente como imágenes de sensuales y eróticas mujeres, tema disimulado bajo el pretexto mitológico [...] El ejemplo más claro de esta intención de Garduño de alinearse dentro de la tradición iconográfica de la diosa del amor, es su alusión a la así llamada “Venus Calipigia” [...] pose que, efectivamente, en algunos de los retratos fotográficos de Nahui resulta muy clara y evidente.<sup>56</sup>

El texto se nutre de tres tipos fuentes distintas, la principal son los autorretratos de Nahui Olin y algunos poemas, además toma algunas de las producciones artísticas de otros hombres que la fotografiaron y pintaron en la época.<sup>57</sup> Se enfoca en las fotografías de Garduño al considerarlas el mejor ejemplo de la concepción de Nahui como símbolo erótico, lo cual ella supone contrario a los deseos de Nahui de ser vista como artista y ser espiritual.

Como mencioné, la interpretación de Dina Comisarenco coloca los autorretratos de Nahui en un extremo y a sus retratos fotográficos y pictóricos en otro, deja de lado las reiteradas correspondencias entre unos y otros, sin analizarlas o explicarlas. Antes bien, le da importancia a la presencia del paisaje urbano en el *Autorretrato*, al atribuirle un carácter moderno y real, contrario a la neutralidad estetizante de las fotografías de Garduño. Por consiguiente, el desnudo total de Nahui haría referencia a la filosofía humanista donde la belleza del cuerpo se consideraba un reflejo de la belleza espiritual.

Desde mi perspectiva el escenario en el que se coloca Nahui, al interior de una habitación, pero frente a un balcón con vista a la ciudad, además de remitir a la modernidad

---

<sup>56</sup> Dina Mirkin Comisarenco, “El cuerpo de los retratos versus el ‘espíritu extendido en el cuerpo’ de los autorretratos de Nahui Olin”, *Amerika*, núm. 7, 2012, s.p.

<sup>57</sup> Además de Antonio Garduño a Nahui Olin la fotografió Edward Weston y la retrató Diego Rivera, Jean Charlot, el Dr. Atl, Roberto Montenegro y Rosario Cabrera, por mencionar sólo a los más célebres.



como lo hacen otros retratos de la época,<sup>58</sup> da a la imagen de Nahui un carácter público, ya que en lugar de solo mostrarse al espectador o a quien se encuentre al interior de la habitación, se muestra también a la calle-ciudad a sus pies. La desnudez total de su cuerpo reitera su impulso libertario y la importancia de su belleza física o en todo caso no apela a crear una oposición entre ésta y una belleza espiritual o un ser creativo, como traté de explicar en el capítulo anterior.

Como expresa Dina Comisarenco, la representación de la Venus dentro del arte es un tema recurrente a lo largo de la historia. Es necesario señalar la existencia de numerosas representaciones distintas de la diosa: en la antigüedad estaba la *Afrodita Cnidia* donde aparece dándose un baño lustral, la *Afrodita Anadiomene* de Apeles que da lugar a las múltiples representaciones de la diosa entre las olas. Ya para el siglo xv, *El nacimiento de Venus* de Botticelli, establecería el desnudo como el atributo por excelencia de la Venus. Posteriormente los temas más comunes fueron la “Venus acostada”, cuyos ejemplos más famosos son la *Venus de Urbino* de Tiziano y la *Venus dormida* de Giorgione, y la “Venus del espejo”, en cuyos creadores se encuentran Velázquez y Rubens.<sup>59</sup> Posteriormente encontramos la *Venus Anadiomene* de Ingres, así como su *Odalisca* y sus diversas bañistas que aunque no son propiamente unas Venus tiene ese innegable precedente. Los ejemplos de este tipo se extienden a Courbet, Manet, Renoir, Degas y un largo etcétera.

---

<sup>58</sup> Algunos ejemplos célebres son: *Retrato de Best Maugard* de Diego Rivera (1913) y *Retrato de Salvador Novo* de Manuel Rodríguez Lozano (1924). En estos cuadros los grandes edificios, los ferrocarriles o tranvías, el alumbrado público y las grandes estructuras metálicas remiten a una ciudad moderna, mientras que en el paisaje del *Autorretrato* de Nahui Olin destacan más las cúpulas de iglesias, las edificaciones con ornamentaciones, los arcos y patios centrales cercanos, así como las montañas y el cielo. Las particularidades de la relación de Nahui con la ciudad serán tratadas en el siguiente capítulo.

<sup>59</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*, Madrid, Silex, 2008, p. 233–46.

Todos los ejemplos anteriores son solo algunos de los más frecuentes y reconocidos, pero la variedad es mucho más amplia; una de las representaciones menos conocidas en la actualidad es precisamente la de la *Venus Calipigia*. Dentro de los escasos textos con respecto a esta representación de la diosa está el de Francis Haskell y Nicholas Penny, donde realizaron fichas y una breve historia de algunas esculturas clásicas. En el artículo correspondiente a la escultura de la *Venus Calipigia* los autores recuperan, entre otras cosas, la historia escrita por Ateneo a finales del siglo II o principios del III, donde se registra por primera vez la representación de esta Venus. Según cuentan, dos hijas de un campesino tuvieron una disputa con respecto a cuál de ellas tenía las nalgas mejor proporcionadas. Para resolver la disyuntiva le preguntaron a un joven desconocido que iba pasando, quien recibió como recompensa casarse con la ganadora; el hermano del joven al enterarse de lo sucedido votó por la otra hermana y se casó con ella. En agradecimiento por lo benéfico de sus matrimonios las jóvenes dedicaron un templo a la diosa Venus Callipygos en Siracusa.<sup>60</sup>

Uno de los breves apuntes de Haskell y Penny refiere al “carácter mortal de la estatua”, debido a la creencia de que esta conmemoraba el exhibicionismo de las hermanas. Esto provocó, desde el siglo XVIII, la identificación de la escultura con la representación de una mujer real y con la de una diosa por igual. A pesar de la falta de información sobre esta representación en específico es posible ahondar en el tema a partir de los estudios sobre la diosa y el arte clásico. El desnudo femenino en el arte clásico inició con la representaciones de Afrodita en el siglo IV a.C. con Praxíteles, anteriormente los cuerpos desnudos esculpidos y exhibidos en plazas y templos eran de hombres, por lo general atletas o jovencitos. Desde

---

<sup>60</sup> Haskell y Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad...*, p. 348–50.

esa primera representación, la *Venus de Cnido*, la ambivalencia estaba presente. Friné, quien posó para diversas esculturas de Praxíteles fue acusada de querer tomar el lugar de una diosa y la escultura de la diosa provocó entre quien la miraba verdaderos episodios de deseo.<sup>61</sup> El hecho de que las primeras, y por mucho tiempo las únicas, representaciones de mujeres desnudas que aparecieron en templos y plazas hayan sido las de Afrodita, hizo que cualquier imagen de una mujer desnuda siempre aludiera de alguna forma a esta diosa.<sup>62</sup>

La ambivalencia de la diosa Venus-Afrodita tiene que ver en parte con las distintas formas en que se manejaba la sexualidad. Para su estudio se han dividido la prácticas sexuales en dos tipos, las reproductivas y las sociales. Las primeras tienen que ver con un eros primitivo que se relaciona directamente con la reproducción, la fecundidad y la tierra que provee el sustento; se realizaban en el ámbito doméstico con las esposas. Las sociales tienen que ver con un eros racional, podía llevarse a cabo entre hombres o con mujeres, pero estas no eran las esposas sino las *hetairas* o *pornai*; su carácter racional-estético las llevó a ser representadas ampliamente en el arte.<sup>63</sup> Ambas prácticas de la sexualidad estaban ligadas o protegidas por Venus-Afrodita. Esta confluencia de sensualidad y razón está también en la filosofía platónica, en *El Banquete* hay un juego con los epítetos de Afrodita, *Ourania* (Celeste) y *Pandemos* (Popular-Vulgar). Según Raquel López Melero: “En la visión platónica la Afrodita Pandemos representa el amor conocido de todos, el que está al alcance

---

<sup>61</sup> Kenneth Clark, *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*, trad. Francisco Torres Oliver (Madrid: Alianza, 1981), 88–89.

<sup>62</sup> Carmen Sánchez, *Arte y erotismo en el mundo clásico*, España: Ediciones Siruela, 2005, 19–38.

<sup>63</sup> Carmen Sánchez, *Arte y erotismo en el mundo clásico*, p. 13–15.

de cualquiera, mientras el de la Afrodita Urania sólo es accesible a quienes conocen el auténtico ser de las cosas.”<sup>64</sup>

En un análisis contemporáneo y bajo una visión judeo-cristiana, Anne Bissonnette y Sarah Nash ponen en el centro de su artículo la imposibilidad de ver esta pieza de manera unívoca, incluso mencionan otros nombres que se le dieron como “La Belle Victorieuse” y “La Bèrgere Grecque”, aunque finalmente su denominación de Venus Calipigia fue la que prevaleció. Para las autoras “These different views blur the line between stone and flesh, divine and mortal, idealized beauty and a real-life women behind that ideal.”<sup>65</sup> A partir de esta ambivalencia explican como esta representación de la Venus llegó a la pintura y a la moda neoclásica francesa de finales del siglo XVIII y principios del XIX.

Si bien podemos hablar de la falta de una definición precisa en cuanto a quien está representada en esa escultura, una mujer mortal o una diosa, lo que sí queda muy claro para las autoras es la provocativa e intencional exhibición del cuerpo. Esto se manifiesta en el gesto por levantar la prenda que la cubre para dejar ver sus nalgas, y se reafirma en el descubrimiento del pecho derecho y la insinuación del izquierdo por el acabado de tela mojada de la túnica. Pero esta exhibición se acentúa y se vuelve explícitamente consciente por su mirada posada sobre sus nalgas, a su vez sirve para dirigir la del espectador hacia el mismo punto.<sup>66</sup>

---

<sup>64</sup> Raquel López Melero, “Afrodita”, en José María Blázquez, Raquel López Melero, y Juan José Sayas, *Historia de la Grecia antigua*, Historia, Madrid, Cátedra, 1989, p. 776.

<sup>65</sup> Bissonnette y Nash, “The Re-Birth of Venus”, p. 4–5.

<sup>66</sup> Bissonnette y Nash, “The Re-Birth of Venus”, p.4.

