



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO  
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS  
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD  
MORELIA**

**LA OBRA DE NAHUI OLIN:  
INFANCIA Y REBELDÍA, ESTRATEGIAS PARA LA TOMA DE LA  
PLUMA Y EL PINCEL**

**ENSAYO ACADÉMICO  
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE  
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE**

**PRESENTA:  
ARANTZA ARTEAGA MOCTEZUMA**

**TUTOR PRINCIPAL  
DR. RENATO GONZÁLEZ MELLO  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**TUTORAS  
DRA. DEBORAH DOROTINSKY ALPERSTEIN  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS**

**DRA. YANNA HADATTY MORA  
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS**

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO, 2022**



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 Marytere, mi madre, que durante todos los días  
de este proceso de estudio, investigación y  
escritura ha luchado por su vida.*

## *Agradecimientos*

A mi maestro Renato González Mello, gracias por alimentarme con su confianza y su conocimiento, por su incondicional apoyo. A mi maestra Yanna Hadatty, le agradezco por toda la emoción y riqueza de sus clases, las cuales fueron esenciales para poder acercarme a la escritura de Nahui Olin. A mi maestra Deborah Dorotinsky, por regresarme a las reflexiones más esenciales de la historia del arte para hacer más sólida mi formación. A los tres, les agradezco su calidez y apoyo en los momentos difíciles.

Agradezco al CONACYT por haberme otorgado una beca que me permitió dedicarle el tiempo necesario a esta investigación.

Al seminario del proyecto PAPIIT *Problemas para la construcción de la prueba histórica* le debo una reflexión más allá de la historia del arte en la elaboración de este trabajo, así como un espacio que enriqueció las ideas aquí planteadas gracias a su escucha y su enorme disposición a alimentarme con sus comentarios, preguntas y dudas. Les agradezco a todos el tiempo compartido, que siempre fue placentero y enriquecedor.

Al seminario ESPIRAL, por recibirme entre sus filas y compartir sus conocimientos y pasiones siempre de manera muy generosa y cálida. Son un estupendo grupo de trabajo.

Al maestro Tomás Zurián agradezco su generosidad y disposición para compartir largas pláticas acerca de Nahui Olin y también facilitarme parte de su acervo.

Mi gratitud para la Galería Windsor, a Federico, Tere y Fer, que me recibieron con las puertas abiertas para el trabajo de archivo.

A mi maestra Marialba Pastor con cariño y admiración le agradezco todas sus enseñanzas a lo largo de estos años, siempre dispuesta a escucharme y guiarme sin falla.

A mis maestras de la maestría Sandra Zetina, Dafne Cruz, Angélica Velázquez y Mariana Aguirre por sus espléndidas clases y la ayuda que me han brindado.

Mi cariño y agradecimiento para Rebeca Barquera, una amiga y maestra que siempre ha estado ahí para apoyarme, enseñarme y darme ideas.

A Cristina Ratto, por sus enseñanzas que me siguen acompañando y espero no olvidar.

## Índice

<i>Introducción</i>	5
<i>Las gentes profanas hablan sobre Nahui Olin</i>	8
<i>La niña Carmen escribe</i>	13
<i>Paisajes de la memoria</i>	16
<i>Imágenes del recuerdo</i>	21
<i>Encarnar la imagen, corporizar la letra</i>	30
<i>Cabellos cortos-trenzas largas</i>	38
<i>Las tretas de Nahui Olin</i>	42
<i>Bibliografía</i>	45
<i>Hemerografía</i>	47
<i>Archivos consultados</i>	48
<i>Lista de ilustraciones</i>	48
<i>Ilustraciones</i>	49

## **La obra de Nahui Olin:**

### **Infancia y rebeldía, estrategias para la toma de la pluma y el pincel**

#### ***Introducción***

La obra de Carmen Mondragón Valseca, mejor conocida como Nahui Olin, es muy diversa, pues como artista incursionó en la pintura, la caricatura, la labor editorial, la poesía, la composición e interpretación musical, así como en la creación de un gran número de retratos suyos en muy diversas técnicas y soportes. Esta diversidad ha sido estudiada de manera fragmentaria por lo que los textos sobre poesía suelen no pensar su pintura como una expresión conjunta y los que atienden a la pintura recurren poco a los textos, mientras que el resto de las expresiones apenas han sido estudiadas.<sup>1</sup> Este estudio nació del interés de mirar la diversidad de obra de Nahui Olin como un conjunto que se entrecruza, complementa y complejiza; el interés tuvo frutos al encontrar que no se trataba de una visión impuesta por mí, sino que las relaciones y conexiones van más allá de la autoría compartida, además permite un acercamiento fuera de los clichés y mitos que presentan a la autora como una artista poco entregada a su creación, por ser considerada ingenua.

---

<sup>1</sup> Las composiciones musicales de Nahui Olin están perdidas y hay muy pocos testimonios al respecto por lo que su estudio es prácticamente imposible. La obra caricaturista de Nahui Olin sólo ha sido tomada en serio en dos catálogos de exposición *Nahui Olin. Ópera Varia* (México: Museo Estudio Diego Rivera / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000). y Tomás Zurián Ugarte, “Nahui Olin, el despertar”, en *Nahui Olin. La Mirada Infinita* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Nacional de Arte, 2018), 15–32. Por otro lado, las fotografías y obras pictóricas que retratan a Nahui Olin al haber sido hechas por algunos artistas célebres como Diego Rivera o Edward Weston han sido objeto de diversos estudios, muchas veces ella es apenas mencionada. Una excepción es el libro sobre el fotógrafo Antonio Garduño, donde hay una sección específica que estudia las fotografías que le hizo a Nahui Olin y la participación de ella. 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).

Al mirar y leer con más detenimiento las producciones de Nahui Olin me percaté de algunos motivos recurrentes, lugares, animales o plantas que pueden encontrarse en repetidas ocasiones, pero no sólo eso, también una serie de “poses” o disposiciones corporales adoptadas en sus autorrepresentaciones y que compartió con algunos de los retratos que le hicieron otros artistas.<sup>2</sup> Llamaron mi atención una serie de imágenes donde puede verse únicamente el torso y la cabeza de la artista, está de frente al espectador mirando fijamente, el rostro enmarcado por el cabello lacio cortado “*a la garçon*” y un fleco recto, además de dos largas trenzas a los lados. En múltiples imágenes se repiten estos elementos con ligeras variaciones en los adornos que ella usa, los fondos y el espacio que ocupan la cabeza y el torso en el soporte. Por otro lado, difieren enormemente entre ellas en cuanto a los materiales, las técnicas y las dimensiones. Este grupo de imágenes constituyen el corpus del que me ocuparé más adelante.

En primer lugar está el *Autorretrato en los jardines de Versalles*, [Fig.1] en este cuadro resaltan los colores brillantes, especialmente el dorado del cabello, y el azul ultramar de los ojos y el vestido. Detrás de la sobresaliente figura hay un jardín de tupidos árboles, al fondo hay una construcción de estilo clásico o neoclásico pintada en colores blancos y grises claros, mientras que en los costados hay algunas fuentes, esculturas y bancas que igualmente destacan por su color blanco.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Un ejemplo evidente es una de las más famosas fotografías que le hizo Edward Weston en los años veinte, ella se encuentra de espaldas con el torso y la cabeza tan inclinados hacia atrás que es posible ver su rostro, la inclinación provoca que su corta cabellera cuelgue y el ángulo destaca enormemente los ojos. Esta inquietante posición de la cabeza la retoma en su autorretrato de los años treinta, *Nahui y Agacino frente a la isla de Manhattan*, donde se pinta recostada de espaldas al observador y de frente a su amante, con la cabeza igualmente echada hacia atrás, el cabello corto colgante y los enormes ojos.

<sup>3</sup> Nahui Olin (1983-1978), *Autorretrato en los jardines de Versalles*, s.f., Óleo sobre cartón, 118 x 100 cm, s.f., Colección particular.

En segundo lugar, está la cubierta del libro a *A dix ans sur mon pupitre* (A los diez años sobre mi pupitre) publicado en 1924,<sup>4</sup> [Fig. 2] tiene como soporte papel blanco sobre el cual se imprimió en tinta roja la información básica del libro (título, autora, editorial y lugar de publicación) y el rostro de Nahui Olin con el cabello corto y las trenzas. Podemos saber que salvo la editorial y lugar de publicación, el resto de la cubierta es diseño de la autora pues aparece su firma (NAhui Olin)<sup>5</sup> en la parte inferior derecha.

La tercera imagen se encuentra al interior de las primeras páginas de este mismo libro, es una fotografía de Nahui Olin en blanco y negro, [Fig. 3] con el fondo blanco y un desvanecimiento ovalado en la parte inferior, una vez más aparece el cabello corto y las trenzas, aunque ahora con unos enormes listones oscuros en las puntas. El corte del vestido es muy similar al aparecido en la pintura y aunque la fotografía es en blanco y negro es evidente que la tela es oscura. La reiterada presencia de esta contradictoria imagen de una mujer con cabello corto y trenzas en el libro de poemas *A dix ans sur mon pupitre* me llevó a pensar que imagen y texto debían estar estrechamente relacionadas entre sí y sería mejor emprender su estudio e interpretación de manera conjunta, sin dejar de lado *Autorretrato en los jardines de Versalles* el cual abona aún más elementos.

Otra de las problemáticas que afrontaré en este trabajo es la segregación de la que ha sido víctima Nahui Olin, pues si bien fue una artista activa en diferentes ámbitos por al menos dos décadas y tuvo como amigas y amigos a algunos de los artistas más celebrados de esa época, su obra se ha considerado menor y por tanto no se le ha puesto en diálogo con otras creaciones y preocupaciones artísticas e intelectuales de su tiempo. Sólo algunos trabajos más recientes han dejado de ver la obra de Nahui Olin como ingenua y se han permitido

---

<sup>4</sup> Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre* (México, D.F: Editorial Cultura, 1924).

<sup>5</sup> Respeto las mayúsculas de la autora.

señalar su interés en algunas ideas artísticas de la época y colocarla como pionera en México de expresiones como la caricatura y el performance.<sup>6</sup> En mi caso, pretendo demostrar en este trabajo que Nahui Olin estuvo al tanto de las innovaciones o propuestas del arte de vanguardia y que hizo sus propias contribuciones.<sup>7</sup>

### ***Las gentes profanas hablan sobre Nahui Olin***

Comenzaré por exponer algunas de las ideas acerca del libro *A dix ans sur mon pupitre* que han circulado a través de textos de toda clase y han condicionado de cierta manera la interpretación y valoración que se da a la publicación.

*A dix ans sur mon pupitre* (1924) es el tercer libro publicado por la autora y el segundo publicado en francés.<sup>8</sup> Consta de sesenta y cuatro páginas entre las cuales podemos encontrar la portada, la ya mencionada fotografía, una introducción o presentación a cargo de la autora, diecisiete textos breves en prosa y un índice. Los textos están escritos con la voz de una niña,

---

<sup>6</sup> Me refiero concretamente a los textos publicados en el catálogo de la última exposición individual de la artista *Nahui Olin -La mirada infinita-* (México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018). Hay algunas breves entradas en obras generales que le dan por primera vez un lugar en la literatura y el diseño, Tomás Zurián Ugarte, “Nahui Olin”, en *México ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950.*, ed. Salvador Albiñana, Biblioteca de ilustradores mexicanos: no. 13 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 142–43; Elisa Rashkin y Viviane Mahieux, “La voluntad de escribir: mujeres en el campo de las letras (1910-1940)”, en *La revolución intelectual de la Revolución Mexicana*, ed. Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vera, y Rafael Mondragón Velázquez, Historia de las Literaturas en México. Siglos xix y xx (México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Facultad de Filosofía y Letras, 2019), 405–29.

<sup>7</sup> El libro de Araceli Toledo Olivares, *En el ensueño del caleidoscopio: Teresa Wilms Montt y Nahui Olin* (México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras, 2018). ofrece un maravilloso contexto de las vanguardias literarias en América Latina y la participación de mujeres, no obstante lo prometedor de la obra, la autora sustenta toda la interpretación en las ideas de Gastón Bachelard (1884-1962) y el *Diccionario de símbolos* de Jean Chevalier (1906-1993) sin presentar pruebas contundentes de la relación de estos dos autores con lo planteado por las autoras.

<sup>8</sup> Agradezco al maestro Tomás Zurian el haberme facilitado un ejemplar del libro para fotografiarlo.

lo cual se hace patente a partir de sus referencias a la autoridad familiar y estatal que se ejerce sobre ella; así como un constante anhelo por la juventud, una etapa posterior a la infancia donde tendría más libertades, además de una legitimidad para ejercer la sexualidad. La mayor parte de ellos son una protesta ante las condiciones de vida que le son impuestas y manifestaciones de enfado y hartazgo, en medio de lo cual hay algunos episodios de fuga y éxtasis, de los cuales hablaré con más detalle más adelante.

Una de sus particularidades es que los diecisiete textos, así como el índice están enteramente escritos con letras mayúsculas. Tomás Zurián menciona la existencia de tres copias mecanografiadas la cuales no están escritas en mayúsculas; es hasta las galeras donde aparecen por primera vez las mayúsculas,<sup>9</sup> de esta manera puede pensarse que se trata de una decisión tomada en razón de la puesta en página, quizá con el fin de darle una solidez visual a los textos y también como una manera de romper con las normas de escritura.<sup>10</sup> A esto último también puede atribuírsele la total falta de acentos y el poco uso de comas y puntos en los diecisiete textos, práctica no poco usual en la literatura de la época.<sup>11</sup>

Además de estas versiones conservadas no hay, o al menos no se conocen, evidencias anteriores de los textos aparecidos en el libro. Esta falta de documentación previa es de

---

<sup>9</sup> Tomás Zurián Ugarte, “Prólogo. Nahui Olin: la incontenible pasión por escribir”, en *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011), 18–19.

<sup>10</sup> Un bello ejemplo del uso de las mayúsculas y de una caja de texto pequeña, lo que da mucha verticalidad al texto, es el manifiesto del grupo alemán El Puente. El manifiesto enarbola la juventud como agente de cambio social y de cuestionamiento de las normas vigentes, por lo que también en el contenido tiene cierta cercanía. Ernst Ludwig Kirchner, *Programm der Künstlergruppe Brücke*, 1906, Grabado en madera, 28.8 x 22.2 cm, 1906, 479.1941.2, MoMA.

<sup>11</sup> Si bien es probable que se trate de una decisión estilística de la autora, también es posible que sea una salida práctica ante la dificultad del uso de acentos en las máquinas de escribir de la época. Tampoco hay un uso riguroso de ellos en el escrito inicial que está en altas y bajas, y es la reproducción de un manuscrito, así la hipótesis de la decisión estilística se refuerza. Por otro lado *A dix ans sur mon pupitre* no es el único libro de Nahui Olin donde hay un uso notable de las mayúsculas, en su anterior publicación *Câlinement je suis dedans* (1923) hay frases y palabras en los versos que se destacan con mayúsculas, al igual que los títulos y en *Óptica cerebral: poemas dinámicos* (1922) los poemas en verso también están escritos en su totalidad con mayúsculas, con lo cual parece que estas mayúsculas forman parte importante de la identidad literaria de la autora.

especial importancia para esta obra debido a que la autora refiere en su nota introductoria [Fig. 4] “—Ce livre qui est fait de mon cahier de brouillon au collège, écrit a l’âge de dix ans, et qui m’a couté des punitions et des mauvaises qualifications—”<sup>12</sup>, sus mismas palabras hacen pensar en la existencia de textos o borradores previos hechos en la infancia, todos condensados en un mismo cuaderno, aunque este no se ha encontrado. La dedicatoria aparecida en ese mismo texto introductorio nos da algunos otros datos, “est un present offert a ma maîtresse Mme Marie-Cresence — Directrice du collège ‘Sainte Marie’ a Mexico”<sup>13</sup> además de hacer aún más específico el contexto escolar al dar el nombre del colegio y de la madre que habría estado a su cargo nos permite confrontar lo que otras personas dijeron sobre el libro y su origen.

Veintiséis años después de la publicación de *A dix ans sur mon pupitre*, quien fuera amante de Nahui Olin entre 1921 y 1925, el Dr. Atl, publicó lo que él llamó “novela” o “ensayo autobiográfico”, *Gentes profanas en el convento*.<sup>14</sup> En dicho texto donde narró diversos episodios de su vida, dedicó cuatro capítulos a su relación con Nahui Olin, pero cuenta la historia a través del hallazgo de unos supuestos documentos enterrados en el patio del Convento de la Merced junto con un jarrón de cenizas, un cuadro y un dibujo, los cuales datan de la década de 1860. Según la novela dichos documentos son en su mayoría cartas a

---

<sup>12</sup> “—Este libro que fue hecho a partir de mi borrador en el colegio, escrito a la edad de diez años, y que me ha costado castigos y malas calificaciones—” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 7. Todas las traducciones al español presentes en este trabajo son mías, no obstante, me han servido de guía las de Rocío Luque publicadas en el libro de Patricia Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011). y las que hace el Dr. Atl en su novela autobiográfica *Gentes profanas en el convento*. En todas las traducciones respeto la puntuación, así como el uso de mayúsculas y otros signos como los guiones largos. En las transcripciones del original respetaré la ortografía, puntuación y uso de mayúsculas y minúsculas.

<sup>13</sup> “Es un regalo ofrecido a mi maestra Madame Marie Cresence directora del Colegio ‘Santa María’ en México” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 7.

<sup>14</sup> La primera edición fue publicada en 1950 por ediciones Botas, pero para este trabajo referiré a una reedición reciente. Las definiciones de su texto vienen en el brevísimo prólogo. Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento* (México: Senado de la República, 2003), 9.

Pierre (Dr. Atl), escritas por su amante Eugenia (Nahui), hay también algunos comentarios de Pierre a las cartas y algunas pequeñas narraciones de la vida de la pareja. Uno de esos relatos narra la visita de una monja:

“Una mañana se presentó en mi vieja mansión de la calle de Capuchinas una dama de aspecto monacal, llena de dignidad, de modales suaves, de voz firme, que pronunciaba un francés de París. Yo estaba solo. Ella me dijo:

—Yo soy Marie Louise, maestra en el colegio francés, y tuve a mi cargo las primeras enseñanzas de la que es ahora amiga de usted, y le traigo a usted un regalo que le sorprenderá, seguramente. [...]

—Esta visita y este regalo —dijo con elegancia—, no representan solamente la expresión del afecto que yo tuve siempre por su amiga de usted, desde muy pequeña: son también una manifestación cordial de la gratitud mía y de mis compañeras, por los servicios que tan desinteresadamente prestó usted a nuestra institución durante la persecución religiosa del señor Juárez. Y agregó, sacando de su bolso un paquete que puso en mis manos: “este paquete encierra lo que la pequeña Eugenia escribió cuando tenía 10 años, y nadie mejor que usted podría apreciarlo”.<sup>15</sup>

Es evidente que el relato de Dr. Atl, en voz de Pierre, narra el supuesto reencuentro con ese “borrador” escrito en el colegio y que “Marie Louise” es la “Mme. Marie Cresense” a la que alude Nahui Olin en la introducción de su libro. La alusión al poemario *A dix ans sur mon pupitre* es aún más contundente, pues el autor decide incluir varios fragmentos de los textos publicados en el libro de Nahui Olin. En la novela *Gentes profanas...*, según el autor, la transcripción de los poemas se hace a partir de la lectura de los cuadernos. Si se les compara

---

<sup>15</sup> Conservo las comillas del original. Dr. Atl, 109.

con los publicados en *A dix ans sur mon pupitre*, se encontrará que sólo se utilizan las mayúsculas en los títulos y no en el resto de los textos, así mismo los guiones largos tan utilizados por la autora se suprimen de los títulos y algunas ausencias de acentos están resueltas de forma correcta por el autor.

Si bien la correspondencia es innegable no es posible tomar la narración de Atl como una relatoría de hechos cien por ciento verídica. No sólo él mismo ha señalado su obra como una novela o un “ensayo biográfico” lo que puede suponer algún grado de ficción, sino que particularmente en los capítulos concernientes a la relación con Nahui Olin se toma muchas más libertades, comenzando por ficcionalizar los nombres y la época de dicho romance. Por lo demás, resulta evidente el tono sarcástico o burlón del relato. Una de las burlas es cuando Pierre (Dr. Atl) dice que Marie Louise le da los escritos de Nahui Olin como un agradecimiento a los servicios que este le ofreció a la orden religiosa durante la persecución juarista, mientras que unas páginas después, el capítulo “Diatribas contra la Iglesia” está completamente dedicado a las acciones anticlericales del autor.<sup>16</sup> Además de que el propio título de la novela hace referencia a la profanación de un espacio sacro, el convento de la merced, por parte de gente lega e incluso anticlerical.

Así mismo en el fragmento ya citado, refiere que Pierre vive en una “vieja mansión de la calle de Capuchinas”, calle en la que el Dr. Atl vivió al regresar de Estados Unidos<sup>17</sup> y misma a donde la madre de Nahui Olin refiere algunas cartas.<sup>18</sup> Con lo cual una vez más

---

<sup>16</sup> Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, 190–95.

<sup>17</sup> Agradezco a Rebeca Barquera esta información.

<sup>18</sup> Hay dos cartas dirigidas a Nahui Olin por parte de su madre donde menciona que anteriormente le ha mandado cartas a Capuchinas, estas deben ser de las primeras cartas que una vez en México recibió Nahui Olin, pues se estima que volvió en diciembre de 1920 y las cartas son de los primeros meses de 1921. Archivo Galería Windsor, Carta de Mercedes Valseca a Carmen Mondragón, 12 de enero de 1921, San Sebastián, España. Archivo Galería Windsor, Carta de Mercedes Valseca a Carmen Mondragón, 12 de marzo de 1921, San Sebastián, España. Para Alejandra Ortiz Castañares es más probable que la dirección de Capuchinas se refiera a la asociación Vasca de San Ignacio de Loyola, a donde pudieron haber referido el correo a falta de una

juega con las identidades e identificaciones de los personajes. Otra de estas cuestiones es los nombres que les puso a los personajes ficticios. Se ha hablado de que Pierre, al ser un nombre francés puede aludir al fuerte influjo de esta cultura en Nahui Olin; Eugenia sería el femenino de Eugenio, este último nombre de una importante pareja de Carmen Mondragón.<sup>19</sup>

Algunas investigaciones o novelas autobiográficas sobre Nahui Olin han tomado *Gentes profanas en el convento* como fuente, sin hacer una crítica, es decir sin considerar que el Dr. Atl decide ficcionalizar buena parte de la historia. Además de que esta sólo es una versión parcial de la relación, pues la voz de Nahui Olin está mediada por la del Dr. Atl y fue escrita con una distancia de más de veinte años con respecto a la relación con la artista.<sup>20</sup> Como consecuencia de ello, suele pensarse que la obra publicada en 1924 por Nahui Olin viene sin alteraciones de sus cuadernos de infancia devueltos por la monja al Dr. Atl en el convento de la Merced.

### ***La niña Carmen escribe***

---

dirección ya establecida. Alejandra Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes” (Doctorado en Historia del Arte y Gestión del Mundo Hispánico, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, 2015), 209. Actualmente no se conoce ningún documento que permita fechar con exactitud el inicio de la relación entre Nahui Olin y el Dr. Atl, por lo que no deja de ser una posibilidad que se trate del domicilio de él.

<sup>19</sup> Los hijos de Marie Bonaparte, sobrina nieta del emperador Napoleón Bonaparte y psicoanalista, fueron bastante conocidos en esa época, sus nombres eran Pierre y Eugénie por lo que también es posible que el Dr. Atl quisiera hacer referencia a dos personajes que representaban un estereotipo de belleza, a su madre una mujer muy interesada en la sexualidad femenina.

<sup>20</sup> Una de las investigaciones pioneras y más importantes sobre Carmen Mondragón, la de Adriana Malvido, presenta los escritos de Pierre como si fueran entradas del diario del Dr. Atl y las cartas de Eugenia como auténticas transcripciones de las de Nahui Olin sin aclarar las circunstancias que rodean su aparición en la obra de Gerardo Murillo. Adriana Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, 2a ed. (España: Circe, 2017). Todas las novelas biográficas que se han publicado hasta ahora se nutren en mayor o menor medida de la obra de Malvido por lo que reproducen y agudizan este manejo poco preciso de las fuentes.

Con el fin de sustentar una interpretación que aluda más a las intenciones poéticas y discursivas de la autora es necesario hacer algunas aclaraciones sobre tres aspectos centrales: la edad, el colegio “Sainte Marie” y “Mme Marie Cresense”, a lo cual dedico este apartado.

María del Carmen Ysabel Mondragón Valseca nació el 8 de julio de 1893. Su padre, el General Manuel Mondragón y Mondragón, fue uno de los primeros alumnos de Colegio Militar, abierto en 1869, por lo que también fue de los primeros militares con una formación técnico-profesional.<sup>21</sup> En 1897, cuando Carmen tenía cuatro años, toda la familia sale de México para ir a vivir a Francia, pues el general Mondragón tenía la tarea de perfeccionar el diseño de su cañón en la Fábrica de armas de Saint Chamond.<sup>22</sup> Carla Zurián señala la fecha de regreso a México como 1903, cuando Carmen tiene diez años, mientras que Alejandra Ortiz señala que fue en 1905, aunque ninguna de las dos dice la fuente precisa de la que obtuvo la información, la segunda localizó una patente del general Mondragón con fecha de 1904 donde se consigna una dirección en Francia.<sup>23</sup> Con base en lo anterior podemos estimar que regresaron a México no antes de 1904, cuando la futura Nahui Olin tenía 11 años.

Carla Zurián da como año de entrada al colegio 1904, compatible con la estimación anterior, de ser así, Carmen Mondragón ingresó inmediatamente después de su llegada a México a la edad de once años.<sup>24</sup> Siguiendo esta información, Carmen habría sido de las primeras alumnas, pues el Colegio Francés de Santa María a cargo de la orden de las

---

<sup>21</sup> Alicia Hernández Chávez, “Origen y ocaso del ejército mexicano”, *Historia Mexicana* XXXIX, núm. 1 (septiembre de 1989): 274.

<sup>22</sup> Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 53.

<sup>23</sup> Carla Zurián de la Fuente y Mario Carrasco Teja, “Cronología de la vida y obra de Nahui Olin”, en *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011), 596; Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 53.

<sup>24</sup> Hasta ahora sólo he podido encontrar un documento sobre la estancia de Carmen Mondragón en el Colegio Francés, se trata de la asignación de premios en las materias de Historia, Literatura e inglés. Archivo Galería Windsor, Distinción de sus estudios en el Colegio Francés

hermanas de San José de Lyon abrió sus puertas el 15 de octubre de 1903, apenas un año antes. Valentina Torres Septién dice que al momento de apertura el colegio tenía apenas diez alumnas, aunque ya para 1904 el colegio tenía otra sede en Santa Inés, detrás de Palacio Nacional.<sup>25</sup>

Acerca de los inicios del colegio la misma Septién apunta: “Tampoco se mezclaron mucho con las familias mexicanas dado que éstos tenían hábitos más libres y un exagerado concepto de lujo. No obstante, el arzobispo les recomendó abrir sus puertas a las niñas mexicanas. Por todo ello consideraban que tendrían más éxito con las extranjeras (refiriéndose a las mexicanas) que con los miembros de la colonia francesa. Sin embargo, quedaba claro que sólo recibirían “alumnas de buenas familias” y las obligarían a hablar francés,<sup>26</sup> parece que ese fue el caso de la niña Carmen Mondragón Valseca.

En cuanto a “Mme Marie Cresence” a quien Nahui Olin señala como directora, según la información que Torres Septién ha podido documentar en el archivo del colegio, cuando este abrió sus puertas únicamente había cinco hermanas para hacerse cargo de él. Por suerte se han conservado sus nombres y ninguno coincide con el de Marie Cresence, más aún se señala como directora a Marie Flavie Arnaud.<sup>27</sup> No obstante puede que Nahui Olin se estuviera refiriendo al cargo que desempeñaba *madame* Marie al momento de la publicación del libro (1924) y no en sus años de alumna (ca. 1904). Podría pensarse que se trata de un personaje más literario que real, aunque sí es posible documentar la relación entre la madre y Nahui Olin. En una agenda del año de 1944 perteneciente a la artista hay una pequeña

---

<sup>25</sup> Valentina Torres Septién, “Una orden católica de educadoras francesas en México. Las hermanas de San José de Lyon”, *Vetas. Revista de El Colegio de San Luis* Año IV, núm. 10 (abril de 2012): 52.

<sup>26</sup> Torres Septién, 51.