Este remarcado erotismo llevó a que las representaciones del tema de la Venus Calipigia tuvieran una naturaleza distinta a las otras Venus mencionadas anteriormente, quienes al ser “sorprendidas” por la mirada masculina se cubrían o simplemente no prestaban atención. Los temas de la “Venus recostada”, la “Venus del espejo” o la “Venus bañándose”, como señalan Bissonnette y Nash, habían sido utilizados para los retratos de mujeres quienes encontraban en las alegorías una manera de ennoblecerse y colocarse en un plano más elevado o idílico como el de una diosa, además de liberarse de algunas de las normas sociales y del vestido al presentarse desnudas o semidesnudas en muchas ocasiones. Cuando se representaba a una mujer retomando elementos de la Venus Calipigia se estaba realizando no precisamente el amor conyugal, la belleza ideal o la fecundidad como sucede con las otras representaciones, sino una belleza más erotizada y un exhibicionismo evidente e intencional.<sup>67</sup>

Lo anterior también tuvo repercusiones en las mujeres elegidas para posar como Venus Calipigia ya en el siglo XVIII y XIX, “The sitter would have been immortalized as the goddess of love and beauty, and one of the most admired classical masterpieces from antiquity. However, the sitter may also have been identified as a hetaira (courtesan) because

---

<sup>67</sup> En el análisis de Margaret Carroll de la obra de Rembrandt, *Betsabé con la carta de David*, la autora remarca los distintos roles que Rembrandt le dio en sus pinturas a las mujeres quienes fueron sus parejas según la naturaleza de su relación. A Saskia la representó como Flora y como Judith, mientras que Hendrikje quien no era su legítima esposa encarnó a Betsabé, una mujer cuyo destino trágico se desata al provocar el deseo del Rey David con su desnudez. Carroll junto con Svetlana Alpers, se aventuran a problematizar quién está plasmada en la obra, Betsabé o Hendrikje. Algunos de sus argumentos son la modificación de Rembrandt de ciertos aspectos iconográficos del tema de la Betsabé, así como la representación de un cuerpo “más real” es decir que no cumple con los estándares de belleza y proporción. Svetlana Alpers y Margaret D. Carrol, “Not Bathsheba”, en *Rembrandt's Bathsheba Reading King David's Letter*, ed. Ann Jansen Adams, Masterpieces of Western Painting, Inglaterra, Cambridge University Press, 1998, p. 147–75.

of the erotic gesture and overtly sexualized attitude”<sup>68</sup> Esta observación demuestra que a pesar de tratarse de la misma diosa, la concepción de la mujer de cada representación puede responder a intenciones y buscar en quien la observa efectos muy distintos, dichas diferencias se ven reflejadas en las modelos de carne y hueso.

En consecuencia, las características de la *Venus Calipigia* antes descritas, hicieron de ella una representación ideal para ser elegida y asumida por Nahui Olin, tanto en las fotografías para las cuales posó, como en las obras de su propia producción, muy claramente en su *Autorretrato*. La pose de la *Venus Calipigia*, el énfasis y la prominencia de las nalgas, la espalda curvada hacia atrás, el dinamismo de la pierna y de los brazos, además del rostro vuelto hacia la parte posterior de su cuerpo, en conjunto con la desnudez y el espacio en el cual se pinta Nahui Olin en su *Autorretrato*, reiteran la exhibición de su cuerpo y su belleza, provocando el del deseo de quien la mira. El carácter ambivalente de la escultura en cuanto a quién representa, una diosa o una mujer real, le permite a Nahui no tener que decidir por uno de ellos, sino ser ambos de manera simultánea. Por un lado, la diosa cuya belleza se sabe de ante mano inalcanzable por quien la observa, aunque está allí para ser admirada y venerada. Por otro, una mujer que ofrece su cuerpo a un deseo realizable, a un contacto real de quien ella elija. Un ser cuyo cuerpo le permite acercarse al infinito o al cosmos, como lo expresan sus ojos azules.

Uno de los aspectos relevantes por sus implicaciones, es la mirada de la *Venus Calipigia* dirigida a sus nalgas e invitando al espectador a compartir su mirada. Este es uno

---

<sup>68</sup> Bissonnette y Nash, “The Re-Birth of Venus”, p. 8. El ejemplo más claro expuesto por las autoras es el retrato en escultura de la Condesa Ulla von Höpken, amante del rey Gustavo III de Suecia, hecha por Johan Tobias Sergel en 1780.

de los puntos donde la escultura y el *Autorretrato* no coinciden, pues si bien la cabeza de Nahui gira hacia atrás no se dirige hacia sus nalgas sino el frente del cuadro. La mirada en lugar de posarse sobre su cuerpo se dirige hacia un punto fuera del cuadro. Sus grandes ojos azules enmarcados por unas cejas finas pero oscuras y unas gruesas y largas pestañas maquilladas dan a su mirada cierta teatralidad. Lo que miran les provoca un brillo intenso dibujado con una línea blanca a lo ancho de cada ojo, dando la apariencia de estar al borde del llanto o más bien en una especie de éxtasis. En lugar de usar su mirada para dirigir la de quien la observa, Nahui Olin la usa para expresar su propio placer y deleite ante la situación en la que ella se ha colocado, es decir su exhibición pública y hacia quien se encuentra al interior de la habitación, que bien puede ser el espectador. De igual forma permitir a su cuerpo ser una conexión con algo más elevado.

La importancia de la mirada dentro de la tradición occidental del desnudo femenino es subrayada por autores como John Berger, quien habla de esta forma de representación de lo femenino como algo pensado para satisfacer el deseo masculino. La posición en la cual se encuentran las mujeres dentro de este tipo de pinturas es por completo una construcción de la mirada masculina para la mirada masculina. En ese sentido el autor distingue entre “estar desnudo” y “ser un desnudo”. Estar desnudo equivale a ser uno mismo, sin disfraces. Ser un desnudo es ser visto en estado de desnudez por otro sin un reconocimiento propio, es decir ser un objeto de la mirada del espectador quien es en realidad el protagonista de la obra. La mirada de la mujer dentro de esta tradición debe expresar la entrega del cuerpo desnudo al

espectador para ser examinado, ya sea de manera sumisa o con cierta picardía y cálculo como sucede con *La gran Odalisca* de Ingres.<sup>69</sup>

Si bien al tratarse de un autorretrato, el cuadro de Nahui tiene un carácter distinto a los referidos por John Berger, no podemos pensar que se encuentra por completo fuera de las dinámicas del arte que le rodean o del cual ella se nutrió. En todo caso está negociando y/o jugando con esos parámetros tan bien conocidos para ella.<sup>70</sup> De acuerdo con las reflexiones de John Berger, una mujer siempre se encuentra bajo una doble vigilancia, la mirada masculina y su propia mirada que procura a la primera. “Los hombres miran. Las mujeres se contemplan a sí mismas mientras son miradas.”<sup>71</sup> dice el autor. En consecuencia me gustaría proponer lo siguiente: de alguna manera el *Autorretrato* de Nahui Olin cumple con esta lógica de la doble mirada en dos sentidos: el más evidente quizá, es el de su autorrepresentación ofrecida a sí misma y a quien mire el cuadro. Por otro, la posible presencia de un espejo dentro de la habitación, en el cual ella se estuviera mirando al momento de pintarse y cuyo efecto habría quedado plasmado en el cuadro. Esta posibilidad permite pensarla dentro de su *Autorretrato* en un estado de éxtasis al contemplarse en su reflejo, lo cual explicaría que su mirada parezca posada en un sitio un tanto lejano, mientras se ofrece a la mirada de un espectador, ya sea en el mismo interior de la habitación o en la calle, como la misma persona que mira el cuadro.

---

<sup>69</sup> John Berger, *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972, p. 26–34, [http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_ formacion/sexualidades/modulo\\_9/sesion\\_2/complementaria/M9\\_S2\\_L2.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_ formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_2/complementaria/M9_S2_L2.pdf).

<sup>70</sup> Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, 19.

<sup>71</sup> Berger, *Modos de ver*, 27.



En cuanto a las categorías de “estar desnudo” y “ser un desnudo” de cierta manera se invalidan al ser un autorretrato, pues estamos frente a la representación de lo femenino desde lo femenino. Aunque Nahui Olin, desde mi perspectiva, sí se coloca como objeto del deseo de aquel que la mira, como bien lo expresa en su poema —POSO PARA LOS ARTISTAS— al hablar de la entrega de su cuerpo a la admiración de los pintores, finalmente es una construcción de sí hecha por ella. En qué medida rompe o retoma los parámetros del desnudo femenino tradicional, lo cual se ha tratado de exponer aquí, no disminuye la autoría de Nahui de su propia representación.

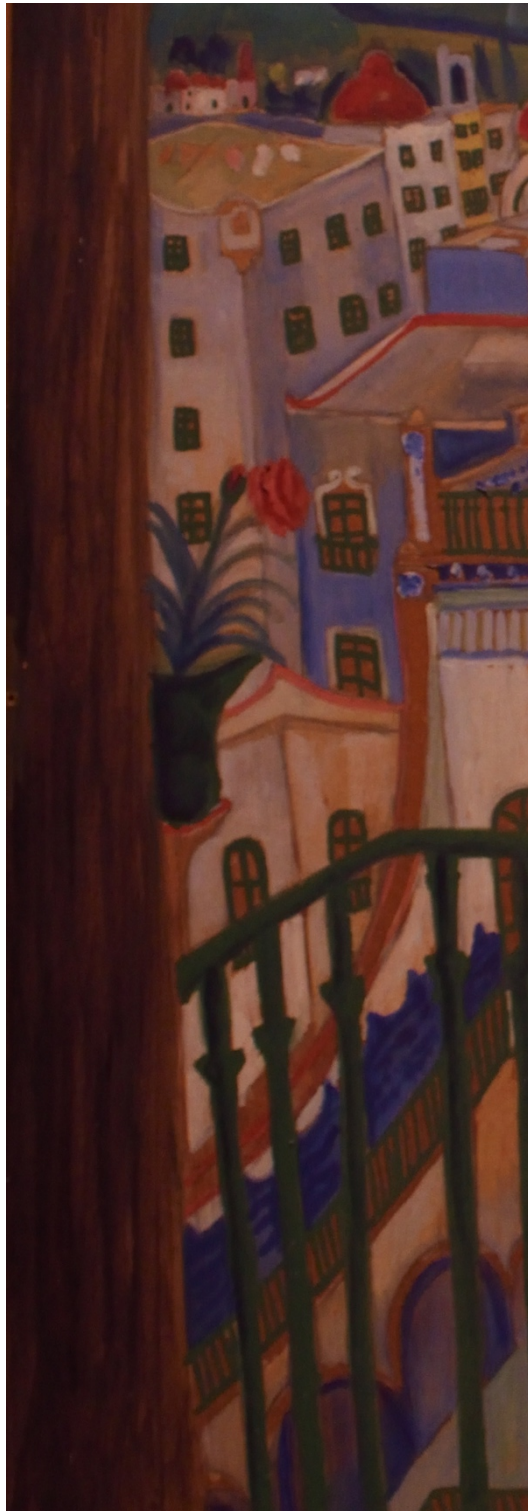
Finalmente me gustaría hablar de la flor roja en una meceta que se encuentra del lado izquierdo del cuadro.<sup>72</sup> Dentro de las representaciones clásicas de Venus uno de los atributos más comunes es la rosa, ya sea blanca o roja según la representación. David Rosan en un artículo sobre la *Venus de Urbino* explora el papel de las flores en la definición del carácter de esta Venus, como una mujer que encarna a la diosa del amor marital o del amor erótico. Las rosas que sostiene en la mano y el mirto de la ventana aportan a la interpretación de esta como un modelo de domesticidad, fidelidad y afecto conyugal perpetuo, no obstante conserva las implicaciones sexuales.<sup>73</sup> Para Rona Goffen, esta misma mujer, vuelve a dar un giro a la interpretación por la mirada que sostiene al espectador, con la cual reafirma su carácter, su intelecto y su poder de decisión sobre quien la mira, con lo que la mirada y el contacto con el espectador vuelven a jugar un papel crucial en la interpretación.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Figura 7.