<sup>27</sup> Torres Septién, 50.

anotación donde se consigna el nombre “Cresence Mme. Marie”, la dirección “Colegio Francés Mayorazgo” y los teléfonos de la madre.<sup>28</sup>

Más que un afán positivista de poseer datos, esta información nos ayuda a ver las intenciones tanto de Nahui Olin, como el Dr. Atl al referirse a este libro, pues al parecer la autora ni tenía diez años, ni transcribió íntegramente sus borradores. Aunque la relación con su antigua maestra no puede ponerse en duda, el texto únicamente va dedicado a ella y su autora no la menciona como guardiana de los cuadernos. Todo ello da forma y sentido al contenido mismo del libro, el cual considero tiene como origen las inquietudes surgidas en Nahui Olin durante su infancia, aquellas reflexiones en torno al mundo de los adultos, a cuyos valores se rebeló por el resto de su vida. No obstante, esto constituye el punto de partida desde el cual escribirá o reescribirá tales pensamientos, sentimientos y sensaciones de su infancia, pero ya desde los treinta y un años que tenía Nahui Olin al momento de la publicación. También esto explica el nivel de conceptualización y sexualización poco común en una niña de diez años.

### *Paisajes de la memoria*

Para continuar con el análisis, esta vez más enfocado en el contenido de los textos, a continuación, exploraremos el espacio y el tiempo en el que los textos están escritos.

Parece ser que el propósito de obligar a las “niñas bien” a hablar francés hizo efecto sobre Nahui Olin, pues publicó dos libros en francés veinte años después. Se presume que

---

<sup>28</sup> Archivo Galería Windsor, Una agenda con diversas direcciones.

su manejo del idioma proviene de la estancia en Francia, luego del colegio y finalmente de una segunda estancia en dicho país. Se ha especulado mucho sobre esta segunda estancia en Francia de la familia Mondragón a partir del exilio producto de la participación del general en la Decena Trágica en 1913. “¿Qué pasa en Europa entre 1913 y 1921? Es la laguna en la historia de Carmen y Manuel [Rodríguez Lozano]. Se sabe que en París conocen a Picasso, a Braque y a Matisse, a los escritores André Salmon y Jean Cassou”,<sup>29</sup> dice Adriana Malvido. Aunque la laguna sigue siendo muy profunda, Alejandra Ortiz ha comenzado a poner en duda la parte parisina a partir de su investigación en torno al pintor Manuel Rodríguez Lozano. Según la documentación consultada por ella,<sup>30</sup> el matrimonio de Carmen Mondragón y Manuel Rodríguez Lozano no pudo haber salido de México con fecha anterior al 22 de agosto de 1914. Esto es casi un mes después de que se declarara la Primera Guerra Mundial, evento que supuestamente marca el retiro de la familia Mondragón de Francia para ir a España.

Tales circunstancias hacen dudosa la estancia en Francia, además no se ha encontrado documentación alguna para ayudar a sostenerla. Aunque debe considerarse que en la provincia de San Sebastián en España, donde residió la pareja al menos hasta 1919, se tenía una especial cercanía con Francia. El arte, la cultura y la moda parisinas tenían tal peso que los restaurantes servían comida francesa y tenían los menús en francés.<sup>31</sup> Por ello su contacto con el idioma se mantuvo a través de la lente española.

---

<sup>29</sup> Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, 29.

<sup>30</sup> Alejandra Ortiz Castañares tiene constancia de que la última toma de protesta de Manuel Rodríguez Lozano en la Secretaría de Relaciones Exteriores fue el 11 de julio de 1914 y por otro lado están los matrimonios de dos de los hermanos de Carmen Mondragón, Alfonso y Guillermo el 28 de julio y el 22 de agosto respectivamente. Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 44–62.

<sup>31</sup> Ortiz Castañares, 160.

Más allá del idioma en el que está escrito el libro, la presencia de Francia es constante a través de la mención a algunos importantes pensadores como Pascal, Voltaire, Rousseau,<sup>32</sup> Lamartine y Renan, algunas alusiones a París y a la nación francesa en general. Definitivamente hay en el texto una añoranza por el tiempo vivido allá y por el ambiente intelectual que encontró: “JE ME SOUVIENS DE FRANCE, OH FRANCE CHERIE LIEU D’ILLUSIONS MOURAIS—JE SANS VOUS REVOIR [...] PARIS, OU PARADIS DE TOUTE INTELLIGENCE GRANDE OU PETITE, TU EST L’HOTE COMPLAISANT D’UN PALAIS DE FEERIES QUI S’APPELLE PARIS.—”<sup>33</sup>

París no es la única ciudad a la que alude como un lugar en el que el pensamiento es más activo y hay un mayor intercambio de ideas. Hay tres textos en el libro que son cartas escritas a su maestra durante los periodos de vacaciones escolares, en uno de ellos podemos suponer que escribe desde algún lugar de recreo de la familia fuera de la Ciudad de México, como la hacienda en Temascaltepec que según Adriana Malvido poseía la familia.<sup>34</sup> “ICI OU LE GENS SONT PLUS SAUVAGES QU’A LA CAPITALE SANS LES TOUR D’ESPRIT DE VIEUX MALADE ET LES DISCUTIONS SERIEUSES ET SCIENTIFIQUES DU SAVANT BUCKMER ON SE TUERAIT D’ENUIS”<sup>35</sup> Ambos

---

<sup>32</sup> Aunque Jean-Jacques Rousseau es de origen suizo, no sólo vivió un tiempo de su vida en Francia sino que su pensamiento fue uno de los pilares de la Revolución francesa; por lo que es considerado héroe nacional y está enterrado como tal en el Panteón de París, junto con los restos de Voltaire.

<sup>33</sup> “RECUERDO FRANCIA, OH FRANCIA QUERIDA, LUGAR DE ILUSIONES, MORIRÍA SI NO LE VOLVIERA A VER. [...] PARÍS, O EL PARAÍSO DE TODA INTELIGENCIA GRANDE O PEQUEÑA, ERES EL ANFITRIÓN COMPLACIENTE DE UN PALACIO FANTÁSTICO QUE SE LLAMA PARÍS.” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 48.

<sup>34</sup> Malvido, *Nahui Olin. La mujer del sol*, 19.

<sup>35</sup> “AQUÍ DONDE LA GENTE ES MÁS SALVAJE QUE EN LA CAPITAL, SIN EL MODO DE PENSAR DEL VIEJO LOCO Y LAS DISCUSIONES SERIAS Y CIENTÍFICAS DEL SABIO BUCKMER UNO SE MUERE DE ABURRIMIENTO” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 14. El “vieux malade” podría aludir a su padre pues “vieux” también se usa como una expresión de cariño que refiere al padre o la madre; esta posibilidad se refuerza por la alusión posterior a las “discusiones serias y científicas” de las que pudo haber sido parte su padre, un militar con formación científica sólida. Hasta ahora no he podido localizar ningún personaje con el nombre de “Buckmer”, no obstante, considero que puede referirse al geómetra alemán Johhanes Max Bruckner, especialista en poliedros.

fragmentos muestran la atracción de Nahui Olin por una ciudad cosmopolita, donde la ciencia o las ideas nuevas son parte de las conversaciones cotidianas de algunos sectores de la población. Por otro lado, la alusión al salvajismo, puede explicarse por la pertenencia de su padre al círculo científico más prestigioso del país, percepción agravada por el profundo centralismo de las instituciones educativas y científicas en México.

Este atractivo que ejerce la ciudad sobre ella se expresa tanto en su obra literaria como en la pictórica en innumerables ocasiones, de ahí poemas que narran su andar por la ciudad y el protagonismo de los paisajes urbanos en sus autorretratos y otros tantos que retratan escenas urbanas. Las reflexiones de Ana Isabel Pérez Gavilán acerca de las escenas urbanas en los retratos del arte vanguardista son perfectamente compatibles con ambas expresiones de Nahui Olin, la literaria y la pictórica: “La frontalidad de la figura humana situada en el plano inmediato, el trazo ingenuo y el entorno inconexo pero significativo, demuestran una nueva forma de vivir el espacio urbano donde los escenarios no permanecen relegados, sino que adquieren un gran peso visual; con ello elevan su importancia para dar sentido y contexto al retrato y completar el simbolismo psicológico.”<sup>36</sup>

Un ejemplo de lo anterior en *A dix ans sur mon pupitre* son tres textos que tienen un carácter más narrativo, frente al tono más especulativo y reflexivo del resto de ellos. Incluso abandonan el tiempo presente en el que están escritos los otros, utilizan en cambio el imperfecto, pretérito perfecto y el pretérito indefinido, dando a entender que son eventos ocurridos en el pasado.<sup>37</sup> Narran una serie de vivencias de la noche en las que la inconformidad, el desbordamiento y el encierro llegan a una especie de éxtasis o crisis.

---

<sup>36</sup> Ana Isabel Pérez Gavilán, “Utopía y realidad. La ciudad de la plástica (1902-1949)”, en *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991), 100.

<sup>37</sup> Me refiero a los textos titulados —SILENCE—, —LA NUIT— y —NUIT SOMBRE ET NOIR—. Los tiempos verbales equivalentes en el francés serían imparfait, passé composé y passé simple, respectivamente.

“J’AVAIS VOULU M’ELOIGNER COMME UNE FUGITIVE POUR LAISSER DEBORDER LA TEMPETE DE MON CERVEAU QUI CROISSAIT APRES CES NUITS OU JE M’ECHAPPAIS EN VOULANT COURIR JUSQU’A PARIS POUR ME PERDRE AUX YEUX DE MA FAMILLE”.<sup>38</sup> Una vez más París es el lugar que le permite escapar del control o el encierro, esta vez alude al escape de la mirada vigilante de la familia, la cual en medio de una urbe se pierde no sólo porque la pequeña haya escapado de casa, sino por las posibilidades de movilidad, novedad y anonimato que las grandes ciudades ofrecen, el escenario perfecto para un acto de rebeldía.<sup>39</sup>

Por otra parte, en los mismos textos el paisaje natural también es central en las vivencias de Nahui Olin, se establecen conexiones no sólo reflexivas, sino corporales con el entorno, que van aumentando su intensidad cada vez más, como se verá más adelante. Los mismos textos indican que la referencia a la naturaleza es más una evocación, un acto imaginativo-creativo de la autora, parte de la expansión su espíritu hasta fundirse con la naturaleza. “J’ETAIS DANS CETTE NUIT DELICIEUSE EXILEE PERDUE AU MILIEU DES BOIS ET DES FORETS IMAGINAIRES, LA MELANCOLIE MA DEVORAIT PLUS QUE JAMAIS, MA PENSEE SEULE VOGUAIT DANS LES PLUS PROFONDES REVERIES”.<sup>40</sup> De tal manera que el bosque y la selva provienen de la imaginación, mientras

---

<sup>38</sup> “HABÍA QUERIDO ALEJARME COMO UNA FUGITIVA PARA DEJAR DESBORDAR LA TEMPESTAD DE MI CEREBRO QUE CRECIÓ DESPUÉS DE ESAS NOCHES EN QUE ME ESCAPABA QUERIENDO CORRER HASTA PARÍS PARA PERDERME DE LA VISTA DE MI FAMILIA” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 44-45.

<sup>39</sup> Viviane Mahieux ha estudiado las crónicas urbanas en la prensa latinoamericana y plantea que la ciudad y sus adelantos tecnológicos tales como la radio y el telégrafo fueron factores clave para el surgimiento de la literatura de vanguardia. Además, esa movilidad, novedad y anonimato son otras de las condiciones de posibilidad de los textos y en muchas ocasiones el tema de estos. Viviane Mahieux, *Urban Chronicles in modern Latin America. The shared intimacy of everyday.*, Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture (United States of America: Texas University Press, 2011), 12-31.

<sup>40</sup> “ESTABA EN ESTA NOCHE DELICIOSA, EXILIADA, PERDIDA EN MEDIO DE BOSQUES Y SELVAS IMAGINARIAS, LA MELANCOLÍA ME DEVORABA MÁS QUE NUNCA, MI SOLITARIO PENSAMIENTO NAVEGABA EN LAS ENSOÑACIONES MÁS PROFUNDAS” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 39.

que el agua donde navega su pensamiento es producto de un estado intermedio entre el sueño y la vigilia. Así el paisaje o el espacio donde se encuentra la artista está íntimamente ligado a su mente, a uno lo evoca a través del recuerdo y otro a través de la imaginación o el ensueño; de cualquier manera, estamos más frente a paisajes psicológicos o mentales que reales.

### *Imágenes del recuerdo*

Después de pensar el paisaje a través de las palabras, vale la pena volver a las imágenes que componen este corpus para explorar los espacios presentes en ellas y la manera en que la figura de Nahui Olin se relaciona con los espacios en los que decide representarse.

Sorprende descubrir una total ausencia de espacialidad, en la cubierta de *A dix ans sur mon pupitre*, donde la figura de Nahui Olin está hecha con un dibujo completamente lineal, a una sola tinta en intenso color rojo sobre fondo blanco.<sup>41</sup> Le acompañan su nombre en la parte superior y en la inferior el título, por último, una línea horizontal y los datos editoriales, sin un solo elemento que denote espacialidad. Lo mismo sucede con la fotografía del interior, el rostro y los hombros de la artista se definen claramente frente a un fondo blanco para dar protagonismo a su imagen.

Otro es el caso del *Autorretrato en los jardines de Versailles*, donde el rostro de Nahui Olin sí destaca de los elementos del fondo por la claridad de las líneas que le dan forma y el brillo de los colores, pero ese espacio delante del cual se pinta es igualmente atrayente. Por su uso poco riguroso de la perspectiva y las proporciones, incluso pareciera una especie de

---

<sup>41</sup> Tomás Zurián conserva algún ejemplar que fue impreso en tinta azul, pero el resto de los ejemplares conocidos están impresos en tinta roja.

escenografía teatral o el fondo de una fotografía de estudio de la época. Según Tomás Zurián los títulos de las obras pictóricas de Nahui Olin no son originales de la autora, por lo que en este caso la alusión a Versalles en el título puede llegar a condicionar nuestra manera de mirar el paisaje, aunque ya trataremos el punto con detalle.<sup>42</sup>

Hay un poema publicado en el primer libro de Nahui Olin, *Óptica cerebral* (1922), éste resulta esencial para comprender su labor artística y es muy ilustrativo sobre el papel de la memoria o el recuerdo en la creación de sus obras.

El recuerdo es la estilización perfecta del color y de la materia, y es de belleza emocionante porque destruye la distancia entre la realidad grotesca y la creación estética de la imaginación. Y en color vienen imprimiéndose nuestras enigmáticas inquietudes cerebrales. [...] Es a través de una exaltación de color y materia imaginativa que estilizamos, y es nuestra esa sensibilidad que prestamos a las cosas, personas u objetos que parecen habernos inspirado algo nuevo; pero eso nuevo es otra creación que le damos a las cosas, personas u objetos que son incidentes que cristalizan nuestras ideas; [...]