<sup>73</sup> David Rosand, “So-and-so reclining on her couch”, en *Titian’s “Venus of Urbino”*, ed. Rona Goffen, *Masterpieces of Western Painting*, Inglaterra, Cambridge University Press, 1997, p. 39–41.

<sup>74</sup> Rona Goffen, “Sex, space, and social history in Titian’s *Venus of Urbino*”, en *Titian’s “Venus of Urbino”*, p. 63–90.



**Figura 7.**

(detalle) Nahui Olin, *Autorretrato*, ca.  
1927.

Ya en el siglo XIX la metáfora de la flor fue ampliamente utilizada para aludir a la naturaleza femenina delicada, bella y que requería de ser cultivada dentro de un jardín (en lo privado) por alguien de mayor fuerza (su esposo o su padre). Como explican Angélica Velázquez y Bram Dijkstra las flores eran representaciones de la virginidad, recato y obediencia de las mujeres, en especial de las jóvenes.<sup>75</sup> Específicamente las azucenas blancas eran utilizadas con este propósito, en la pintura mexicana en el siglo XIX Manuel Ocaranza explotó este recurso en diversas ocasiones.<sup>76</sup>

La flor acompañando a Nahui en el balcón no es una rosa, sus hojas alargadas y pétalos ondulados permiten saber que se trata de un clavel rojo. En el maceta hay una flor que está completamente abierta y un botón cuyos pétalos están a punto de brotar, lo cual responde muy bien a la naturaleza de estas flores, conocidas por su durabilidad una vez que son cortadas y su incesante florecimiento.<sup>77</sup> Dentro de la pintura esta cualidad de los claveles le ha hecho aparecer en temas como la Vanitas, donde representan la esperanza por la vida eterna.<sup>78</sup> En un contexto más cercano a las representaciones femeninas, una vez más Manuel Ocaranza utilizó las flores para referir una actitud femenina, Angélica Velázquez explica al respecto, “La azucena blanca y tronchada [de *La flor muerta*], símbolo de la pureza perdida, se convierte aquí [en *Mujer regando una flor*] en una mata de claveles rojos, signo de la

---

<sup>75</sup> Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo.*; Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras.*

<sup>76</sup> En sus obras *La flor muerta* y *El amor del colibrí* aparecen las azucenas haciendo referencia a la virtud-virginidad femenina; la primera joven ya la ha perdido por eso observa la flor muerta, la segunda ilusionada con una “carta de amor” está a punto de perderla. Otras pinturas donde la relación de las mujeres con las flores es muy clara son *Pensamientos conventuales* (1841) de Charles Alston donde el ideal de pureza llega al punto de representar a la mujer como monja cuidando de su jardín donde hay azucenas blancas. *Flor de lis* de Robert Reid (1897) donde una mujer observa con atención su jardín.

<sup>77</sup> “Carnation”, en *Encyclopaedia Britannica*, Encyclopædia Britannica, inc., 2019. <https://www.britannica.com/plant/carnation>. (consultado el 4 de junio de 2019)

<sup>78</sup> Lina De Girolami Cheney, “Vanitas”, en *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, Chicago, Fitzroy Dearborn, 1998.

pasión amorosa que, como ella también ha florecido.”<sup>79</sup> Según explica la autora, la joven riega la flor que simboliza al hijo que lleva dentro, el rojo proviene de la sangre derramada en el acto sexual.

Como se verá más adelante, la maceta con claveles en el *Autorretrato* aparece en otros cuadros de Nahui Olin que tienen el mismo escenario, estas flores acompañan las escenas de encuentros amorosos, como en *Nahui y hombre de cabello negro* (c.a. 1928) o en *Gatos* (c.a. 1929). En ese sentido, los claveles que le acompañan en su *Autorretrato* parecen referir a una pasión amorosa, pero que no ha “florecido” de la misma manera que en el cuadro de Ocaranza. Sus claveles bien podrían ligarse con la noción del “incesante florecimiento” que daría lugar a pensar en la perenne pasión amorosa en la que vivía Nahui Olin. Así como su cercanía con la vida eterna o el infinito.

El hecho de que haya pintado claveles rojos y no rosas, mirtos, azucenas, u otra flor también puede leerse como manifestación de la crítica que hizo con respecto a la concepción de la mujer como una flor delicada que debe cuidarse. Su poemario *Óptica Cerebral* incluía un poema titulado “–El cáncer que nos roba la vida–” donde habla de la condición femenina y su constante opresión: “[...]algunas mujeres con poca materia, con poco espíritu, crecen como flores de belleza frágil, sin savia, cultivadas en cuidados prados para ser transplantadas en macetas inverosímiles–arbustos enormes, enanizados por mayor crueldad y sabiduría agrícola que la de los japoneses–y flores marchitas de invernadero, temerosas, tiemblan frágiles en la atmósfera pura– el sol las consume, la tormenta de la lucha de la vida con sólo su rumor las mata, y son víctimas de crímenes cínicos de poderes legislativos, de poderes

---

<sup>79</sup> Velázquez Guadarrama, *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México...*, p. 164.

religiosos, de poderes políticos[...]"<sup>80</sup> En este poema queda de manifiesto su conocimiento y muy probablemente su experiencia con el ideal femenino de delicadeza, debilidad y sumisión, sustentada en una visión dualista del mundo de la cual he hablado en el primer capítulo y ante la cual ella se rebela de diferentes maneras, una de ellas es haciendo explícita su pasión amorosa pintándola ella misma, lo que le permite resignificarla de alguna manera.

En suma, las ambivalencias o duplicidades presentes en el *Autorretrato* de Nahui Olin, mujer y/o diosa, se manifiesta en la elección del tema la *Venus Calipigia*, en el tratamiento que hizo de este y en la relación de esta imagen con otras que la representan, como las fotografías de Antonio Garduño.

Como última propuesta del presente capítulo quisiera hablar de las múltiples veces que el cuadro fue firmado por su autora.<sup>81</sup> En la imagen anexa son perceptibles con claridad dos firmas como "Nahui Olin", pero en un acercamiento real o con una imagen de mayor calidad, se perciben algunas letras de su nombre legal y familiar "M[a]. del Carmen Mondragón". A mi parecer esta forma de firmar podría hacer alusión a la multiplicidad de personalidades o facetas presentes en el cuadro, la diosa de nombre náhuatl "Nahui Olin" y la mujer de nombre "Carmen Mondragón". Este tema seguirá desarrollándose en los capítulos siguientes, al igual que la relación de Nahui con el paisaje urbano y natural, el interior de la habitación y el espectador.

---

<sup>80</sup> Nahui Olin, *Óptica Cerebral*, 1922, Patricia Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin...*, 2011, p. 70.

<sup>81</sup> Figura 8.



**Figura 8.**

(detalle) Nahui Olin, *Autorretrato*, ca. 1927.



### CAPÍTULO III. JUEGOS ENTRE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO, LA PROCLAMACIÓN DE LA DIOSA

---

El tercer y último capítulo de este trabajo prestará especial atención al espacio en el que Nahui Olin decidió colocar su cuerpo en su *Autorretrato*. A su vez, pretende retomar lo expuesto en los capítulos anteriores con el fin de integrar y alimentar los aspectos tratados en este. Anteriormente hablé de una visión dualista del mundo, en la que los géneros femenino y masculino estaban más que diferenciados, contrapuestos; allí analicé las características del cuerpo y las actitudes de Nahui que se rebelan contra los parámetros de este esquema. Es necesario recordar que a cada género le era asignado un espacio, el de las mujeres era el hogar, es decir lo privado. Esto con el fin de entender dónde están los límites de Nahui Olin con respecto a lo público y lo privado, o en todo caso cómo los rompe. La cuestión del espacio no solo tiene que ver con su división en esos dos ámbitos, sino con la relación que Nahui Olin establece con algunos de los elementos que lo componen, el cielo, las montañas y los volcanes.

El acto de desnudarse y la evocación cósmica de Nahui Olin tienen lugar en un espacio de ambivalencia o transición entre el ámbito de lo público y lo privado. Después del primer plano ocupado por completo por su cuerpo, el segundo queda apenas esbozado con los primeros escalones de una escalera que desciende en la parte inferior, con el extremo de una cortina del lado izquierdo y una delgada franja de lo que podrían ser mosaicos rectangulares decorados o la cenefa de la cortina en la parte superior. Esta especie de marco nos permite saber que tanto Nahui como el espectador se encuentran en el interior de una habitación (en el ámbito de lo privado) cuya vista da a la calle. Una vez atravesado el umbral



se despliega el paisaje urbano cuyos límites son unas montañas y por encima de estas, un cielo azul intenso sin nubes.

La altura en la cual se ha colocado Nahui permite ver las azoteas de las distintas construcciones y en algunos casos sus patios centrales rodeados de barandales verdes como el suyo. Las edificaciones más próximas tienen mayor detalle y distintos colores, mientras que las otras son apenas unos prismas de un solo color con ventanas; pueden ser azul, crema o naranja-rosado. Repartidas en distintos puntos de la ciudad, destacan cuatro cúpulas rojas. Más lejos, las montañas que rodean la urbe tienen coloraciones verdes y azuladas, las del lado izquierdo tienen líneas divisorias que revelan su uso para la agricultura, en las del lado derecho la superficie simplemente tiene matices de colores. A las faldas de las montañas del lado derecho hay otros dos montículos más pequeños que en realidad son el Iztaccíhuatl y el Popocatepetl, distinguibles por la forma de las cumbres y la nieve que las cubre. Junto a los volcanes hay tres pequeñísimas edificaciones, la del centro podría ser una iglesia, ya que en el extremo izquierdo tiene una especie de torre terminada en un triángulo. La inmensidad y la complejidad de ese espacio público dentro del cuadro, frente al apenas esbozo del privado lo convierte en el único elemento que compite en fuerza y dimensión con el cuerpo de Nahui Olin.

## LA “HABITACIÓN PROPIA” DE NAHUI OLIN

---

El espacio interior dentro del cuadro se manifiesta con la presencia de la cortina, el marco de la puerta y la escalera; es posible ubicarlo en la calle 5 de febrero número 18, al interior del

cuarto-departamento donde Nahui Olin vivió entre 1926 y 1932.<sup>82</sup> Dicho departamento se encontraba en la azotea de una casa virreinal del siglo XVIII conocida como “Casa Marquesa de Uluapa”, aunque en realidad su relación con ese personaje no está documentada.<sup>83</sup> Originalmente la casa se componía de dos pisos y un entrepiso; la parte que Nahui rentaba para vivir se encontraba en el último piso y de hecho no estaba en la construcción original, motivo por el cual en la actualidad esa área ya no se conserva como cuando Nahui la habitó.<sup>84</sup> La casa está orientada hacia el poniente, situados de frente a la fachada el departamento estaría pasando el patio central o al fondo, arriba del tercer piso y con la misma orientación de la casa, es decir hacia la calle de 5 de febrero.

En dos de las fotografías del exterior del departamento que aparecen en el catálogo de la exposición *Nahui Olin -Una mirada infinita*<sup>85</sup> es posible apreciar la construcción con

---

<sup>82</sup> La estancia de Nahui en esta casa está bastante bien documentada, según comenta Tomás Zurián se conservan notas de compra de diversos materiales y objetos que la artista compró para arreglarla a su gusto. Así mismo se conservan dos invitaciones a eventos organizados por Nahui Olin entre 1927 y 1929 donde se indica su dirección “5 de Febrero No. 18 -Azotea-”. El primero de ellos es la exposición de desnudos a la que he referido más arriba y el segundo es la presentación de su primera composición musical “*Mon esprit est une harmonie*”. En su obra pictórica ese espacio aparece en reiteradas ocasiones, de tal manera que al menos en once de sus retratos y autorretratos está como escenario principal o parte del paisaje urbano.

<sup>83</sup> Aunque la casa sigue en pie y bastante bien conservada en su arquitectura original, al estar en manos de una empresa privada su acceso no es público. Para el presente trabajo se buscó conseguir un permiso para ingresar y poder observar el ambiente en el que habitó Nahui Olin y las vistas de la ciudad desde ese punto, pero hasta la fecha no se ha obtenido respuesta. Afortunadamente alumnas de la Escuela Superior de Ingeniería y Arquitectura del Instituto Politécnico Nacional elaboraron una tesina sobre la casa, con la cual me fue posible conocer su historia, ver planos de la distribución original y fotografías desde el siglo XIX a la actualidad. Toda la información sobre la casa que mencione tiene como origen esta tesina: Edith Miriam Laredo Macías et al., “Casa marquesa de Uluapa. No. 18 calle 5 de febrero” (Ingeniería y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional, 2018).

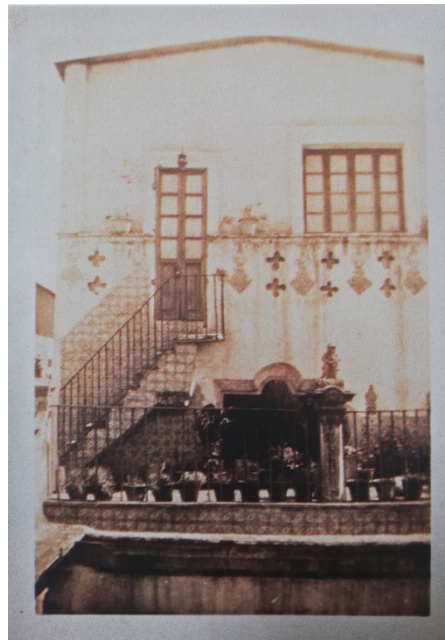
<sup>84</sup> Hace años Tomás Zurián pudo tener acceso a la casa, gracias a él y a la tesina pude ver algunas fotos de la situación actual de ese espacio. Además de estas, algunas imágenes de la época publicadas en el catálogo *Nahui Olin -La Mirada Infinita* ayudan a entender las modificaciones que ha sufrido el espacio desde el siglo pasado hasta hoy, así como a identificar el sitio preciso que ocupaba la habitación-departamento de Nahui Olin dentro de la casa.

<sup>85</sup> Autor no identificado, *Departamento de Nahui Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18*, ca. 1926, plata sobre gelatina, 8.9x12.5 cm, colección particular. (Véase imagen 9) Autor no identificado, *Departamento de Nahui Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18*, ca. 1926, plata sobre gelatina, 9x6.5cm, colección particular. (Véase imagen 10)



**Figura 9.**

Autor no identificado, *Departamento de Nahuí Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18, ca. 1926.*



**Figura 10.**

Autor no identificado, *Departamento de Nahuí Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18, ca. 1926.*

un frente prácticamente cuadrado y con cierta independencia de las áreas a su alrededor, esto se debe a que es una ampliación posterior. Se distingue una línea horizontal que atraviesa todo el volumen, por debajo de esta línea hay diversos decorados en forma de cruces y rombos; esta división se nota aún más por las macetas colocadas en una saliente, formada por lo que probablemente era la cornisa de la edificación original. Del lado izquierdo se ve una escalera que lleva de un pequeño patio a la puerta de acceso al interior y a la derecha una ventana rectangular. Toda el área de la escalera, así como la parte inferior del patio están cubiertas por azulejos.

Los elementos que ayudan a identificar el espacio interior en el *Autorretrato* como el interior de ese departamento son la escalera exterior frente a la puerta, la maceta con el clavel en la cornisa y la representación de otras partes de la casa como los corredores y la arquería en la parte inferior izquierda o algunos de los diseños de azulejos.<sup>86</sup> Lo que vuelve más certera la ubicación es la repetición de estos elementos en otros cuadros, con lo cual es posible identificar más detalles de la casa y del paisaje, aunque de este último nos ocuparemos más adelante.<sup>87</sup> De igual manera, la representación del exterior del departamento aparece en el paisaje urbano de varios retratos, siempre resaltado del resto de los edificios por el color blanco de los muros, el azul de los azulejos y el nivel de detalle.<sup>88</sup>

Para Tomás Zurián, la constante aparición de este espacio en la obra pictórica de la artista, es prueba de la gran importancia que tuvo para ella tener por primera vez un lugar al

---

<sup>86</sup> Véase figura 6.

<sup>87</sup> Los cuadros a los que me refiero son: *Nahui Olin y Adolfo* (ca.1927), *El abrazo* (*Nahui Olin y Matías Santoyo*) (ca.1927), *Nahui y hombre de cabello negro* (ca.1928), *Dulces recuerdos de mi casa* (1928), *Gatos* (ca.1929), *La adolescente* (ca. 1929) y *Roerich* (s.f.).

<sup>88</sup> Esto puede verse en: *Autorretrato como colegiala en París* (ca. 1928), *Mercedes Valseca Santoscoy de Mondragón* (ca. 1926) y *Menelik* (1928).

que podía considerar enteramente suyo. No era la casa de sus padres, ni la de su esposo o su amante, sino su propio espacio, sustentado económicamente y controlado por ella, sin intervención de ninguna figura de autoridad. Esta idea en el *Autorretrato* se refuerza con la presencia de los volcanes Iztaccíhuatl y Popocatepetl dentro del paisaje,<sup>89</sup> pues para Nahui Olin la “mujer dormida” fue una imagen que utilizó dentro de la poesía para denunciar la opresión de las mujeres:

**—BAJO LA MORTAJA DE NIEVE DUERME LA IZTATZIHUATL EN SU INERCIA DE MUERTE—**

Bajo la mortaja de leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en silencio eterno, en inercia de muerte, y bajo la mortaja de nieveson la Iztatzíhuatl,  
en su belleza impasible,  
en su masa enorme,  
en su boca sellada  
por nieves perpetuas,—  
por leyes humanas.—

Mas dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, y sólo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante e instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada, en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía.— Y la mortaja fría de la Iztatzíhuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, pues bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en que duerme la Iztatzíhuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas.—<sup>90</sup>

Es notable como en este poema Nahui Olin enuncia de manera clara la inconformidad que siente con las normas y leyes que han buscado controlar a las mujeres, convirtiéndolas en seres que duermen (una vez más se rebela ante la imagen de debilidad y ensoñación “propia de lo femenino” de la cual he hablado en los capítulos anteriores) y cuya única forma de ser vistas es bajo un esquema de belleza. Pero el poema más que una denuncia es el anuncio de

---

<sup>89</sup> Estas ideas me las compartió Tomás Zurián en la entrevista que tuvimos el 2 de agosto de 2019.

<sup>90</sup> Nahui Olin, *Óptica Cerebral*, 1922, en Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin*, p. 63–64.

un momento de liberación y una manifestación de sus intenciones de deshacerse de las restricciones y sujeciones imperantes.

Como cualquier mujer de su época, Nahui Olin pasó del control de la vida familiar a la vida del matrimonio, lo que implicaba no haber vivido nunca un momento de independencia. Poco se sabe de la relación que tuvieron ella y el pintor Manuel Rodríguez Lozano debido a que la mayor parte del tiempo en el que permanecieron juntos, de 1913 a 1922, vivieron en Europa con el resto de la familia Mondragón, además ninguno de los dos, al menos dentro de los textos publicados, habló del otro después de su separación.<sup>91</sup> De regreso en México, el encuentro con el Doctor Atl se dio casi de inmediato, en 1921. Como pocas mujeres de la aristocracia, Nahui se fue a vivir con su amante al Convento de la Merced, y se divorció.<sup>92</sup> Cuando la relación con Atl terminó, según cuenta Tomás Zurián, se fue a vivir a un cuarto en un barrio muy pobre de la ciudad. Finalmente, en 1926 se establece en el departamento de 5 de febrero número 18, donde por primera vez pudo sentirse completamente libre para manejar su cuerpo, para recibir amigos y amantes, exhibir sus desnudos y composiciones al público, y realizar su obra poética, pictórica y musical.

Retomando lo planteado por Tomás Zurián y los dos primeros capítulos de este trabajo, la rebeldía, la propuesta estética y el manejo de la sexualidad expuestos por Nahui Olin en sus creaciones, se reafirma y se complementa con la presentación que hace de sí misma en un espacio donde ella tiene el control. Como pensó otra mujer de su tiempo, Nahui

---

<sup>91</sup> La salida de México de la familia Mondragón se debió a la participación del General Manuel Mondragón en la Decena Trágica como uno de los cabecillas de los insurrectos. Durante su exilio, vivieron en Francia pero el estallido de la Primera Guerra Mundial los hizo trasladarse a San Sebastián, España hasta su regreso a México en 1920.

<sup>92</sup> El acta de divorcio marca la fecha de 22 de septiembre de 1922, el documento se encuentra en el Archivo General de Nación.

Olin gozaba de las dos condiciones fundamentales para la creación que propone Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia*, de 1929.<sup>93</sup> La primera, posibilidad de tener dinero con el cual sustentarse gracias al empleo como profesora de Dibujo y Trabajos Manuales en el Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública que tenía desde 1923.<sup>94</sup> La segunda, una habitación, en este caso un apartamento, que le permitiera crear y plasmar sin interrupciones ni vigilancia lo que ella deseara.