Estilización—**recuerdo**, factor imprescindible del arte.—<sup>43</sup>

A partir de estas palabras de la artista no queda duda de que en sus cuadros hay plasmados recuerdos, aunque estos hayan tomado otra forma y otro color al ser puestos en el lienzo por

---

<sup>42</sup> Existen tres fotografías de miembros de la familia Mondragón retratados en unos jardines, los cuales he podido identificar como Versalles ya que aparecen elementos esculturales y fuentes difícilmente confundibles. Estas tienen fecha de 1914 y en ellas no aparecen ninguno de los tres matrimonios de hijos de la familia Mondragón Valseca que se llevaron a cabo en México entre agosto de 1913 y agosto de 1914, el de Carmen y los de sus hermanos Alfonso y Guillermo, de tal manera que puede suponerse que aún estaban en Europa cuando la familia realizó esa visita. Archivo de la Galería Windsor, Fotografías sin identificar. De cualquier manera, es muy probable que en la primera estancia de la familia en Europa hayan visitado los jardines de Versalles, uno de los lugares más emblemáticos de Francia.

<sup>43</sup> Nahui Olin, “Óptica Cerebral. Poemas dinámicos (1922)”, en *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011), 59. Las negritas son del original.

ella, una vez más esos espacios son más mentales que reales, aunque refieran a lugares que realmente existen o existieron.

El paisaje de *Autorretrato en el jardín de Versalles* muestra un típico jardín barroco francés, con “bosquets” y “parterres”.<sup>44</sup> Hay también algunas esculturas, fuentes y bancas, así como dos edificaciones al fondo. Sin la alusión a Versalles en el título, puede pensarse en cualquiera de los muchos jardines de este tipo en Francia y toda Europa.<sup>45</sup> A pesar de que puede tratarse de uno de los muchos jardines franceses e incluso de uno totalmente imaginado por la autora, hay algo que nos permite explorar la posibilidad de que Nahui Olin esté mandando un mensaje mucho más específico con su paisaje, la presencia de la Venus Calipigia.

Si se observa con atención el cuadro, las dos esculturas más alejadas del frente tanto del lado derecho como el izquierdo son prácticamente iguales, al punto de poder decir que se trata de la misma escultura vista desde distintos puntos. Se adivina en ellas un cuerpo femenino por lo voluptuoso de las formas, las dos mujeres tienen los brazos extendidos al frente casi al nivel de su rostro y se sostienen en la pierna izquierda mientras que la derecha está suspendida en el aire.

Esta pose es significativa porque en autorretratos de Nahui Olin y fotografías que le hicieron durante los años veinte es posible verla con la misma disposición corporal de las esculturas en la pintura. Aunado a lo anterior, ya se ha identificado anteriormente una enorme similitud entre estas poses de Nahui Olin y la *Venus Calipigia*, una escultura de la antigüedad romana cuyo mayor distintivo es el de levantar su vestido para mostrar al espectador sus

---

<sup>44</sup> Los bosquets son grupos de árboles que sirven como una especie de telón de fondo. Los parterres son áreas generalmente cuadradas o rectangulares compuestas por setos recortados, grava de colores y flores.

<sup>45</sup> Wilfred Hansmann, *Jardines. Del Renacimiento y el Barroco.*, trad. José Luis Gil Aristu (Madrid: Nerea, 1989).

prominentes nalgas.<sup>46</sup> Existen diversas copias y versiones de esta escultura, una de ellas es la del escultor Jean Jacques Clérion que se encuentra en los jardines de Versalles.<sup>47</sup> [Fig. 5] Muy probablemente esta es la que la artista pintó dos veces en el *Autorretrato en los jardines de Versalles*, pues no sólo las constantes alusiones a esta Venus en la obra de Nahui Olin lo sugieren, sino que coinciden los tres rasgos principales: las prominentes nalgas, los brazos extendidos y un pie elevado, aunque ambos gestos están bastante exagerados (estilizados).

Por otro lado, los atributos de la Venus Calipigia tienen mucho que ver con la obra de Nahui Olin pues entre todas las manifestaciones de Venus es la que más alude a un deseo sexual explícito y además provocado por la propia diosa de manera voluntaria. Es decir, un manejo del deseo del espectador para el propio goce.<sup>48</sup> El mito que narra su origen señala que su templo fue levantado como agradecimiento por parte de dos jóvenes esposas que eran hermanas. Estas habían conseguido buenos esposos cuando, para resolver un enfrentamiento entre ellas por quien tenía las nalgas mejor proporcionadas, decidieron preguntarle a un hombre que pasaba por allí quien obtuvo como recompensa a su respuesta casarse con la ganadora. Este avisó a su hermano, quien eligió a la otra hermana y se casó con ella.

En los textos de *A dix ans sur mon pupitre* el deseo se manifiesta de muchas maneras como un deseo de conocimiento, de expansión, de libertad, de sentir nuevas sensaciones. A pesar de esto Nahui Olin expresa que su cuerpo es algo que ata y limita a su espíritu, para

---

<sup>46</sup> Tomás Zurián Ugarte, “Otra Venus Calípigia”, *Luna Córnea*, 1994. Este fue el primer texto en que se hizo la asociación entre Nahui Olin y la Venus Calipigia. Aunque Zurián sustenta su argumento a partir de una fotografía de Antonio Garduño ya he comentado en la introducción que Nahui Olin comparte la manera de posar en las fotografías con las de sus autorrepresentaciones. Un caso muy claro con respecto a la *Venus Calipigia* son: la fotografía de Garduño a la que alude Zurián y el *Autorretrato* de 1927.

<sup>47</sup> Jean-Jacques Clérion (1637-1714), *Venus Calipigia Farnese*, 1686 de 1684, Mármol, 240 x 81.5 x 82 cm, 1686 de 1684, Parc Parterre Latone, Versalles, Château Versailles.

<sup>48</sup> Francis Haskell y Nicholas Penny, *El gusto y el arte de la antigüedad: El atractivo de la escultura clásica, 1500-1900.*, trad. José Antonio Suarez Hernández (Madrid: Alianza, 1990), 348–50.

ella “su cuerpo y su cabeza son un misterio de incompatibilidad” y por ello trata de separarlos, aunque en realidad siempre busca la misma liberación para ambos.

OUI, J’AI SOIF AVEC TOUS MES SENS DE SAVOURER LES DELICES, LES PLASIRS, LES SENSATIONS DE CETTE VIE [...] JE SENS MON ENFANCE ENCORE LOIN DE LA JEUNESSE SE REVOLTER CONTRE MOI-MEME ET ME DIRE : LE MONDE, LA VIE, L’AMOUR EST A CELUI QUI OUVRIRA SES SENS D’ESPRIT ET DE CORPS AVEC PLUS D’ENERGIE, IL FAUT JOUIR IL FAUT S’ENNIVRER, IL FAUT SENTIR POUR LA PREMIERE FOIS SON CORPS ET QU’ON A UN GRAND ESPRIT INCOMPRIS [...] QUI A BESOIN DE TOUT CE QU’IL PEUT CONTENIR : L’INFINI DANS UNE SECONDE, ET QUI A DROIT A TOUT CE QU’IL PEUT SENTIR.—<sup>49</sup>

Cuando Nahui Olin habla de “sentir por primera vez su cuerpo” desde la voz de una niña de diez años que ansía la juventud para poder experimentar todo lo que desea y lo que es capaz de sentir a través de él, lo hace desde un presente (ca. 1924) donde la presencia de la *Venus Calipigia* se estaba volviendo cada vez más fuerte y reiterativa en su obra. Desde 1921 ya hacía sesiones fotográficas donde mostraba buena parte del cuerpo, aunque aún no estaba desnuda, como si lo estuviera apenas unos años después entre 1923 y 1925 posando para Martín Ortiz y Edward Weston o en 1926 para la foto de Antonio Garduño donde la cita a la

---

<sup>49</sup> “SÍ, TENGO SED CON TODOS MIS SENTIDOS DE SABOREAR LAS DELICIAS, LOS PLACERES, LAS SENSACIONES DE ESTA VIDA [...] SIENTO MI INFANCIA AÚN LEJOS DE MI JUVENTUD SE REBELA CONTRA MI MISMA Y ME DICE: EL MUNDO, LA VIDA, EL AMOR ES PARA QUIEN ABRA SUS SENTIDOS DE ESPÍRITU Y DE CUERPO CON MÁS ENERGÍA, HAY QUE GOZAR HAY QUE EMBRIAGARSE, HAY QUE SENTIR POR PRIMERA VEZ SU CUERPO Y QUE TENEMOS UN GRAN ESPÍRITU [...] QUE DESEA TODO LO QUE PUEDE CONTENER: EL INFINITO EN UN SEGUNDO, Y QUE TIENE DERECHO A TODO LO QUE PUEDA SENTIR.—” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 31–32.

Venus ya es más que evidente.<sup>50</sup> Para ese momento era una mujer que se había divorciado y vivía con su amante mientras posaba para numerosos artistas. Todo ello pudo pasar por su mente cuando evocaba a la *Venus Calipigia* en su *Autorretrato como colegiala en Versailles*.

A partir de lo anterior es de suponerse que el resto de los elementos presentes en el autorretrato no son accidentales ni carentes de significado, por lo que puede seguir explorándose el vínculo con Versailles. En la parte superior del cuadro hay dos edificaciones, la que está al frente parece ser una fachada por las columnas y el tímpano. **[Fig. 6]** Es evidente que la artista sólo conserva algunos rasgos distintivos y tampoco respeta perspectivas e ubicaciones.<sup>51</sup> El segundo edificio, detrás del primero, por el trazo circular que siguen una serie de columnas es asociable con el “Bosquet de la Colonnade”, una columnata circular.<sup>52</sup> **[Fig. 7]** Al centro de esta se encuentra el grupo escultórico de *El Rapto de Proserpina*, el cual no podemos ver en la obra de Nahui Olin.<sup>53</sup> **[Fig. 8]** El grupo escultórico retrata el momento en que el dios del inframundo, Hades (Plutón), toma a

---

<sup>50</sup> La mayor recopilación que se ha hecho de las fotos donde posó la artista fue en la exposición de 2018 en el Museo Nacional de Arte, cuyo catálogo recoge todas las piezas exhibidas y las mencionadas arriba. Nahui Olin -*La mirada infinita*-, 160–224.

<sup>51</sup> En algunos de los autorretratos y retratos acompañados de paisajes urbanos que la artista pintó desde el balcón de su departamento en la calle 5 de febrero número 18, a una calle de la Plaza de la Constitución, aparecen de manera indistinta los volcanes Iztaccihuatl y Popocatepetl, el Castillo de Chapultepec, la Avenida Reforma y el Ángel de la Independencia, así como cúpulas y edificios que cambian de ubicación o de tamaño en cada cuadro.

<sup>52</sup> Thomas Garnier, *Le bosquet de la Colonnade*, el 11 de octubre de 2018, Fotografía digital, el 11 de octubre de 2018, Instagram Chateau Versailles, [https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX\\_H/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX_H/?utm_source=ig_web_copy_link). En esta fotografía aérea de la columnata se puede apreciar muy bien la vegetación que la rodea, es evidente que se trata de los inicios del otoño por los colores rojizos y anaranjados del follaje de los árboles. Si se le compara con los tonos utilizados por Nahui Olin en el *Autorretrato en los jardines de Versailles* para pintar los árboles se encontrará que son muy similares, aunque quizá en la pintura el otoño esté más avanzado o se intensifiquen los tonos por lo rojizo del cielo del atardecer.

<sup>53</sup> Se trata de un réplica pues la original se encuentra en reserva, dada la fecha en que se realizó la copia Nahui Olin debió haber conocido la original. François Girardon, *El rapto de Proserpina*, 1699, Mármol, 287 x 125 x 148,5 cm., 1699, Bosquet de la Colonnade, Château Versailles; Gerald Van Der Kemp, *Versailles. Le Château - Le Parc - Les Trianons* (París: Éditions d'art LYS, 1976), 160.

Proserpina (Perséfone, hija de Ceres-Démeter y Zeus) para llevarla con él al inframundo como su esposa.<sup>54</sup>

El mito cuenta que Démeter pide ayuda a Zeus para traer de vuelta a su hija, pero como Proserpina ya había comido de los frutos del inframundo no puede regresar.<sup>55</sup> Otro mito cuenta que Afrodita encargó a Perséfone el cuidado de Adonis, pero la diosa del inframundo no quiso devolverlo porque se había enamorado de él. Se llegó a un acuerdo de que Adonis pasaría cuatro meses del año con Perséfone, cuatro con Afrodita y cuatro solo, aunque él prefirió pasar los otros cuatro con Afrodita, dando lugar a los cambios de clima en la Tierra. Para algunos “el mito que le relaciona [a Adonis] con Perséfone y Afrodita representa la semilla que permanece oculta en la tierra durante un tercio del año.”<sup>56</sup>

Sin ser alusiones literales o explícitas, algo de este simbolismo de los ciclos naturales, muerte-vida, está presente en los textos de *A dix ans sur mon pupitre*,

OH MERVEILLEUSE NATURE COUVREZ VOUS DE DEUIL POUR QUE MON  
ESPRIT N'ARRACHE PLUS DE VOUS DES SENSATIONS ETRANGES D'UN PLASIR  
NOUVEAUX QUI VIENT A MOI, CAR JE CROIS SENTIR UN SEXE UNIQUE POUR  
VOUS POSSEDER DANS TOUTES VOS MANIFESTATIONS [...] ET QUAND UNE  
INCROYABLE MORTALITE POUR MON ETRE M'AURA MISE SOUS LA TERRE,  
DANS LE PLAISIR QUI PRECEDE VOTRE FECONDITE ET EVOLUTION.—

---

<sup>54</sup> “Les collections – Château de Versailles - Enlèvement de Proserpine”, Château de Versailles, consultado el 8 de septiembre de 2021, <http://collections.chateauversailles.fr/#da7e2d3c-f29d-41b5-8a53-0f7c99bef1e4>.

<sup>55</sup> “Perséfone”, en Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano, y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, vol. 2 (México: Alianza, 1989), 510.

<sup>56</sup> “Adonis”, en Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández-Galiano, y Raquel López Melero, *Diccionario de mitología clásica*, vol. 1 (México: Alianza, 1989), 14–15.

SOUVENEZ VOUS QUE J'EXISTE DANS VOTRE PROPE AMOUR DE VITALITE  
EVOLUTIVE ET CONTINUELLE.—<sup>57</sup>

La misma autora que anuncia su muerte, previene su existencia después de ella a través del amor “de vitalidad evolutiva y continua”, lo que nos recuerda a Adonis cuya entrada y salida del inframundo marca el ritmo de las cosechas. De alguna manera es como si ese deseo sexual de posesión de la naturaleza se manifestara en su muerte (en el inframundo) y esto a su vez la llevará a formar parte del ritmo, los tiempos, la evolución de algo más grande que ella.