La representación de su apartamento, un espacio privado, en el *Autorretrato* con todas las implicaciones de libertad mencionadas, da a la presencia de quien la mira y del espectador del cuadro un sentido particular. Quien sea que ocupe estos lugares está en el departamento en calidad de invitado a ser testigo del acto de desnudarse, ritual o invocación de Nahui. En otras representaciones de desnudos femeninos, uno de los casos más célebres son los temas de Betsabé y el rey David, y Susana y los viejos, los personajes femeninos casi sin excepción se encuentran en espacios abiertos o naturales. Ahí el espectador es un intruso ya que suele “tomar el lugar” del rey David que observa a Betsabé antes de obligarla a dejar a su esposo para estar con él o de uno de los viejos asechando a Susana para luego intentar abusar de ella.<sup>95</sup>

---

<sup>93</sup> Virginia Woolf, *Una habitación propia*, trad. Laura Pujol, Biblioteca Breve, México, Seix Barral, 1983, 160 p.

<sup>94</sup> Carla Zurián, “Desde donde reposa Nahui Olin” en, *Nahui Olin -La mirada infinita-*, 99.

<sup>95</sup> El caso de Betsabé ha sido estudiado en el artículo ya mencionado: Alpers y Carrol, “Not Bathsheba”. Para las autoras es interesante que en el cuadro de este tema del pintor alemán, Betsabé no se encuentra en el río o en un baño al aire libre, sino en un espacio cerrado y privado, lo que saca de escena al rey David y no coloca al espectador en la misma situación que al Rey. Según Margaret Carrol esto hace que el cuadro lejos de resaltar la belleza de Betsabé que obsesiona a David, la muestre en medio del conflicto provocado por los deseos de este por poseerla a pesar de ser casada. A propósito del tema de Susana está: Pollock, “La heroína y la creación de un canon feminista”. La autora habla de la versión de Artemisia Gentileschi que también tiene ciertas particularidades. Aquí el paisaje natural donde transcurren los hechos ha desaparecido, las figuras humanas ocupan todo el espacio y el momento que representa no es el del asecho sino el de la lucha-discusión entre Susana y los hombres, lo que resalta tanto el miedo como la resistencia de Susana y no la belleza de su cuerpo desnudo.

Precisamente uno de los temas analizados y problematizados por la historia del arte feminista es esta mirada, que en el arte occidental tradicionalmente ha sido masculina. Según explica Riánsares Lozano al preguntarnos por la mirada “entenderemos que los cambios han sido también radicales con respecto a las fantasías eróticas, misóginas y antropocéntricas del deseo homosocial y colonial que habían controaldo, invisiblemente, aquel contrato estético (tanto en su primera fase *objetual* como en la derivación subjetiva que se produjo hace ya más de dos siglos).”<sup>96</sup> En el *Autorretrato* el espectador no está detrás de un muro, una puerta, unos arbustos o al acecho, quien mira a Nahui Olin, ya sea dentro o fuera del cuadro, no es un intruso en su espacio, no está violando su privacidad, ni la escena está anunciando un acto de violencia sexual, ese espectador no tiene el control de la mirada, ella la dirige y la condiciona. Si algo podemos imaginar que sucede después de que ella se despoja de sus prendas, esto sería de un enorme placer para Nahui Olin.

---

#### PAISAJES URBANOS, ESCENARIOS DE LA LIBERTAD SEXUAL

---

Ahora, Nahui nos invita al exterior, la exhibición de su cuerpo en su *Autorretrato* tiene un público más amplio que los invitados al interior del departamento y el espectador de la obra. Detrás de sí hay una ciudad entera llena de vitalidad. En este cuadro hay una ausencia total de figuras humanas o animales en las calles, casas o tejados, a diferencia de la mayoría de los autorretratos individuales o en compañía de sus diferentes parejas, donde Nahui pinta los paisajes urbanos, de pequeños pueblos o naturales siempre llenos de vida. Suele haber personas caminando, comiendo o tocando algún instrumento, los perros y gatos también abundan en sus calles, a pesar de la ausencia de todos estos elementos, la urbe se percibe llena de vida: los edificios son coloridos,

---

<sup>96</sup> Ríán Lozano, *Prácticas culturales a-normales: un ensayo alter-mundializador*, México, UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2010, p. 39.



los árboles están recortados y en una azotea del lado izquierdo se deja ver un tendedero lleno de ropa.

Aunque se encuentra dentro de la habitación, la insinuación del paso hacia enfrente, que la haría cruzar el umbral de la puerta, y la posición de su cuerpo, girada hacia el exterior con excepción de la cabeza, revelan una conexión con ese entorno que le hacen ser más que un fondo o un adorno en el cuadro. A simple vista, el paisaje no tiene ninguna particularidad, las cúpulas, hornacinas y edificios rectangulares de varios pisos se mezclan en un paisaje que resultaría natural para el primer cuadro de la Ciudad de México, donde construcciones de todas las épocas conviven hasta la fecha. Así mismo, la presencia más lejana de cerros y volcanes resulta familiar para cualquiera que haya mirado la ciudad desde su propia azotea.

No obstante, al analizar más a detalle el paisaje, tratando de ubicar la orientación de la casa y la presencia de los edificios que le rodean, se llega a la conclusión de que Nahui Olin lo creó por completo y se permite hacerlo de manera distinta en cada uno de los cuadros que pinta, incluso si lo hace desde la misma perspectiva. Una comparación donde queda muy clara la construcción del paisaje es en el *Autorretrato y Nahui y Adolfo* (ca. 1927)<sup>97</sup> en el que la pareja está ubicada en la misma escalera. Los corredores de la casa y la parte de la ciudad más cercana son prácticamente iguales, pero conforme el paisaje se aleja se vuelve distinto. No hay grandes montañas, ni volcanes al fondo; del lado derecho se extiende la Avenida Reforma distinguible por las luminarias y los autos circulando, la Columna de la Independencia, el bosque de Chapultepec y en la cima del pequeño cerro, el Castillo de Chapultepec (donde había estudiado su padre y que se encuentra a unas cuerdas de la casa de

---

<sup>97</sup> Figura 11.



**Figura 11.**

Nahui Olin (1893-1978), *Nahui Olin y Adolfo*, ca. 1927.

su infancia). Si tomamos en cuenta que tanto la casa como el departamento estaban ubicados hacia el poniente de la ciudad, el paisaje en *Nahui* y *Adolfo* sería más cercano a la vista desde su balcón y no los volcanes del Iztaccíhuatl y el Popocatepetl que están al suroeste.

Como expliqué anteriormente, la presencia de los volcanes podría relacionarse con el mensaje de rebeldía y libertad que Nahui Olin quiere dar, lo cual demuestra de forma contundente que sus intenciones no son reflejar o representar algo de manera fidedigna, sino proponer o compartir una forma de vivir que rompiera con los límites tradicionales para la vida de las mujeres, la representación y autorrepresentación femenina, la división entre lo público y lo privado, las formas de relacionarse con el entorno y con los demás, con todo cuanto le era cercano. Pues todo estaba determinado por esa manera muy suya de vivir y de asumir su existencia sin importar las consecuencias de sus actos, la crítica o maledicencia para con su conducta. Nahui es un ser en libertad y así se asume en su habitar en ese espacio que la invitaba a una creatividad y a una existencia sin límites, como ella siempre quiso.

La modificación del paisaje dentro de la pintura es un recurso utilizado en la pintura desde el academicismo decimonónico. Así lo ha podido constatar Fausto Ramírez en la obra de José María Velasco al comparar dos paisajes, *La Alameda de México* (1863) y *Un paseo por los alrededores de México* (1866) : “Lo más importante de la cuestión es que, si estamos en lo correcto la tela de 1866 demuestra con creces las libertades de Velasco se tomaba con los datos empíricos a fin de componer una realidad más poética. Esto ayuda a calibrar mejor el lado puramente imaginativo del artista, a quien tal vez hemos venido encasillando con exceso en la categoría de pintor naturalista.”<sup>98</sup> En esa realidad poética de Velasco la

---

<sup>98</sup> Fausto Ramírez, “Introducción. De la trayectoria artística de José María Velasco”, en *Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912)*, vol. 1, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 27.

vegetación podía ser mas o menos exuberante, lo mismo que la distancia o el tamaño de las construcciones, cerros y volcanes, y de igual manera la presencia de las personas podía variar según lo que quisiera expresar en cada caso. En el caso de Nahui Olin la intervención es mucho mas drástica, al punto de alterar los puntos cardinales o en todo caso mezclar sus vistas, y de manejar los proporciones y distancias a su antojo.

Sobre el papel de la ciudad y el paisaje urbano en el arte moderno mexicano, Oliver Debroise da un panorama general que ayuda a ver con mayor atención el propio paisaje de Nahui Olin.

“Las pautas estéticas estridentistas son más bien ambiguas [...]: dislocan el espacio, desequilibran los horizontes tajados por anuncios coloreados, chimeneas y hornos, muros grisáceos y cables telegráficos, antenas de radio y máquinas. [...] Sin embargo la aparición de la ciudad como tema pictórico es un fenómeno que desborda ampliamente los límites del estridentismo [...] Abraham Ángel es, de hecho, el primer pintor auténticamente urbano: en algunas de sus obras la ciudad deja de ser un mero decorado, un adorno que connota geográficamente a los personajes; adquiere una verdadera importancia como sujeto de la pintura.”<sup>99</sup>

En este sentido, el dar una parte del protagonismo al paisaje en el *Autorretrato* de Nahui puede entenderse como esta preocupación por presentar el entorno urbano como uno de los aspectos de la modernidad que modifica a las personas, les permite ciertas cosas y le niega otras.<sup>100</sup> Esta relación con el estridentismo es uno de los temas que requieren de investigación.

Aunque, al volver con atención al cuadro de Nahui Olin, es notable la falta de la mayor parte de los elementos destacados por Debroise. No hay cables, no hay anuncios, ni colores grisáceos; en cambio hay ciertos elementos como los volcanes en este caso o el

---

<sup>99</sup> Olivier Debroise, *Figuras en el trópico: Plástica mexicana, 1920-1940*, Barcelona, Océano, 1983, p. 92–93.

<sup>100</sup> Sobre estos efecto véase Esteban King Álvarez, “Estridentismo e imaginarios urbanos” en, *Vanguardia en México, 1915-1940*, México, Museo Nacional de Arte, 2013, p. 66–77. donde el autor analiza la novela de Arqueles Vela *La señorita etcétera* (1922), en la cual la mujer protagonista vive en una ciudad y va perdiendo su humanidad hasta volverse máquina

Castillo de Chapultepec en *Nahui y Adolfo* cuyas implicaciones tienen un sentido más personal. Un elemento más del paisaje en el *Autorretrato* es una cruz en la parte inferior derecha, gracias a las fotografías de la casa es posible identificarla como una de las muchas decoraciones con azulejos que hay en los muros exteriores e interiores. El cuerpo de Nahui se planta de enfrente a la cruz, como retándola de forma directa.

Otro de los elementos importantes es la atenta representación de espacios como el suyo, las azoteas, donde toda clase de cosas sucedían por aquellos años. Antes de su vida en el “5 de Febrero No. 18 -Azotea-”, Nahui Olin había vivido con el Doctor Atl en su cuarto de azotea en el Convento de la Merced. En su novela autobiográfica, *Gentes profanas en el convento*, Atl narra como apenas llegó a ese lugar tomó un baño en el tinaco que estaba en la azotea causando escándalo entre los vecinos y no conforme con eso “[...]el baño en el tinaco tuvo la virtud de provocar una tremenda reacción: me sentí renacer, grité, corrí por las azoteas del convento como una cabra a quien se pone en libertad después de largo cautiverio,”<sup>101</sup> En la ficción que construye dentro de la misma novela autobiográfica para narrar su relación con Nahui dice: “Muchas veces después de una noche de amor, bajo la luz del sol, cubierta con una bata y con la prodigiosa cabellera de oro enredada sobre su preciosa cabeza, se sienta sobre una barda de la azotea y me escribe y ella misma me entrega la carta.”<sup>102</sup> Desde entonces las azoteas para Nahui ya eran espacios para el ejercicio de la sexualidad y la creación.

Otras experiencias de índole sexual-amorosa son narradas por Salvador Novo en sus memorias: “Una tarde, al subir a la azotea, encontré que el chofer descansaba, echado en su

---

<sup>101</sup> Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, México, Senado de la República, 2003, p. 28.

<sup>102</sup> Dr. Atl, *Gentes profanas...*, p. 93.

camastro. Procuré no hacer ruido al cruzar la habitación, y fui a acomodarme en el pretil, perdido en la grata absorción de aquel silencio, del panorama de azoteas punteado a trechos por las copas de los árboles amarillentos por el atardecer, cuando sentí que Emilio llegaba hasta mí, y sin pronunciar una palabra, se oprimía contra mi cuerpo. Me volví, y entonces me estrechó en sus brazos, cogió mi mano y la llevó hasta la prominencia que se erguía en su bragueta.”<sup>103</sup>

En el terreno de las imágenes, basta recordar las de algunos amigos de Nahui. Las fotografías que Edward Weston le tomó a Tina Modotti completamente desnuda unos años antes, *Tina en la azotea*, 1923 y *Desnudo de Tina*, 1924, donde es notable la libertad y la comodidad tanto del fotógrafo como de quien está frente a la cámara. Por la intensa luz que se proyecta en el cuerpo de Tina, es claro que no tuvieron que recurrir a la obscuridad de la noche para resguardar sus actos, como tampoco sucede con Novo o con Nahui. El carácter de un lugar como la azotea, un espacio de transición, ya que forma parte de la casa aunque está retirada de los espacios de sociabilidad como el comedor, la sala o salón y en algunos casos la cocina, pero tampoco ofrece la intimidad de una habitación, les dio a todos ellos el margen de acción suficiente para transgredir valores en el terreno de las relaciones personales y la vida cotidiana que luego plasmaron en sus obras. Una vez que todas estas obras fueron publicadas o exhibidas, los actos narrados y representados adquieren un sentido distinto, se vuelven públicos. En ese terreno quedan a merced de la recepción y crítica de la sociedad, lo que les permitía increparla de manera directa, pero también los exponía a la condena o el rechazo.

---

<sup>103</sup> Salvador Novo, *La estatua de sal*, México, Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 134–35. (Colección Vida y pensamiento mexicano)

Carmen Mondragón-Nahui Olin, como miembro de una de las familias encumbradas de la sociedad mexicana por ser hija del general Manuel Mondragón y Mercedes Santoscoy (hija de un terrateniente del estado de Querétaro), tenía la obligación de cumplir con las normas sociales y morales sin falla. Lo ideal habría sido llevar una vida inserta en la dinámica de “publicidad” (entiéndase vida pública) burguesa, tal como lo explica Jürgen Habermas, donde las personas privadas (burgueses) conforman su público a partir de otras personas privadas.<sup>104</sup> Ante ese “público privado”, al menos en apariencia, Carmen debía llevar una vida de recato, con aspiraciones al matrimonio y a la maternidad, donde sirviera a su esposo como uno de los medios para hacer público su bienestar y su éxito. Su transgresión atravesaba los dos niveles, una sexualidad totalmente libre, autónoma, alejada de la fidelidad y desbordante, cuya esencia misma la llevaba al deseo de hacerla pública, de exhibirla.

Bajo esa oposición de los géneros y de los ámbitos en los cuales podían desenvolverse, una mujer con una vida pública fuera del “público privado”, casi sin excepción se convertía a los ojos de la sociedad en una “mujer pública”, que no era otra cosa que una prostituta con todas las connotaciones negativas que tiene al ser lo opuesto al ideal de pureza femenina. Carmen amplió su público a la sociedad en general, esto lo logró a partir de la representación de la ciudad en el cuadro, donde el público no es un grupo selecto, sino cualquier persona. De igual manera su posicionamiento en el umbral de la puerta o balcón hace del cuadro el retrato del momento en que Nahui Olin sale de su espacio más íntimo a lo plenamente público sin intermediaciones, sin espacios de transición. Vuelve a jugar con los límites de lo privado y lo público cuando abre su casa para la exposición de “sus

---

<sup>104</sup> Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*, trad. de Antoni Domènech, Barcelona, Gustavo Gili, 1981, p. 65–93.

desnudos”]; los que le hizo Garduño, con lo que interna al público en su espacio privado con el fin de exhibirse.<sup>105</sup>

## CUERPO Y ESPACIO DE LA DIOSA

---

En este punto resulta innegable la importancia de la relación entre Nahui Olin y el espacio que la rodea, su departamento, la ciudad y los elementos naturales. A pesar de esto, resulta evidente que las proporciones y la perspectiva con las que se representa en el *Autorretrato* hacen que Nahui Olin parezca situada en un punto mucho más alto al que podría darle su casa y que las construcciones en la ciudad parezcan muy pequeñas aún cuando son cercanas (con excepción de la casa). La fuerza, la vitalidad, el deseo y el control que expresa Nahui con su cuerpo y su actitud van dirigidos a quien la mire, eso incluye al paisaje al cual se muestra, de tal manera que parece abarcarlo con su monumentalidad y la altura desde donde puede mirarlo todo.

Las montañas y los volcanes también tienen una connotación femenina, en muchas culturas se les concibe como los lugares desde donde desciende la vida o a donde se sube para tener un contacto con las fuerzas celestes o de la naturaleza y por ello se les rinde culto. Esta asociación de la naturaleza, lo salvaje y poco racional con lo femenino se ha plasmado en numerosísimos ejemplos en el arte. Uno de ellos ya ha sido tratado aquí, la concepción de las mujeres como flores y en consecuencia la utilización de estas últimas como símbolos de

---

<sup>105</sup> Hasta ahora no se tiene conocimiento de alguna exhibición similar a la de sus fotografías que se haya llevado a cabo con sus autorretratos, lo que hacía con ellos después de pintarlos es una investigación pendiente, así como su trayecto hasta llegar a las colecciones privadas en donde están ahora. La recepción, si es que la hubo, a sus autorretratos es algo que no llegó a la prensa, los artículos publicados con respecto a ella siempre hablan de sus desnudos fotográficos o de sus libros de poesía. Una recopilación de artículos sobre Nahui de la época y posteriores está publicada en Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin*.



lo femenino. Árboles, lagos, animales de gran tamaño como leones, tigres y lobos, son algunos otros ejemplos.<sup>106</sup>

La asociación entre Nahui y la ciudad, pero sobre todo con los elementos naturales en el cuadro, el clavel, las montañas, el volcán y notoriamente con el cielo por la coloración azul de sus ojos, es muy fuerte. Todos estos elementos del paisaje complementan el discurso corporal de Nahui Olin. El clavel rojo alude a una sexualidad siempre a flor de piel y en renovación, contraria a la pureza y recato ideales. La ciudad como espacio de libertad para este ejercicio de la sexualidad y como un territorio abarcado por la fuerza espiritual de Nahui. Las montañas, pero sobre todo el volcán como una feminidad que busca desprenderse de las ataduras a las que ha sido sometida. Por eso cuando leemos el poema sobre el Iztaccihuatl al que ya he referido, fácilmente podemos sentir su identificación con “[...] su espíritu de independiente fuerza no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en que duerme la Iztatzíhuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas.—”<sup>107</sup>, como si al hablar del volcán estuviera narrando su propia experiencia y describiendo sus aspiraciones de libertad. Por último, el azul intenso y profundo del cielo o del infinito, que sus ojos dejan ver como si fueran ventanas y visualmente la conectan de manera directa con él. Con respecto a ellos se expresa de la siguiente manera en un poema:

**-CUANDO ESTOY CERCA DE MIS AMIGAS-**

Completamente  
reflorecida  
de  
mi

---

<sup>106</sup> Este es uno de los temas centrales en el libro de Dijkstra, *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultural del fin de siglo*.

<sup>107</sup> Nahui Olin, *Óptica Cerebral*, 1922 en, Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin*, p. 63–64.

juventud

soy

como

una

diosa

poseída

por la

locura

que

se ríe

de las desgracias

de la vida

que olvido

y

me

rio

poseída

por

la

locura

como

una

diosa

colocada

en

la vida

para embellecer a mis amigas

y

se

dice

que

yo

tengo

encerrados

en

mis

ojos  
los  
misterios  
de países  
nuevos  
que  
tienen  
risas  
  
placeres  
reflorecidos  
en mi juventud  
que me convierten  
en una diosa  
poseída  
por la  
locura  
que  
se ríe de las desgracias  
de la vida

cerca de mis

AMIGAS<sup>108</sup>

Para ella esas posibilidades que tienen sus ojos de mostrar algo a lo que el resto de los seres humanos no tiene acceso la convierte en una diosa que, poseída por la locura, ríe. De la misma manera parece reír en su *Autorretrato*; no se trata de una risa esbozada con dulzura, sino que la hace mostrar los dientes y refuerza la ferocidad expresada en el tamaño y la expresión de sus ojos. Con esta fuerza y ferocidad, corporal, sexual, espiritual y creativa abraza a la ciudad que se encuentra a sus pies, la llena toda con su esencia como su diosa. Como tal, se identifica

---

<sup>108</sup> Nahui Olin, *Câlinement je suis dedans*, 1923, trad. de Rocío Luque, en Rosas Lopátegui, p. 109–10.

o se refleja en las montañas y los volcanes que delimitan ese espacio. Sus ojos están en el azul del cielo que cubre por completo el paisaje.

Las correspondencias entre el texto y la imagen nos muestran cómo las obras de Nahui Olin hacen visuales y conceptualizan una misma idea sobre sí, sobre su cuerpo y su relación con el universo. Incluso si observamos la estructura del poema, las palabras van formando curvas muy parecidas a las de su cuerpo en el *Autorretrato*, es como si usara las palabras como otro medio para plasmar su imagen.