Otro de los elementos del cuadro, la fuente del lado izquierdo parece guardar ciertas semejanzas con la fuente dedicada a Latone, por los tres basamentos circulares y la figura central en lo alto. <sup>58</sup> **[Fig. 9]** Así mismo podemos ver que la figura humana tiene los brazos abiertos, como Latone. <sup>59</sup> Latona, hija de los titanes Ceo y Febe, se relaciona con Zeus cuando este ya estaba “comprometido” con Hera, lo que provoca los celos de la diosa quien ordena que ninguna tierra se preste para que Latona de a luz a los hijos de Zeus. Artiga una hermana de Latona que se había convertido en isla flotante, Ortigia, es donde Latona da a luz. Hera manda a la serpiente Pitón a acosarlos, por lo que madre e hijos continúan huyendo. Cuando quieren beber del fondo de un lago, unos campesinos se los impidieron y Latona

---

<sup>57</sup> “OH MARAVILLOSA NATURALEZA VÍSTETE DE LUTO PARA QUE MI ESPÍRITU NO ARRANQUE DE TI SENSACIONES EXTRAÑAS DE UN PLACER NUEVO QUE VIENE A MÍ, PUES CREO SENTIR UN SEXO ÚNICO PARA POSEERTE EN TODAS TUS MANIFESTACIONES [...] Y CUANDO UNA INESPERADA MUERTE PARA MI SER ME HAYA PUESTO BAJO LA TIERRA, CON EL PLACER QUE PRECEDE TU FECUNDIDAD Y EVOLUCIÓN.—RECUERDA QUE YO EXISTO EN TU PROPIO AMOR DE VITALIDAD EVOLUTIVA Y CONTINUA.—” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 42.

<sup>58</sup> Van Der Kemp, *Versailles. Le Château - Le Parc - Les Trianons*, 150–56.

<sup>59</sup> Jean Marc Manai, *Latone y sus hijos*, 2009, Fotografía digital, 2009, Château Versailles.

gritó al cielo “Vivid eternamente en el agua”, lo que convirtió a los campesinos en ranas; este es el episodio que narra la fuente.<sup>60</sup>

Puede ser algo aventurado asegurar que es esta la fuente que pintó Nahui Olin en su autorretrato, pero la huida y la persecución, temas principales del mito de Latona, sí estuvieron presentes en la vida de Nahui. Estos ya se han insinuado en la parte anterior, el ojo vigilante de la familia que pesa sobre las niñas y niños, pero Nahui Olin encuentra que no basta con escapar al yugo de la familia, pues hay otros: “JE M’ECHAPPAIS [...] POUR ME PERDRE AUX YEUX DE MA FAMILLE ET SENTIR TOUTE LA FRAGILITE D’UNE LIBERTE LIMITEE PAR UNE GRANDE FAMILLE QUI S’APPELLE GOUVERNEMENT, ET QUE MON PERE APPELLAIT NATION.”<sup>61</sup> Hay que recordar que el general Mondragón y el resto de su familia salen de México entre 1913 y 1914 como exiliados o perseguidos políticos, primero por el régimen huertista y más intensamente por el carrancista, gobiernos bajo los cuales les fueron confiscados también todos sus bienes.<sup>62</sup> Aún cuando casi toda la familia estaba de regreso en México en los años veinte, se seguía especulando mucho sobre el papel del General Mondragón en el asesinato de Madero, lo que incluso llevó al propio general y a su hija, Carmen Mondragón, a replicar en el periódico *El Universal* las acusaciones.<sup>63</sup> De tal manera que la persecución y el ataque no fueron ajenas a Nahui Olin y puede ser esa la razón por la cual escogió la fuente de Latone.

---

<sup>60</sup> Miguel Ángel Elvira Barba, *Arte y mito. Manual de iconografía clásica* (Madrid: Silex, 2008), 187–88.

<sup>61</sup> “ME ESCAPABA [...] PARA PERDERME DE LA VISTA DE MI FAMILIA Y SENTIR TODA LA FRAGILIDAD DE UNA LIBERTAD LIMITADA POR UNA GRAN FAMILIA QUE SE LLAMA GOBIERNO, Y QUE MI PADRE LLAMABA NACIÓN.” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 45.

<sup>62</sup> Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 47; Mario Ramírez Racaño, “El amargo exilio de Victoriano Huerta y sus seguidores en España: 1914-1920”, *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 55 (2018): 159–94, <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2018.55.64551>.

<sup>63</sup> Gonzalo G. Travesí, “El general Mondragón, casi en artículo de muerte, habla a El Universal por última vez de los sucesos de la Ciudadela”, *El Universal*, el 24 de septiembre de 1922, sec. segunda sección; Carmen Mondragón, “En defensa del General Mondragón”, *El Universal*, el 26 de febrero de 1925, sec. primera sección.

Hasta ahora los elementos identificados, salvo por la fachada, nos han llevado a personajes femeninos: Proserpina, la Venus Calipigia y Latone. Esta decisión de la autora no me parece en lo absoluto accidental, pues parece haber una reiteración de la condición femenina desde tres vertientes: la relación de esta con la naturaleza o el universo (Proserpina-Perséfone), la del deseo (Venus Calipigia) y la persecución dentro de una sociedad o sistema político (Latone), las cuales he intentado interpretar a partir de los propios textos y vivencias de la autora.

### ***Encarnar la imagen, corporizar la letra***

Este apartado se centra en qué quiere decir Nahui Olin con ese rostro con cabello corto y trenzas y explora el papel que tuvo su cuerpo tanto en su creación artística como en la percepción que otros tenían de ella.

Si sólo contáramos con la carátula del libro y con el autorretrato, esa mujer-niña de grandes ojos y extraña combinación de trenzas y cabello corto, podría parecernos una creación de Nahui Olin, una forma de “estilizar” su rostro por medio de la pintura. Lo que vuelve aún más inquietante esas imágenes es la existencia de la fotografía, donde la vemos “estilizar” su rostro no por medio de la pintura sino en su propio cuerpo.

Deborah Dorotinsky ha analizado imágenes fotográficas de mujeres en los años veinte del siglo pasado, especialmente las que tomó la fotógrafa María Santibáñez. Resalta con respecto a estas fotografías que “A las mujeres de clase media y alta se les presentó un abanico de posibilidades imaginativas para “aparecer” y construirse una imagen, representarse y en la escenificación de sí mismas desplegar la agencia que las nuevas

condiciones de posibilidad sociales y culturales les acercaban.”<sup>64</sup> Dichas formas de “aparecer” o construirse muchas veces implicaban la adopción de poses o indumentarias muy distintas a las de la vida cotidiana.

Las consideraciones anteriores abren la posibilidad de leer la fotografía de Nahui Olin al interior del libro como una parte más de su obra, en dos sentidos: en primer lugar, al haber posado para ella y tener una agencia en cuanto a la manera de aparecer ahí y en segundo, al haber decidido ponerla al interior de su libro.<sup>65</sup> Al observar la fotografía, esa extraña combinación de cabello corto y trenzas largas hace pensar que estas últimas son quizá postizas y sólo usadas en el acto de posar para la fotografía, con la sola intención de aparecer en la imagen. No obstante, existe otra fotografía también de fecha y autor desconocido donde Nahui Olin aparece con el cabello cortado y las trenzas, aunque esta vez sin moños, en una posición lateral menos rígida y más maquillaje en los ojos.<sup>66</sup> Pero la prueba más fehaciente de que Nahui Olin encarnaba esta aparente contradicción es una fotografía de Edward Weston donde se la ve de perfil, con la cabeza ligeramente inclinada hacia atrás, el fleco recto y el cabello corto a la altura de la oreja, de entre los cabellos cortos desordenados

---

<sup>64</sup> Deborah Dorotinsky Alperstein, “El género y la mascarada en la fotografía de María Santibañez”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 71 (2018): 150, <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p132-157>. Como explica la autora el término “aparecer” está tomado del pensamiento de Judith Butler quien concibe el género como un acto performático que no se limita a un momento, sino que implica repetición y ritual. Lo que permite una lectura de las fotografías o imágenes de mujeres como algo más allá de “devenir objeto” o “devenir imagen”.

<sup>65</sup> Gracias al trabajo de un grupo de investigadores en torno al estudio fotográfico y galería *Photito* que el hermano mayor de Nahui Olin, Manuel Mondragón, abrió en San Sebastián, es posible pensar que fue en ese momento cuando la fotografía comienza a ser tan importante para Nahui Olin. Una de las investigadoras de este grupo, Alejandra Ortiz, rescata que allí se coloreaban fotografías, técnica que la artista utilizará posteriormente. A partir de lo anterior puede incluso pensarse que el manejo de las cámaras, las luces y la escenografía no le eran ajenos y su colaboración con los fotógrafos puede incluso llegar hasta ese punto. Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 80–107; Amaia Eregaña, “El enigma donostiarra de Nahui Olin”, *7K revista dominical* (Herritar Berri SLU, el 10 de julio de 2018), [https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/7k/editions/7k\\_2018-07-15-07-00/hemeroteca\\_articles/el-enigma-donostiarra-de-nahui-olin](https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/7k/editions/7k_2018-07-15-07-00/hemeroteca_articles/el-enigma-donostiarra-de-nahui-olin).

<sup>66</sup> Anónimo, *Carmen Mondragón*, s.f., Copia fotográfica, 19.3 x 24.3, s.f., Colección Tomás Zurián Ugarte.

asoma una chongo de considerable tamaño en la parte baja de la cabeza, con el cual se podían tejer unas largas trenzas.

Este tipo de actos muy ligados a la imagen, pero sobre todo al cuerpo por parte de mujeres que incursionaron en la literatura han sido identificados y estudiados por Vicky Unruh, quien concentra su atención en diez escritoras latinoamericanas de la primera mitad del siglo XX.<sup>67</sup> Las preguntas que desencadena toda esta reflexión es ¿cómo hicieron las mujeres que querían ser escritoras para entrar en un mundo dominado por los hombres y donde ellas habían jugado siempre el papel de musas?, ¿cómo encarnaron ese rol de escritoras y cómo entendieron su quehacer literario? El conjunto de mujeres que ella analiza se encontró con que su entrada al mundo del arte siempre sería derivada de una actuar o performance público tal como el teatro, la declamación de poesía, el canto, la danza, la oratoria o el ingenio escénico. Para Unruh esta capacidad performática no sólo les dio la posibilidad de negociar su identidad pública como escritoras, sino que también dio forma a la manera en que cada una de ellas concibió su creación literaria.<sup>68</sup>

Como lo demostraron algunos de los poemas analizados con anterioridad, esa negociación entre el cuerpo y el intelecto, Nahui Olin no sólo la hizo en la vida pública, también de manera interna o personal y esto quedó plasmado en sus poemas. El constante posar para fotógrafos y pintores,<sup>69</sup> las exhibiciones que hizo de estas fotografías, así como la publicación de estas mismas en algunas revistas intelectuales como *Azulejos* y otras de gran distribución como *Ovaciones*, también pueden pensarse en los términos de Unruh, sí

---

<sup>67</sup> Estas escritoras son: Alfonsina Storni, Victoria Ocampo, Norah Lange, Nellie Campobello, Antonieta Rivas Mercado, Mariblanca Sabas Alomá, Ofelia Rodríguez Acosta, Magda Portal, María Weisse y Patricia Galvão.

<sup>68</sup> Vicky Unruh, *Performing women and modern literary culture in Latin America: intervening acts* (Austin: University of Texas Press, 2006), 2.

<sup>69</sup> Hasta ahora sólo se sabe de una sola mujer que la pintó, su amiga Rosario Cabrera y no se conocen fotografías tomadas por una mujer a pesar de haber sido amiga de Tina Modotti.

como una manera de negociar su entrada al mundo cultural, pero también parte fundamental de su obra.<sup>70</sup>

El siguiente ejemplo ayuda a ver esto de manera más clara. La revista *Azulejos* publicó en dos ocasiones poemas de Nahui Olin, hecho que resulta notable no sólo porque la artista haya publicado muy poco en revistas culturales de la época, sino porque *Azulejos* en sus nueve números sólo publicó obra de dos mujeres: Nahui Olin y Gabriela Mistral.<sup>71</sup> La poca participación femenina contrasta con la enorme cantidad de imágenes femeninas entre sus páginas, donde abundan las noticias de teatro acompañadas por fotos de las actrices o bailarinas, los retratos de señoritas de “buena sociedad”, la publicidad de productos de lujo anunciados por mujeres, reproducciones de pintura de famosos pintores donde retratan alguna mujer, etc.

En este contexto de publicación encontramos los poemas de Nahui Olin en una puesta en página bastante distinta al resto de textos literarios.<sup>72</sup> [Fig. 10] En ambos casos el texto está acompañado por una viñeta de Roberto Montenegro, pero es la presencia de fotografías de la poeta lo que realmente es inusual, ninguna otra obra literaria (todas de hombres) viene acompañada de imágenes de su autor. Si se comparan estas fotografías (la primera de Silva y la segunda de Ocón) con el resto de las fotografías de mujeres en la publicación puede

---

<sup>70</sup> Dos exposiciones de sus fotografías, una en 1927 y otra en 1929, fueron organizadas y montadas por ella en su departamento de la calle 5 de febrero, en el Centro Histórico. La Revista *Ovaciones* publicó en tres ocasiones fotografías de Nahui Olin, el 3 de septiembre de 1927, el 14 de julio de 1928 y el 11 de agosto de 1928.

<sup>71</sup> Nahui Olin (Carmen Mondragón), “Óptica Cerebral. Poemas dinámicos”, *Azulejos*, febrero de 1922; Nahui Olin, “Éter. Electricidad”, *Azulejos*, julio de 1923; Gabriela Mistral, “Caperucita Roja”, *Azulejos*, julio de 1923.

<sup>72</sup> Annick Louis, a quien sigo para el análisis de la revista, define “contexto de publicación” de la siguiente manera: “El concepto designa los elementos que se dan a ver y a leer, y reenvía a los elementos materiales más inmediatos, pero no solamente al objeto en sí, sino al movimiento que consiste en la puesta en página del texto”. Annick Louis, “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”, en *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, ed. Rose Corral, Anthony Stanton, y James Valender (Ciudad de México: El Colegio de México, 2018), 33.

verse que sobre todo la segunda tiene bastante semejanza con las de actrices o bailarinas, pues su disposición corporal es mucho más expresiva y tiene los hombros descubiertos.<sup>73</sup>

Podríamos suponer que el resultado de la puesta en página de los poemas en *Azulejos* fue producto de decisiones editoriales en las que Nahui Olin no tuvo injerencia, pero cuando vamos a las obras literarias publicadas por la autora encontramos que *A dix ans...* no es el único libro que acompañó con imágenes suyas. Los dos libros anteriores *Óptica Cerebral* (1922) y *Câlinement je suis dedans* (1923) tienen en la portada retratos de ella hechos por el Dr. Atl.<sup>74</sup> Más adelante publicó *Nahui Olin* (1927) ya de manera independiente, en este incluyó en el interior una fotografía de ella que le había tomado Edward Weston en 1923 y una de autor desconocido aparece en *Energía Cósmica* (1937).<sup>75</sup>

No es que Nahui Olin haya sido la única artista de la época en incluir en sus libros imágenes suyas, ya sea fotografías o algún dibujo, grabado o reproducción de una pintura propia o de otro artista,<sup>76</sup> pero el hecho de que todos los libros publicados en vida den a su imagen tanta importancia es una más de las manifestaciones de que Nahui Olin no podía desvincular el acto de posar o ser retratada por ella misma o por otros del de escribir. Pero *A dix ans sur mon pupitre* sí es un libro particular por la reiterada afirmación del yo de la artista,

---

<sup>73</sup> En el caso de la otra autora en *Azulejos*, Gabriela Mistral, la puesta en página es totalmente distinta, pues su presencia está mediada por el mural de Carlos Mérida basado en el poema de Mistral “la Caperucita Roja”. Solamente aparece la leyenda “poema de Gabriela Mistral”, pero no hay ningún texto que hable sobre la pieza mural y mucho menos una foto de la poeta. El contraste entre las personalidades y las “formas de aparecer” de ambas mujeres se materializan en la puesta en página de la revista, una de ellas hipersexualizada y la otra apenas mencionada.

<sup>74</sup> Nahui Olin, *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (México: México Moderno, 1921); Nahui Olin, *Câlinement je suis dedans* (S.l.: Guillot, 1923).

<sup>75</sup> Nahui Olin, *NAHUI OLIN* (México, D.F.: Imprenta Mundial, 1927).

<sup>76</sup> Dos ejemplos cercanos son el libro del Dr. Atl *El Paisaje. Un ensayo* (1933) en el cual incluyó dos fotografías de él en las primeras páginas; otro es *Francisca Yo! Versos* de Nellie Campobello, cuya cubierta fue diseñada por el Dr. Atl y tiene la imagen de una joven bailando que por supuesto es la escritora y bailarina, misma que Vicky Unruh incluye en su libro. Salvador Albiñana, ed., *México ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950.*, Biblioteca de Ilustradores Mexicanos 13 (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014), 112–14.

pues no sólo estuvo a cargo de la portada e incluyó su fotografía en el interior, sino que reprodujo un manuscrito donde su caligrafía típica francesa es notable, al igual que las tipografías originales en el título y la firma [Fig. 4], por no hablar de los poemas que están todos escritos desde la primera persona y hablan de experiencias personales.

Claramente se trata de un libro donde la autora tuvo una participación mucho más allá de la escritura de los textos pues además estamos frente a lo que se le ha llamado “libro de autor”, es decir libros que se publicaban bajo la contratación por parte del autor de servicios editoriales en imprentas o editoriales.<sup>77</sup> Esta era la manera en que casi todos los autores publicaban en México por esos años según Freja Cervantes y Pedro Valero,<sup>78</sup> lo cual explica que se haya publicado un libro tan cuidado y con detalles muy particulares, donde el tema son las supuestas reflexiones de una niña de diez años sobre su inconformidad con el mundo sin que haya un escenario histórico de por medio o una innovación literaria.<sup>79</sup>

La dura recepción para las mujeres en el mundo intelectual quedó plasmada en la crítica que recibió el libro de Nahui Olin en *El Universal Ilustrado*. Casán, el autor de la columna “Al margen de los libros nuevos” se expresó en términos poco favorables de *A dix ans sur mon pupitre*, pero más que una crítica sesuda, no toma muy en serio a la autora.

---

<sup>77</sup> La frase al final del libro, “AUX FRAIS DE L’AUTEUR”, que puede traducirse como “A CARGO DE LA AUTORA” no deja lugar a dudas de que se trata de este tipo de publicación. Así mismo Tomás Zurián conserva tres notas de pago a la editorial Cultura por parte de Nahui Olin, una de ellas con fecha de 7 de enero de 1924, es muy probable que se trate de la publicación de *A dix ans sur mon pupitre* no sólo porque la fecha coincide sino porque se trata del único libro que esta editorial le publicó a Nahui Olin. También agradezco a María José Ramos de Hoyos el haberme compartido parte de su conocimiento sobre el mundo editorial de la época, especialmente sobre Editorial Cultura y Editorial México Moderno que también publicó un libro de Nahui Olin.

<sup>78</sup> Freja I. Cervantes Becerril y Pedro Valero, “La Colección Cvltvra y los fundamentos de la edición mexicana moderna 1916-1923.”, en *Colección Cultura. Selección de buenos autores antiguos y modernos. Edición Conmemorativa. 1916-2016* (México: Juan Pablos Editor / Secretaría de Cultura, 2016), 42.

<sup>79</sup> Un libro muy cercano a este es *Cartucho* (1931) de Nellie Campobello, narrado también desde la infancia aunque este narra episodios de la Revolución Mexicana.

afirmativa como una *bas-blue* quintañona y dichosa de asombrar a su maestra [...] Su libro deja una impresión penosa, fría, como la visita de una casa antigua, muy vieja vacía hace muchos años, donde nunca entra un rayo de sol. Por sus páginas discurren nada más las sombras de sus avatares lejanos [...] No se ve a la Bella Durmiente en espera del Príncipe que habrá que despertarla con un beso; [...] acurrucada en un rincón de su escepticismo, teje, como una araña, con los hilos de su raciocinio, la tela sutil en donde, presa, se debate impotente la ilusión. [...] y por eso a los diez años era ya vieja. ¿No dice en alguna parte, “el pasado vive en el pensamiento del hombre”? *Chi lo sa*. Pero la prefiero poetisa y no filósofo. [...] El amor crea y cuando no crea, no es amor. No se puede maldecir el amor sino cuando no se le conoce. Pero no es fácil que lo haya conocido una niña de diez años, y más no tenía Nahui Olin cuando escribió ese cuaderno [...] las fanfarronadas de escepticismo de la pequeña Nahui Olin, rebelde del amor que no conoce.<sup>80</sup>

Quizá una de las partes más importantes de esta crítica es cuando refiere “Pero la prefiero poetisa y no filósofo” después de haberla llamado “*bas-blue* quintañona”,<sup>81</sup> pues nos permite ver el lugar donde las mujeres de letras no resultaban incómodas para los hombres, el lugar de la poetisa.

Según ha explicado Diana del Ángel, la palabra “poetisa” en México no es unívocamente despectiva, también puede tener una carga neutral. “El sentido adverso de ‘poetisa’ en el siglo XX provendrá de una opinión común sobre la figura de ser escritora en

---

<sup>80</sup> No he podido localizar de quien es este pseudónimo, pero es posible que se trate de Pablo González Casanova padre, quien escribió en *El Universal Ilustrado* la columna “Libros nuevos” desde 1921 y durante algunos años más. María del Carmen Ruiz Castañeda y Sergio Márquez Acevedo, “Pablo González Casanova”, en *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México* (México: Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014), 884. Casán, “Nahui Olin y su ‘Cuaderno de Colegiala’”, *El Universal Ilustrado*, el 9 de octubre de 1924, sec. Al margen de los libros nuevos. transcrito en Patricia Rosas Lopátegui, *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención* (Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011), 294–95.

<sup>81</sup> Bas-bleu se define como “Mujer de una pedantería ridícula, con aspiraciones literarias.” Carine Girac-Marinier y Julie Pelpel-Moulian, “bas-bleu”, en *Dictionnaire de Français Larousse* (Paris: Larousse, 2018).

el siglo XIX, imagen construida particularmente en antologías que perpetuaban un modelo de mujer típicamente decimonónico y doméstico.”<sup>82</sup>, justo como sucede en el artículo de Casán, pues para él la “poetisa” Nahui Olin es la que escribió *Câlinement je suis dedans*, un libro que prefigura las reflexiones de *A dix ans...* pero en un tono mucho menos filosófico y erudito, más bien hablando de cosas como su gato, su ropa, su madre, su colegio de monjas, etc., temas comúnmente considerados más domésticos y menos trascendentales. Así mismo llama la atención que utilice la flexión del femenino para “poeta”, pero no lo haga para “filósofo”, lo que confirma que está aludiendo no a “una mujer que escribe poesía”, sino a una mujer que escribe poesía desde el lugar que él le parece correcto, el de la Bella Durmiente.

Su crítica a la visión pesimista de la autora acerca del amor, olvida que la pequeña Nahui Olin se queja precisamente de no poder amar y ser amada con la intensidad que ella desea y su espíritu y su cuerpo le piden y le permiten. Nahui Olin se rebela no contra el amor que no conoce, sino contra el amor que le han obligado a vivir y al que estaba destinada:

JE NE SUIS PAS HEUREUSE PARCE QUE LA VIE N’A PAS ETE FAITE POUR MOI,  
PARCE QUE JE SUIS UNE FLAMME DEVOREE PAR ELLE-MEME ET QUE RIEN NE  
PEUT ETEINDRE ; PARCE QUE JE N’AI PAS VECU AVEC LIBERTE LA VIE EN  
M’ENLEVANT LES DROITS DE GOUTER LES PLAISIRS, [...] —MAIS A QUOI BON  
TANT DE COMPREHENSION, TOUT, SI ON M’OBLIGE DE VIVRE D’ABROD SOUS  
LA TUTELLE RIGOUREUSE DES PARENT ET ENSUITE SOUS CELLE D’UN MARI.

---

<sup>82</sup> Diana del Ángel, “‘Poetisa’: ideología de un vocablo; el caso de México”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 47 (2018): 375. Un ejemplo perfecto de este caso de encasillamiento en la categoría de “poetisa” es el de Alfonsina Storni, cuyas primeras poesías eran “cursis” y aunque escribió mucho más que eso, incluso en vida no pudo quitarse esa etiqueta de encima y aún a la fecha son esos sus textos que más se leen. Para mayor profundidad en el tema, Vicky Unruh se enfoca en ello en el capítulo que le dedica a la escritora argentina. Unruh, *Performing women and modern literary culture in Latin America*, 30–51.

AINSI LA FEMME EST UN PROBLEME SOCIAL BIEN RESOLU DANS LA  
CONVENANCE DES GOUVERNEMENTS ET DES COUTUMES. —<sup>83</sup>

### *Cabellos cortos-trenzas largas*

A continuación analizaré las implicaciones e intenciones de Nahui Olin al adoptar una imagen contradictoria e inquietante, donde tiene el cabello corto y largo a la vez, donde es niña pero también mujer, donde se muestra aparentemente inocente aunque sus mensajes estén fuertemente erotizados e impregnados de rebeldía.

Volvamos a la fotografía que la autora incluyó al interior de *A dix ans...* La información sobre esta es prácticamente nula, no tiene firma, no tiene fecha y hasta ahora no se le ha atribuido a nadie. Tomás Zurián conserva la original, pero ésta no da más información que su reproducción en el libro. La fotografía tiene un formato vertical, el fondo es blanco totalmente liso y la luz es bastante uniforme por lo que las sombras son muy suaves. Nahui Olin está colocada totalmente de frente a la cámara y hacia ella se dirige su mirada con una expresión un tanto melancólica. Sus labios están cerrados pero suaves, sin parecer tensos. Sus ojos están marcados por unas leves sombras, seguramente producto de un poco de maquillaje y unas cejas delgadas y bien definidas los acentúan. El cabello claro y brillante

---

<sup>83</sup> “NO SOY FELIZ PORQUE LA VIDA NO ESTÁ HECHA PARA MI, PORQUE SOY UNA LLAMA QUE SE DEVORA A SÍ MISMA Y QUE NADIE PUEDE APAGAR; PORQUE YO NO HE VIVIDO CON LIBERTAD LA VIDA PRIVÁNDOME DE LOS DERECHOS DE SABOREAR LOS PLACERES. [...] PERO PARA QUÉ TANTA COMPRENSIÓN, TANTA SI SE ME OBLIGA A VIVIR PRIMERO BAJO LA TUTELA RIGUROSA DE MIS PADRES Y DESPUÉS BAJO LA DE UN ESPOSO. ASÍ LA MUJER ES UN PROBLEMA SOCIAL BIEN RESUELTO A LA CONVENIENCIA DE LOS GOBIERNOS Y DE LAS COSTUMBRES.—” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre*, 9–10.

le cae sobre la frente con un fleco recto que no llega a las cejas y el resto le llega a la altura de las orejas, enmarcando aún más los ojos. De detrás de su cabeza salen un par de trenzas a cada lado, caen por delante hasta la altura de su pecho donde unos enormes lazos atados como moños le sujetan las puntas. Tiene puesto un vestido de color oscuro con el cuello redondo bastante amplio y parece tener una especie de suéter o chaqueta encima. De su cuello cuelga una delgada cadena, pero los moños impiden ver qué cuelga de ella.

En *Gentes profanas en el convento*, después de narrar la supuesta visita de la monja, Pierre (Gerardo Murillo) mira a Eugenia (Carmen Mondragón) y comienza a imaginarla como niña de diez años “Aquel cuerpo con ondulaciones de serpiente, provocativo y terrible, fue transformándose poco a poco ante los relámpagos de mi deseo en una criatura de diez años, vestida con un traje escolar, peinada con trenzas ceñidas con grandes moños azules.”<sup>84</sup> La imagen evocada por el vulcanólogo es sin duda la fotografía que acompaña al libro y también nos deja ver cómo eran leídas las trenzas atadas con ese tipo de moños en ese momento, como las de una colegiala.

La importancia de las trenzas y cuál es el mensaje que mandan tiene que ver con esa otra forma en la que lleva el pelo tanto en la fotografía como en el dibujo de la cubierta y la pintura, corto hasta la altura de las orejas, o *a la garçon*, este tipo de corte era característico de la “mujer moderna” o la “chica moderna” como le ha llamado Joanne Hershfield.<sup>85</sup> En esos años, en México a estas mujeres se les conocía como “pelonas”. Causaron mucha polémica por la manera en que se vestían (mostrando mucha más piel que apenas unos años antes), por tener el cabello corto (símbolo de masculinidad), por maquillarse (muestra de

---

<sup>84</sup> Dr. Atl, *Gentes profanas en el convento*, 117.