Esta presentación ante el mundo como una diosa se refuerza con su identificación con la Venus Calipigia de la que he hablado en el segundo capítulo. Su asociación con los elementos naturales relacionados con la feminidad, podría ser contradictoria con su rebelión hacia las normas restrictivas hacia las mujeres, mismas que en buena medida se sustentan en la dualidad mujer-naturaleza-selvajismo y hombre-civilidad-racionalidad, que ella parece afirmar. Con respecto a esto, es necesario recordar que no he pretendido presentar a Nahui como una artista cuya obra se desprende por completo de las estructuras mentales, morales, sociales, estéticas con las que convivió, lo que la despojaría de su naturaleza transgresora; en ese sentido, su propuesta no se deshace por completo de la feminidad. Mantiene el deseo y la belleza ofrecida al espectador, pero se presenta a sí misma como la creadora, la que decide y controla lo que sucede con ese deseo y antes que nada obtiene un profundo placer de ello. Además rompe con el espacio de domesticidad asignado a la mujer y no sólo realiza sus deseos sino que lo hace de manera pública.



## REFLEXIONES FINALES

---

Los tres capítulos anteriores analizan distintos aspectos del *Autorretrato* de Nahui Olin con la finalidad de poder entender la manera en que la artista realizó su autorrepresentación a través de la pintura y qué deseaba expresar con ella. Pensé a ésta como “femenina” porque la artista tiene una clara identificación con el género femenino, ella se piensa, se siente y se expresa desde la posición de mujer que le había sido asignada; esto le permitió cuestionar desde la experiencia algunas de las leyes y normas que regían ese género. A partir de lo que he analizado hasta ahora puedo decir que Nahui Olin transgredió en su *Autorretrato* por lo menos tres de los valores considerados femeninos: la sumisión o debilidad, la castidad y la domesticidad. En el arte transgrede la relación entre el cuerpo femenino y el espectador, así como la del creador con la modelo.

Los primeros dos capítulos pretenden señalar las características de su cuerpo, así como lo que expresa la postura y el movimiento plasmados en el lienzo. En resumen, su cuerpo y su actitud denotan fuerza, vitalidad y control sobre sí y sobre lo que la rodea, incluyendo la mirada que se posa en ella. Con lo anterior se despoja de la imagen de mujer frágil que apenas puede mover su propio peso y tomar sus propias decisiones. Sobre todo en el segundo capítulo expongo como esa fuerza, vitalidad y control se vuelcan hacia el deseo y la provocación erótica, tanto de la artista como de quien la mire, ya sea dentro de la escena plasmada en el cuadro o el espectador.

Si bien provocar la mirada y mostrar placer eran actitudes poco deseables para la mujer ideal, finalmente la dualidad de la naturaleza femenina las permite en su antítesis, la mujer perversa-salvaje, la puta. En este punto la transgresión en el *Autorretrato* no es

precisamente de los parámetros de la feminidad (en su carácter dual); basta observar la estilización del cuerpo en el cuadro: delgado con cintura muy estrecha, caderas anchas y piernas largas. Todas son características que responden al estereotipo de la imagen femenina, al igual que la actitud provocativa y de invitación a la mirada masculina. Lo que es distinto en *Autorretrato* es la connotación de estas actitudes, si Nahui Olin estaba jugando el rol de la mujer perversa, la puta o la mujer pública esto no le causaba el menor conflicto, no hay un solo indicio de culpa porque no ve su conducta como algo condenable. Por el contrario, ella se encuentra en un éxtasis, poseída por la diosa; es superior a cualquiera de esas “leyes humanas de feroz tiranía”. En este caso ir a la antítesis del ideal femenino planteado por la visión dualista de la que he hablado, pero sin asumirlo como algo incorrecto, negativo, condenable o peligroso es su manera de transgredir y de negociar con el mundo el que vive.

Para el momento en que ella estaba publicando esos poemas y pintando sus autorretratos otras mujeres en el mundo también estaban rompiendo con estereotipos de la feminidad, pero de formas muy distintas a ella. Es el caso de Claude Cahun, también una artista polifacética y que cambió su nombre legal por uno con el que se identificara más al momento de crear. Esta artista se tomó una serie de autorretratos fotográficos desde 1910 donde se “cambia de máscara” en cada uno; dandy, andrógino y muñeca son algunos ejemplos. Esto aunado a sus juegos compositivos, aparición de máscaras, espejos y superposiciones, hacen que identificarla con una identidad o un género dentro de una visión binaria no sea posible. Su teatralización de las imágenes propias de cada uno de los géneros

no es una rebelión ante ciertas leyes humanas que oprimen a la mujer, sino una experimentación que no propone una identidad en concreto.<sup>109</sup>

Esta imagen del cuerpo claramente femenino de Nahui Olin, resulta transgresora no solo por la representación de su cuerpo en total control y de un placer-deseo con el que ella se siente cómoda y gozoza, sino por el hecho de exhibirlo a los espectadores: quien esté dentro de la habitación, afuera en la calle y quien mire el cuadro. La domesticidad y castidad que debía cultivar una mujer queda completamente anulada, no se conforma con disfrutar plenamente de su cuerpo y provocar el deseo, sino que lo muestra a todos dentro de su público-privado (sus amigos, sus amantes, a quien sea que invitara al interior del departamento) y a quien pasara por la calle y volteara hacia el “5 de Febrero No.18-Azotea” u hojeara una de las revistas donde publicó sus desnudos fotográficos. Esta entrada en el terreno de la manifestación o exhibición de la sexualidad es un tema que se acerca mucho a la pornografía y su relación con el arte, pero la investigación y el análisis desde esa perspectiva serían materia de otra tesis.

Si bien la familia en la que nació y la educación que recibió la obligaban a cumplir con una serie de normas que oprimían su sexualidad y su creatividad, resulta imposible no admitir que esta misma condición socioeconómica y racial le dieron la posibilidad de formarse en las artes desde que era una niña, de asistir a la escuela donde aprendió a leer y escribir en español y francés, de tener a su disposición los libros de la biblioteca de su padre y finalmente vivir en Europa donde convivió con artistas, intelectuales y textos que alimentaron su espíritu transgresor y creativo.

---

<sup>109</sup> Mayayo, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 121–24.



Fuera de lo que resulta o no transgresor y de qué manera lo es, el *Autorretrato* de Nahui Olin es un cuadro que no sólo es un manifiesto de su libertad y manejo de la sexualidad, sino que trata de manifestar con la misma insistencia e intensidad en la conexión de Nahui Olin con el cosmos que también expresó en su poesía. Su recuperación de la *Venus Calipigia*, que de todas las Venus es la que se entrega a la mirada masculina de manera voluntaria y consciente, y también en la que los límites entre diosa y mujer son más sutiles, nos habla de una estrategia pictórica para presentarse como un ser con la misma ambivalencia que la diosa y la escultura, es una mujer de carne y hueso, pero no es cualquier mujer, es una poseída por la diosa a través de su cuerpo, específicamente de los ojos. Esa misma calidad de diosa da a su desnudo un sentido místico-sagrado. Para ella es esencial que el espectador entienda esa naturaleza fuerte, libre, independiente (la presencia masculina es sólo espectadora, no tiene un papel activo en el acto) y rebelde de su vida en la tierra, en esa ciudad que se despliega toda a sus pies, pero también que esa misma actitud hacia su cuerpo, sus instintos, su naturaleza la llevan a ser un ser superior, una conexión. Esta identificación como diosa requiere de un estudio mucho más profundo acerca de eso que fue en la antigüedad una diosa y cómo eso quedó consignado en las muy variadas formas de los hombres para expresarse, un tema que requiere aún de mucho trabajo dentro del mundo académico, pero cuya trascendencia dentro del pensamiento occidental queda de manifiesto en su papel dentro de la construcción de una autorrepresentación femenina siglos después.

Por otro lado, es posible suponer que la posibilidad de leer en por lo menos dos idiomas y la estancia en Europa permite encontrar ciertos guiños con la obra de un filósofo como Nietzsche en la poesía y el arte pictórico de Nahui Olin. Sobre todo en *Así habló Zaratustra* propone la existencia de hombres con ciertas capacidades que le harían distinto

del resto de los hombres. Una de ellas tiene que ver con la importancia del cuerpo: “El ‘sí mismo’ siempre escucha y busca: compara, somete, conquista, destruye. Domina y también es el dominador del yo. Detrás de tus pesamientos y sentimientos, hermano mío, se encuentra un poderoso soberano, un sabio desconocido —se llama ‘sí mismo’. Mora en tu cuerpo, es tu cuerpo.”<sup>110</sup> Es fácil pensar que para Nahui Olin quien dominaba su yo y constituía su ser, moraba en su cuerpo, era su cuerpo y por ello le daba tanta importancia en su quehacer artístico. También nos dice el autor: “La grandeza en el hombre consiste en ser un puente y no una meta; lo que se puede amar en el hombre es que es un *tránsito* y un *ocaso*.”<sup>111</sup>, de la misma manera en que Nahui era un puente entre el resto de los hombres y el cielo azul profundo, el cosmos, el infinito.

Las conexiones entre la obra de Nahui Olin y la de Nietzsche, y un problema tan grande como la relación del arte o los artistas con lo divino, lo cósmico, el infinito o la naturaleza no pueden reducirse a un par de citas, requeriría más de una vida aproximarse a una conclusión. Lo menciono como otro de los caminos que este trabajo me ha abierto y como una evidencia de la necesidad de estudiar a esta artista como lo que fue, una mujer con una gran inquietud y formación en la filosofía, la literatura y la ciencia, las cuales llevó a su obra. Otro de las grandes tareas por emprender es la investigación de su vida en Europa, con quien se relacionó, qué hizo, qué leyó, a dónde fue, qué obra produjo que no hemos podido conocer y un largo etcétera. Específicamente para este *Autorretrato* sería importante estudiar

---

<sup>110</sup> Nietzsche, “Así habló Zaratustra”, en *Así habló Zaratustra/Más allá del bien y del mal*, trad. Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Grandes pensadores (Madrid: Gredos, 2010), p. 45.

<sup>111</sup> Nietzsche, “Así habló Zaratustra”, p. 23.

la relación entre ella y el Dr. Atl, quien la bautiza con ese nombre cósmico y con quien seguramente compartió y aprendió sobre los volcanes y sus implicaciones místicas.

También resulta incuestionable la pertinencia de estudiar la producción artística de Nahui Olin en conjunto, sin fragmentarla, con el fin de poder comprender mejor como llevó a la práctica lo que pensaba. Acerca de su pintura, nos es ajena la manera en que pintaba, si lo hacía sola, desnuda, si hacía sus cuadros en unas horas o días, si los modificaba y muchas otras cosas. Algo más que se desconoce cómo es que sus obras llegaron a las colecciones privadas en las que están ahora.