<sup>85</sup> Joanne Hershfield, *Imagining La Chica Moderna: Women, Nation, and Visual Culture in Mexico, 1917–1936* (Carolina del Norte: Duke University Press, 2008), 13.

frivolidad y extravagancia), pero más allá de su apariencia estaba su manera de conducirse, su mayor presencia en las calles ya sea sola o en compañía de otras mujeres, sus aspiraciones económicas, laborales y educativas y por supuesto un manejo de la sensualidad. Otro de los puntos polémicos fue la procedencia de esta “moda”, pues se le calificó como una influencia extranjera, esparcida en gran medida por el cine. “En esta época las mujeres de todos los países se cortan las trenzas [...] por el simple capricho de seguir una moda”<sup>86</sup> escribió Carlos Serrano en el número que *Revista de Revistas* le dedicó completamente al tema de “las pelonas” en mayo de 1924. Estas palabras nos dan una idea más clara de las implicaciones sociales que cada una de estas maneras de llevar el pelo tenía.

Anne Rubenstein, quien ha analizado el caso plantea que “la oposición al estilo moderno se proyectaba en términos de defender la pureza nacional o racial”.<sup>87</sup> Con el paso de los años, dicha oposición incluso llegó a traducirse en ataques violentos a jóvenes estudiantes de escuelas técnicas que usaban el cabello corto, como sucedió en 1924. **[Fig. 11]** Los ataques se dirigían a los grandes grupos de mujeres de clase media o baja y con fisionomía indígena o mestiza que comenzaban a educarse y no a las minorías de la élite. Eran precisamente la clase y la raza las que determinaban el nivel de incomodidad que causaba una pelona, mientras esta moda se mantuvo entre las clases altas era apropiada. En palabras de Rubenstein “sólo las mujeres cuyo valor en el mercado del matrimonio era alto

---

<sup>86</sup> Carlos Serrano, “El reinado de las pelonas”, en *Revista de Revistas*, 15, num.733, 25 de mayo de 1924, 9. citado por Anne Rubenstein, “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, en *Género poder y política en el México posrevolucionario*, ed. Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott, trad. Rossana Reyes, Historia (México, D.F: Fondo de Cultura Económica / UAM, 2009), 102.

<sup>87</sup> Anne Rubenstein, “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, en *Género poder y política en el México posrevolucionario*, ed. Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott, trad. Rossana Reyes, Historia (México, D.F: Fondo de Cultura Económica / UAM, 2009), 92.

tenían suficiente capital social como para arriesgarlo todo llevando el pelo corto”.<sup>88</sup> Algunas muchachas que no podían arriesgarlo todo, pero que tampoco querían perderse la oportunidad de estar a la moda optaron por dejarse el pelo largo por detrás y cortarlo en el frente, de tal manera que fue una estrategia no sólo de Nahui Olin.<sup>89</sup>

El año más fuerte de esta polémica, 1924, es también el año en que Nahui Olin publica su libro y aunque no sabemos con precisión cuando creó por primera vez esta imagen de sí con el cabello corto y las trenzas pues ninguna de las imágenes está fechada, lo cierto es que el libro se publica en un ambiente muy cargado de discusiones en torno a la apariencia de las mujeres, aunque ya hemos visto que esto tenía un trasfondo político, económico y social. La pregunta es, ¿dónde ubicar a Nahui Olin y su obra en medio de todo este entramado? Para 1924 sabemos que era una mujer divorciada, que abiertamente vivía con su amante, su padre había muerto en 1922, su madre seguía en San Sebastián, y varios de sus hermanos también habían muerto, provenía de una familia encumbrada, aunque el desprestigio y la falta de recursos se le habían impuesto en esta época y por último había vuelto de Europa sin recursos. Aunque era una mujer educada y cultivada, como nos han dejado ver sus escritos, la realidad es que ahora formaba parte de las mujeres que carecían de las habilidades y conocimientos para enfrentarse solas al mundo moderno, pues tampoco se les abrieron de par en par las puertas del mundo intelectual y artístico.

Esa condición se le fue imponiendo con la decadencia de su familia desde su estancia en San Sebastián. Nuevamente es gracias a la investigación de Alejandra Ortiz que podemos

---

<sup>88</sup> Rubenstein, “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, 103.

<sup>89</sup> Rubenstein, “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”, 97. Desafortunadamente las fotografías de este caso que se dio en Mérida no he podido consultarlas y únicamente cuento con la descripción.

documentar o especular con base en información sólida su actividad allá. Ya he hablado con anterioridad de la posibilidad de que haya estado involucrada con el estudio fotográfico de su hermano Manuel,<sup>90</sup> pero también algunas cartas sugieren que pudo haber estado tomando clases en San Sebastián, en la Escuela de Artes y Oficios, idea que Ortiz apoya en la gran importancia que en ese tiempo tuvo dicha escuela sobre todo para mujeres, artesanos y obreros.<sup>91</sup> Ya en México es un hecho que en febrero de 1922, meses antes de concertar el divorcio, “Carmen queda inscrita, en calidad de alumna numeraria, en la Escuela Comercial ‘Doctor Mora’ para cursar estudios de mecanografía y taquigrafía.”, los cuales se presume que no terminó pues en junio de 1923 se inscribe en la Escuela Comercial Miguel Lerdo de Tejada con el mismo fin.<sup>92</sup> Estos y otros intentos por formarse de manera profesional,<sup>93</sup> en parte pueden ser leídos como una búsqueda por la independencia económica que le diera más libertad creativa y de acción en general.

### ***Las tretas de Nahui Olin***

Josefina Ludmer en su ponencia titulada “Las tretas del débil” analiza la *Respuesta a Sor Filotea* de Sor Juana para hablar de cómo las mujeres, por el lugar histórico que les ha sido

---

<sup>90</sup> Véase nota 76.

<sup>91</sup> Ortiz Castañares, “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”, 124.

<sup>92</sup> Zurián de la Fuente y Carrasco Teja, “Cronología de la vida y obra de Nahui Olin”, 601, 603. La Escuela Miguel Lerdo de Tejada existía desde 1901 y era especial para mujeres; mientras que la Doctor Mora fue fundada en 1903 aunque exclusivamente para varones y desconozco en qué momento comenzó a admitir mujeres; ambas existen hasta la actualidad. María de los Ángeles Rodríguez A., “Historia de la educación técnica”, Publicaciones Digitales DGSCA UNAM, consultado el 10 de septiembre de 2021, [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulbos/sec\\_14.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulbos/sec_14.htm).

<sup>93</sup> En 1923 también se inscribe en clases de dibujo y modelado en la Escuela Nacional de Bellas Artes y de teoría musical en la Escuela Nacional de Música y Arte Teatral.

asignado, han tenido que optar por diversas estrategias para poder hablar de aquello que les ha sido negado, el pensamiento abstracto, la ciencia y la política. Una de las tretas consiste en esta identificación con el débil, con el subordinado o el subalterno para proponer una alianza en contra del poder, es decir “desde el lugar asignado y aceptado, se cambia no sólo el sentido de ese lugar sino el sentido mismo de lo que instaura en él.”<sup>94</sup> De ahí que Nahui Olin se haya posicionado desde la infancia, donde se acentúan la inocencia e ingenuidad que ya le eran atribuidas por ser mujer, pero para dar un mensaje cargado de rebeldía y sexualidad.

Ludmer no sólo refiere a la voz desde la cual escribe Sor Juana, también al medio o el género al que recurre la autora; así una treta más del débil es escribir en estos géneros considerados menores como el epistolar, las memorias o los diarios. Así Nahui Olin elige los escritos de una niña de diez años, los cuales incluyen cartas, para plantear reflexiones que ciertamente tienen un carácter filosófico. Ello le permite citar autores de gran prestigio intelectual con mucha desfachatez, sin entronizarlos. También tiene la libertad de plantearse distinta a la imagen tradicional del erudito y así poder decir que le gusta el estudio pero que su imaginación se rebela y nadie puede dominarla.

A mi parecer los vínculos que tuvo con las escuelas de comercio o vocacionales, donde estaban muchas de las mujeres de la clase trabajadora, las más criticadas por adoptar la imagen y las costumbres de la chica moderna, hacen poco viable pensar que las polémicas y los ataques violentos hacia ellas le fueron ajenos. Ciertamente no parece haber nada de la mujer trabajadora en su lugar de enunciación, es decir no asume este lugar del débil para hablar, pero es innegable que en medio del ojo del huracán de las pelonas, publicó un libro donde la portada, la fotografía del interior y los mismos textos la posicionaban como una

---

<sup>94</sup> Josefina Ludmer, “Las tretas del débil”, en *La sartén por el mago: encuentro de escritoras latinoamericanas*, ed. Patricia Elena González y Eliana Ortega, La Nave y el Puerto (Puerto Rico: El Huracán, 1985), 6.

chica moderna que busca la libertad creativa, sexual, de conocimiento y de movimiento. Como lo hará en el resto de sus obras, destacando de entre ellas a las que remiten a la Venus Calipigia, donde se reafirma su libertad y manejo sobre su cuerpo, así como de las miradas que se le dirigen. Para ello habló desde un lugar que le daba cierto refugio, un espacio “de inocencia” y de imaginación como es la infancia, el cual le permitió decir cosas que desde el mundo real-racional de los adultos no se podría. Es decir, la Nahui Olin de treinta y un años, la de 1924, cuando habla o pinta su yo de 10 años está dándole su mente y su sexualidad del presente, con el fin de escandalizar, de crear caos, pero también de reinventarse, de crear un pasado más acorde a quien quería ser.

Claro que el mensaje no era para sus posibles compañeras de clase, pues estamos hablando de un libro escrito en francés, sino para ese mundo del colegio de monjas para niñas ricas del que venía y que para ese momento ya la había rechazado. Allí donde muchos habían encontrado la cuna del clasicismo, Versailles, ella encontró un lugar de escape y una serie de imágenes de mujeres que leyó desde la inconformidad con las reglas. La infancia como el lugar idóneo para la rebeldía es la “treta del débil” que adoptó Nahui Olin para decir “LE MONDE ME SERT DE MOQUERIE—.”<sup>95</sup>

---

<sup>95</sup> “EL MUNDO ME SIRVE DE MOFA—.” Nahui Olin, *A dix ans sur mon pupitre* (México, D.F: Editorial Cultura, 1924), 18.

## **Bibliografía**

- Albiñana, Salvador, ed. *México ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950*. Biblioteca de Ilustradores Mexicanos 13. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- Ángel, Diana del. “‘Poetisa’: ideología de un vocablo; el caso de México”. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 47 (2018): 361–78.
- 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.
- Cervantes Becerril, Freja I., y Pedro Valero. “La Colección Cvltvra y los fundamentos de la edición mexicana moderna 1916-1923.” En *Colección Cultura. Selección de buenos autores antiguos y modernos. Edición Conmemorativa. 1916-2016, 1674*. México: Juan Pablos Editor / Secretaría de Cultura, 2016.
- Dorotinsky Alsperstein, Deborah. “El género y la mascarada en la fotografía de María Santibañez”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* 71 (2018): 132–57. <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71p132-157>.
- 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.
- Eregaña, Amaia. “El enigma donostiarra de Nahui Olin”. 7K revista dominical. Herritar Berri SLU, el 10 de julio de 2018. [https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/7k/editions/7k\\_2018-07-15-07-00/hemeroteca\\_articles/el-enigma-donostiarra-de-nahui-olin](https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/7k/editions/7k_2018-07-15-07-00/hemeroteca_articles/el-enigma-donostiarra-de-nahui-olin).
- Ernst Ludwig Kirchner. *Programm der Künstlergruppe Brücke*. 1906. Grabado en madera, 28.8 x 22.2 cm. 479.1941.2. MoMA.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández-Galiano, y Raquel López Melero. *Diccionario de mitología clásica*. Vol. 2. 2 vols. México: Alianza, 1989.
- . *Diccionario de mitología clásica*. Vol. 1. 2 vols. México: Alianza, 1989.
- G. Travesí, Gonzalo. “El general Mondragón, casi en artículo de muerte, habla a El Universal por última vez de los sucesos de la Ciudadela”. *El Universal*. el 24 de septiembre de 1922, sec. segunda sección.
- Girac-Marinier, Carine, y Julie Pelpel-Moulian. “bas-bleu”. En *Dictionnaire de Français Larousse*. Paris: Larousse, 2018.
- Hansmann, Wilfred. *Jardines. Del Renacimiento y el Barroco*. Traducido por José Luis Gil Aristu. Madrid: Nerea, 1989.
- 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.
- Hernández Chávez, Alicia. “Origen y ocaso del ejército mexicano”. *Historia Mexicana* XXXIX, núm. 1 (septiembre de 1989): 257–96.
- Château de Versailles. “Les collections – Château de Versailles - Enlèvement de Proserpine”. Consultado el 8 de septiembre de 2021. <http://collections.chateauversailles.fr/#da7e2d3c-f29d-41b5-8a53-0f7c99bef1e4>.
- Louis, Annick. “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”. En *Laboratorios de lo nuevo: revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*, editado por Rose Corral, Anthony Stanton, y James Valender, 27–53. Ciudad de México: El