Por otro lado, es necesario empezar a atender más a sus creaciones, sus propias palabras, trazos y colores, en lugar de narrarla siempre a partir de lo que otras y otros dijeron o hicieron con respecto a ella; espero haber demostrado que adentrarse en una sola de sus obras puede develar un sinúmero de cosas presentes en ellas y a su vez resignifica las obras donde otros artistas la representaron. Su participación en la política y en la educación fueron aspectos fundamentales en su vida y tampoco se le ha presentado atención. En resumen, podría decir que hay Nahui Olin-Carmen Mondragón suficiente para una vida entera de investigación y también para empezar a modificar la manera en que las artistas han sido vistas dentro de la historia del arte mexicano.



## BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

---

Acosta Luna, Olga Isabel, Daniel Castro Benítez, Raúl Arturo Díaz Sánchez, Samuel León Iglesias, Fausto Ramírez Rojas, Víctor T. Rodríguez Rangel, Héctor P. Serrano Barquín, Angélica Velázquez Guadarrama, y Claudia A. Herrera Martínez. *Discursos de la piel: Felipe Santiago Gutiérrez, [1824-1904]*. Primera edición. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura: Museo Nacional de Arte, 2017.

Alpers, Svetlana, y Margaret D. Carrol. “Not Bathsheba”. En *Rembrandt’s Bathsheba Reading King David’s Letter*, editado por Ann Jansen Adams, 147–75. Masterpieces of Western Painting. Inglaterra: Cambridge University Press, 1998.

Amador, Graciela. “Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Cuarta parte).” *Hoy*, febrero de 1948. Registro ICAA: 815288. 30 de agosto de 2019.

———. “Mi vida con Siqueiros: Graciela Amador narra su vida con el pintor; La historia de un amor vivido con intensidad (Segunda parte).” *Hoy*, marzo de 1948. Registro ICAA: 815269.

Barba, Sandra. “Nahui Olin es lo que el presente quiere que sea”. *Letras Libres*, 2018.

Barquera Guzmán, Rebeca Julieta, y Mariana Rubio de los Santos. “Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin”. En *Nahui Olin -La mirada infinita-*, 73–90. México: Secretaria de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018.

Belting, Hans. *Antropología de la imagen*. Traducido por Gonzálo María Vélez Espinosa. Conocimiento. España: Katz, 2009.

Berger, John. *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.  
[http://www.cieg.unam.mx/lecturas\\_formacion/sexualidades/modulo\\_9/sesion\\_2/complementaria/M9\\_S2\\_L2.pdf](http://www.cieg.unam.mx/lecturas_formacion/sexualidades/modulo_9/sesion_2/complementaria/M9_S2_L2.pdf).

Bissonnette, Anne, y Sarah Nash. “The Re-Birth of Venus”. *Dress* 41, núm. 1 (el 1 de mayo de 2015): 1–20. <https://doi.org/10.1179/0361211215Z.00000000036>.

Blázquez, José María, Raquel López Melero, y Juan José Sayas. *Historia de la Grecia antigua*. Historia. Serie Mayor. Madrid: Cátedra, 1989.

Borzello, Frances. *Seeing Ourselves. Women’s Self-Portraits*. Londres: Thames & Hudson, 2018.

Brodskaja, Nathalia. *Arte Naïf*. Traducido por Eduardo Montoro. China: Numen, 2007.

“Carnation”. En *Encyclopaedia Britannica*. Encyclopædia Britannica, inc., 2019.  
<https://www.britannica.com/plant/carnation>.

Castañeda García, Laura, y Daniel Escorza Rodríguez. *Antonio Garduño. Fotografía y periodismo en los inicios del siglo XX*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco / Coordinación de Extensión Universitaria, 2017.

Clark, Kenneth. *El desnudo: Un estudio de la forma ideal*. Traducido por Francisco Torres Oliver. Madrid: Alianza, 1981.

De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Traducido por Pablo Palant. Vol. I. Los hechos y los mitos. 2 vols. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1962. Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico: Plástica mexicana, 1920-1940*. Barcelona: Océano, 1983.

Dijkstra, Bram. *Ídolos de perversidad. La imagen de la mujer en la cultura del fin de siglo*. Traducido por Vicente Campos Gonzáles. Barcelona: Debate, 1994.

Dr. Atl. *Gentes profanas en el convento*. México: Senado de la República, 2003.

Elvira Barba, Miguel Ángel. *Arte y mito. Manual de iconografía clásica*. Madrid: Silex, 2008.

Garduño, Blanca, y Tomás Zurián Ugarte. *Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos. 2.* Instituto Nacional de Bellas Artes, 1993.

Garrard, Mary. "Artemisia Gentileschi's Self-Portrait as the Allegory of Painting". *The Art Bulletin* 62, núm. 1 (01 de 1980): 97–112. <https://doi.org/10.1080/00043079.1980.10787729>.

Ginzburg, Carlo. *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia*. Traducido por Carlo Catroppi. España: Gedisa, 1989.

Goffen, Rona. "Sex, space, and social history in Titian's Venus of Urbino". En *Titian's "Venus of Urbino"*, 63–90. Masterpieces of Western Painting. Inglaterra: Cambridge University Press, 1997.

Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública: La transformación estructural de la vida pública*. Traducido por Antoni Domènech. GG MassMedia. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Haskell, Francis, y Nicholas Penny. *El gusto y el arte de la antigüedad: El atractivo de la escultura clásica, 1500-1900*. Traducido por José Antonio Suarez Hernández. Madrid: Alianza, 1990.

Jacobs, Fedrika. "Self-portraits II: Women". En *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, 2:xix–1120. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

Laredo Macías, Edith Miriam, Diana Vianey Peñaflo Álvarez, Laura Gabriela Bautista Ballesteros, y Maricela Girón Rosas. "Casa marquesa de Uluapa. No. 18 calle 5 de febrero". Ingeniería y Arquitectura, Instituto Politécnico Nacional, 2018.

Lina De Girolami Cheney. "Vanitas". En *Encyclopedia of comparative Iconography. Themes depicted in works of art*, 2:xix–1120. Chicago: Fitzroy Dearborn, 1998.

Lina De Girolami Cheney, Alicia Craig Faxon, y Kathleen Russo. *Self-Portraits by Women Painters*. USA: Ashgate, 2000.

Lozano, Rían. *Prácticas culturales a-normales: un ensayo alter-mundializador*. México: UNAM, Programa Universitario de Estudios de Género, 2010.

Malvido, Adriana. *Nahui Olin. La mujer del sol*. España: Circe, 2017.

Mayayo, Patricia. *Historias de mujeres, historias del arte*. Ensayos arte Cátedra. Madrid: Cátedra, 2003.

Meskimmon, Marsha. *The art of reflection. Women's Artists Self-portraiture in the Twentieth Century*. Nueva York: Columbia University Press, 1996.

Mirkin Comisarenco, Dina. “El cuerpo de los retratos versus el ‘espíritu extendido en el cuerpo’ de los autorretratos de Nahui Olin”. *Amerika*, núm. 7 (2012).

Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Traducido por Ander Gondra Aguirre. Argentina: Sans Soleil Ediciones, 2015.

*Nahui Olin -La mirada infinita-*. México: Secretaria de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018.

Nead, Lynda. *El desnudo femenino. Arte, obscenidad y sexualidad*. Traducido por Carmen González Marín. Colección Metropolis. España: Tecnos, 1998.

Nietzsche. “Así habló Zaratustra”. En *Así habló Zaratustra/Más allá del bien y del mal*, traducido por Giorgio Colli y Mazzino Montinari. Grandes pensadores. Madrid: Gredos, 2010.

Novo, Salvador. *La estatua de sal*. Colección Vida y pensamiento mexicano. México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

Pollock, Griselda. “La heroína y la creación de un canon feminista”. En *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, editado por Karen Cordero Reiman y Guadalupe Inda Sáenz Romero, 161–96. México: Universidad Iberoamericana / UNAM, 2007.

Ramírez, Fausto. “Introducción. De la trayectoria artística de José María Velasco”. En *Homenaje Nacional José María Velasco (1840-1912)*, Vol. 1. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Rosand, David. “So-and-so reclining on her couch”. En *Titian’s “Venus of Urbino”*, editado por Rona Goffen, 161. Masterpieces of Western Painting. Inglaterra: Cambridge University Press, 1997.

Rosas Lopátegui, Patricia. *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

Sánchez, Carmen. *Arte y erotismo en el mundo clásico*. La Biblioteca azul 9. España: Ediciones Siruela, 2005.

Scherer García, Julio. *La piel y la entraña (Siqueiros)*. México: Era, 1965.

*Vanguardia en México, 1915-1940*. México: Museo Nacional de Arte, 2013.

Velázquez Guadarrama, Angélica. *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*. México: Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2018.

Weston, Edward. *The Daybooks of Edward Weston*. Editado por Nancy Newhall. Vol. I, Mexico. 2 vols. Nueva York: Aperture, 1961.

Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Traducido por Laura Pujol. Biblioteca Breve. México: Seix Barral, 1983.

Zurián Ugarte, Tomás. “Otra Venus Calípigia”. *Luna Córnea*, 1994.

## LISTA DE OBRA

---

**Figura 1.** Nahui Olin (1893-1978), *Autorretrato*, ca. 1927, óleo sobre cartón, 103x76.3 cm, Colección particular. Fotografía de Arantza Arteaga.

**Figura 2.** Antonio Garduño (1885-1948), *Nahui Olin* (posando como Venus Calipigia), ca. 1927, Plata sobre gelatina, 26.3x14.5 cm, Colección particular. Reprografía tomada del libro *Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos*, 1993.

**Figura 3.** Clarence Sinclair Bull (1896-1979), *Desnudo de Nahui Olin*, 1928, publicado en: *Ovaciones*, 11 de agosto de 1928, p.1, plata sobre gelatina, Colección particular. Reprografía del libro *Nahui Olin una mujer de los tiempos modernos*, 1993.

**Figura 5.** s.a., *Venus Calipigia*, s. I o II d.C., Mármol, 160 cm, Museo Arqueológico Nacional de Nápoles, Italia. Fotografía de Sailko. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/deed.en>

**Figura 6.** François Barois (1656-1726), *Venus Calipigia*, 1683-1686, mármol, 176.3 x 57 x 52.5 cm, Museo de Louvre. Fotografía Jastrow <https://creativecommons.org/licenses/by/2.5/deed.en>

**Figura 9.** Autor no identificado, *Departamento de Nahui Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18*, ca. 1926, plata sobre gelatina, 8.9x12.5 cm, colección particular. Reprografía del catálogo *Nahui Olin -La mirada infinita-*, 2018.

**Figura 10.** Autor no identificado, *Departamento de Nahui Olin en la azotea de la casa ubicada en la calle 5 de Febrero no. 18*, ca. 1926, plata sobre gelatina, 9x6.5cm, colección particular. Reprografía del catálogo *Nahui Olin -La mirada infinita-*, 2018.

**Figura 11.** Nahui Olin (1893-1978), *Nahui Olin y Adolfo*, ca. 1927, óleo sobre cartón, 119 x 89 cm, colección particular. Fotografía de Arantza Arteaga.