- Colegio de México, 2018.
- Ludmer, Josefina. “Las tretas del débil”. En *La sartén por el mago: encuentro de escritoras latinoamericanas*, editado por Patricia Elena González y Eliana Ortega. La Nave y el Puerto. Puerto Rico: El Huracán, 1985.
- Mahieux, Viviane. *Urban Chronicles in modern Latin America. The shared intimacy of everyday*. Joe R. and Teresa Lozano Long series in Latin American and Latino art and culture. United States of America: Texas University Press, 2011.
- Malvido, Adriana. *Nahui Olin. La mujer del sol*. 2a ed. España: Circe, 2017.
- Nahui Olin. *A dix ans sur mon pupitre*. México, D.F: Editorial Cultura, 1924.
- . *Câlinement je suis dedans*. S.l.: Guillot, 1923.
- . *NAHUI OLIN*. México, D.F: Imprenta Mundial, 1927.
- . *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. México: México Moderno, 1921.
- . “Óptica Cerebral. Poemas dinámicos (1922)”. En *Nahui Olin: sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui, 55–72. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- Nahui Olin -La mirada infinita-*. México: Secretaría de Cultura / Instituto Nacional de Bellas Artes / Patronato del Museo Nacional de Arte A.C., 2018.
- Nahui Olin. Ópera Varia*. México: Museo Estudio Diego Rivera / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2000.
- Ortiz Castañares, Alejandra. “Manuel Rodríguez Lozano (1891-1971), pintor mexicano deuteragonista en la época de los grandes”. Doctorado en Historia del Arte y Gestión del Mundo Hispánico, Universidad Pablo de Olavide, 2015.
- Pérez Gavilán, Ana Isabel. “Utopía y realidad. La ciudad de la plástica (1902-1949)”. En *Modernidad y modernización en el arte mexicano: 1920-1960*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1991.
- Racaño, Mario Ramírez. “El amargo exilio de Victoriano Huerta y sus seguidores en España: 1914-1920”. *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, núm. 55 (2018): 159–94. <https://doi.org/10.22201/iih.24485004e.2018.55.64551>.
- Rashkin, Elisa, y Viviane Mahieux. “La voluntad de escribir: mujeres en el campo de las letras (1910-1940)”. En *La revolución intelectual de la Revolución Mexicana*, editado por Yanna Hadatty Mora, Norma Lojero Vera, y Rafael Mondragón Velázquez, 405–29. Historia de las Literaturas en México. Siglos xix y xx. México: UNAM / Coordinación de Humanidades / Instituto de Investigaciones Filológicas / Instituto de Investigaciones Bibliográficas / Facultad de Filosofía y Letras, 2019.
- Rodríguez A., María de los Ángeles. “Historia de la educación técnica”. Publicaciones Digitales DGSCA UNAM. Consultado el 10 de septiembre de 2021. [http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec\\_14.htm](http://biblioweb.tic.unam.mx/diccionario/htm/articulos/sec_14.htm).
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- Rubenstein, Anne. “La guerra contra las pelonas. Las mujeres modernas y sus enemigos. Ciudad de México, 1924”. En *Género poder y política en el México posrevolucionario*, editado por Gabriela Cano, Mary Kay Vaughan, y Jocelyn Olcott, traducido por Rossana Reyes, 91–126. Historia. México, D.F: Fondo de Cultura Económica / UAM, 2009.
- Ruiz Castañeda, María del Carmen, y Sergio Márquez Acevedo. “Pablo González Casanova”. En *Diccionario de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*, 884. México:

- Instituto de Investigaciones Bibliográficas, 2014.
- Thomas Garnier. *Le bosquet de la Colonnade*. el 11 de octubre de 2018. Fotografía digital. Instagram Chateau Versailles. [https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX\\_H/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX_H/?utm_source=ig_web_copy_link).
- Toledo Olivar, Araceli. *En el ensueño del caleidoscopio: Teresa Wilms Montt y Nahui Olin*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Facultad de Filosofía y Letras, 2018.
- Torres Septién, Valentina. “Una orden católica de educadoras francesas en México. Las hermanas de San José de Lyon”. *Vetas. Revista de El Colegio de San Luis* Año IV, núm. 10 (abril de 2012): 42–61.
- Unruh, Vicky. *Performing women and modern literary culture in Latin America: intervening acts*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- Van Der Kemp, Gerald. *Versailles. Le Château - Le Parc - Les Trianons*. París: Éditions d’art LYS, 1976.
- Zurián de la Fuente, Carla, y Mario Carrasco Teja. “Cronología de la vida y obra de Nahui Olin”. En *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui, 595–620. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.
- Zurián Ugarte, Tomás. “Nahui Olin”. En *México ilustrado: libros, revistas y carteles, 1920-1950*, editado por Salvador Albiñana, 142–43. Biblioteca de ilustradores mexicanos: no. 13. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2014.
- . “Nahui Olin, el despertar”. En *Nahui Olin. La Mirada Infinita*, 15–32. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura / Museo Nacional de Arte, 2018.
- . “Otra Venus Calípigia”. *Luna Córnea*, 1994.
- . “Prólogo. Nahui Olin: la incontenible pasión por escribir”. En *Nahui Olin sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*, de Patricia Rosas Lopátegui, 7–29. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León, 2011.

### **Hemerografía**

- Casán. “Nahui Olin y su ‘Cuaderno de Colegiala’”. *El Universal Ilustrado*. el 9 de octubre de 1924, sec. Al margen de los libros nuevos.
- G. Travesí, Gonzalo. “El general Mondragón, casi en artículo de muerte, habla a El Universal por última vez de los sucesos de la Ciudadela”. *El Universal*. el 24 de septiembre de 1922, sec. segunda sección.
- Mistral, Gabriela. “Caperucita Roja”. *Azulejos*, julio de 1923.
- Mondragón, Carmen. “En defensa del General Mondragón”. *El Universal*. el 26 de febrero de 1925, sec. primera sección.
- Nahui Olin (Carmen Mondragón). “Óptica Cerebral. Poemas dinámicos”. *Azulejos*, febrero de 1922.
- . “Éter. Electricidad”. *Azulejos*, julio de 1923.
- Serrano, Carlos. “El reinado de las pelonas”. *Revista de Revistas*. 15, num.733, 25 de mayo de 1924

## **Archivos**

Archivo Galería Windsor, Colonia Juárez, Ciudad de México.

Archivo Tomás Zurián, Ciudad de México.

Hemeroteca Nacional de México, Ciudad Universitaria, Ciudad de México.

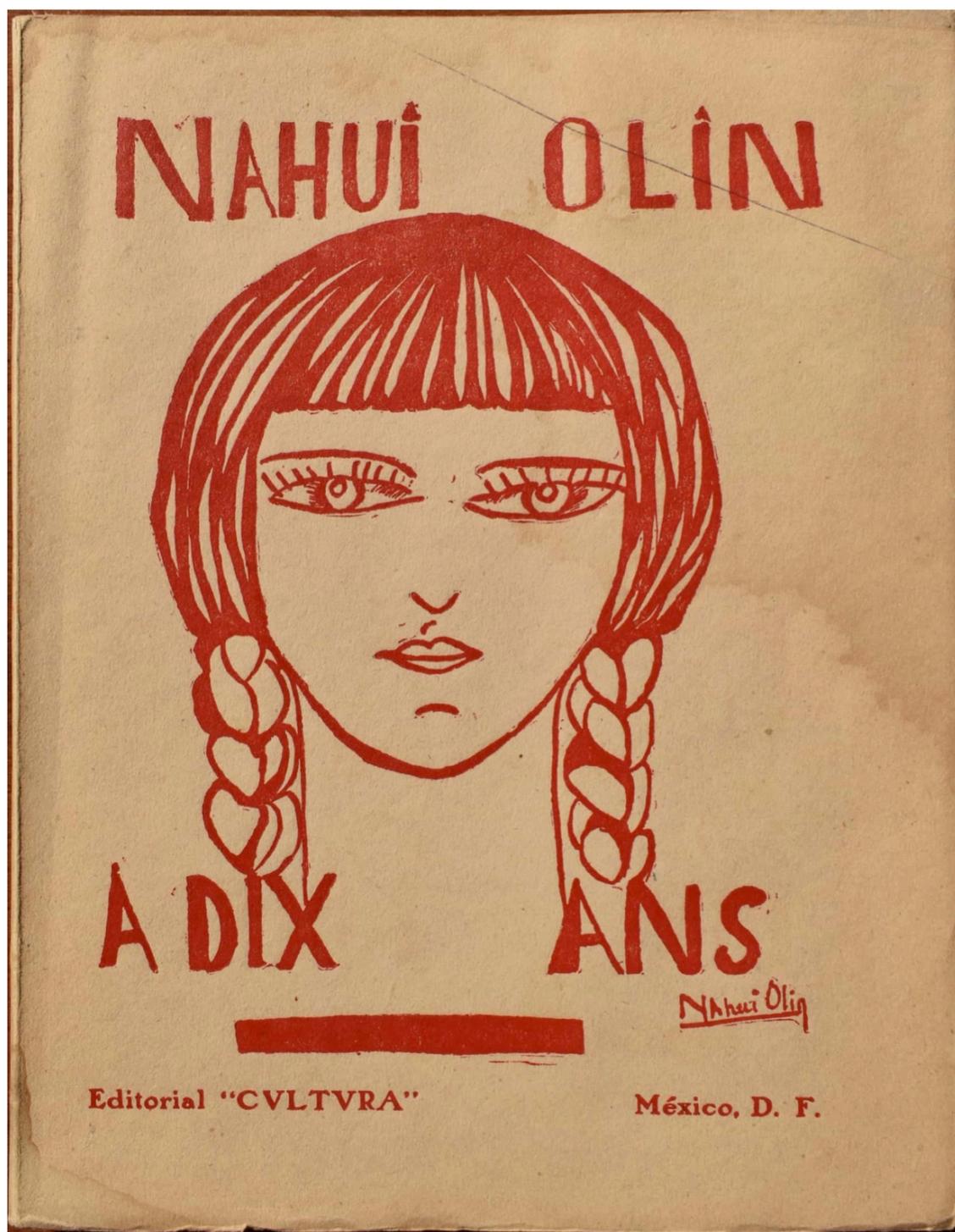
## **Lista de ilustraciones**

1. Nahui Olin (1983-1978), *Autorretrato en los jardines de Versailles*, s.f., Óleo sobre cartón, 118 x 100 cm, s.f., Colección particular. Fotografía tomada del catálogo *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*.
2. Nahui Olin. *A dix ans sur mon pupitre*. México, D.F: Editorial Cultura, 1924. Cubierta de Nahui Olin. Reprografía Arantza Arteaga Moctezuma.
3. Nahui Olin. *A dix ans sur mon pupitre*. México, D.F: Editorial Cultura, 1924. Fotografía Anónima. Reprografía Arantza Arteaga Moctezuma.
4. Nahui Olin (1894-1978), *Mes Amis*, tinta china sobre papel, Colección Tomás Zurián Ugarte. Reprografía Arantza Arteaga.
5. Durán Ortiz, Mario Roberto. *Exterior of Château de Versailles, France*. el 24 de abril de 2016. Fotografía digital. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau\\_de\\_Versailles\\_panorama\\_\(2\)\\_04\\_2016\\_5730.jpg#/media/Archivo:Château\\_de\\_Versailles\\_panorama\\_\(2\)\\_04\\_2016\\_5730.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_de_Versailles_panorama_(2)_04_2016_5730.jpg#/media/Archivo:Château_de_Versailles_panorama_(2)_04_2016_5730.jpg).
6. Thomas Garnier. *Le bosquet de la Colonnade*. el 11 de octubre de 2018. Fotografía digital. Instagram Chateau Versailles. [https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX\\_H/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX_H/?utm_source=ig_web_copy_link).
7. François Girardon, *El rapto de Proserpina*, 1699, Mármol, 287 x 125 x 148,5 cm., 1699, Bosquet de la Colonnade, Château Versailles. Fotografía de Didier Saulnier. <http://collections.chateauversailles.fr/#ce382293-dc76-4ebe-9186-a82ed95e9423>
8. Jean-Jacques Clérion (1637-1714). *Venus Calipigia Farnese*. 1686 de 1684. Mármol, 240 x 81.5 x 82 cm. Parc Parterre Latone, Versailles. Château Versailles. Fotografía de Jean-Marc Manai. <http://collections.chateauversailles.fr/#5c9540d5-4e6b-47d3-8381-239cf2813950>
9. Gaspar y Balthasar Marsy, Latone y sus hijos, resina, 210 x 136 x 110 cm, 1980. Parc Parterre Latone, Versailles. Château Versailles. Fotografía de Jean-Marc Manai. <http://collections.chateauversailles.fr/#783eedb2-7a60-4e60-a7cd-ad2f6645f30a>
10. Nahui Olin, “Electricidad Éter”, fotografía de Fotografía Ocón, dibujos de Roberto Montenegro, *Azulejos*, No. 1, T. 2, julio de 1923, p.20. Reprografía Arantza Arteaga.
11. Audiffred, “Atentados capilares”, *El Universal Ilustrado*, 31 de Julio de 1924. Imagen *El Universal*.

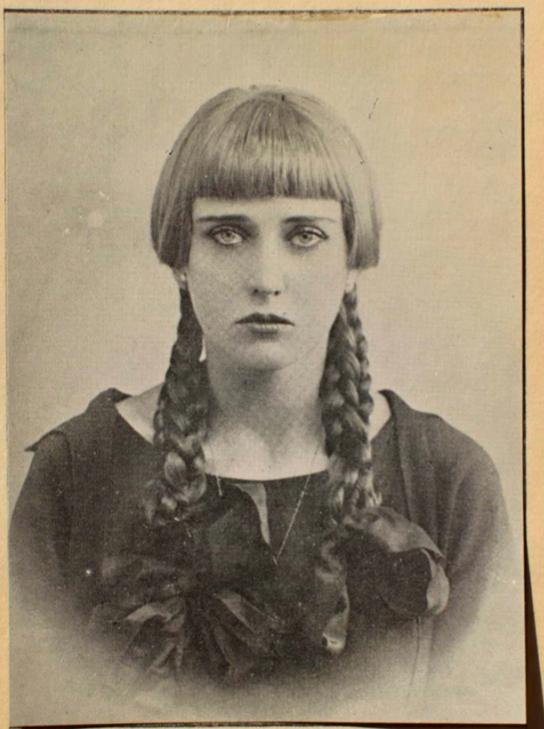
*Ilustraciones*



1. Nahui Olin (1983-1978), *Autorretrato en los jardines de Versalles*, s.f., Óleo sobre cartón, 118 x 100 cm, s.f., Colección particular. Fotografía tomada del catálogo *Nahui Olin. Una mujer de los tiempos modernos*.



2. Nahui Olin. *A dix ans sur mon pupitre*. México, D.F: Editorial Cultura, 1924. Cubierta de Nahui Olin. 24.4 x 19 cm. Reprografía de Arantza Arteaga Moctezuma.



3. Nahui Olin. *A dix ans sur mon pupitre*. México, D.F: Editorial Cultura, 1924.  
Fotografía Anónima. Reprografía de Arantza Arteaga Moctezuma.

# MES AMIS -

— Ce livre qui est fait de mon cahier de brouillon au collège, écrit à l'âge de dix ans, et qui m'a coûté des punitions et des mauvaises qualifications — est un présent offert à ma Maîtresse M<sup>me</sup> Marie-Crescence — Directrice du collège "Sainte Marie" à Mexico, esprit fort remarquable d'intelligence et d'équilibre, femme d'une compréhension admirable qui a pénétré mon cerveau d'enfant et ce livre qui est un pauvre produit de ma rébellion — de ma personnalité même devant le destin —

— D'amour — de l'esprit et de chair, j'ai été faite — trois choses indéfinissables — incompréhensibles aux hommes — moi inconformiste — est le tourment qui m'isole et me déplace de la pie à laquelle la médiocrité limite une adaptation et trouve une conformité —

Nahui  
Olin

4. Nahui Olin (1894-1978), *Mes Amis*, tinta china sobre papel, Colección Tomás Zurián Ugarte. Reprografía de Arantza Arteaga.



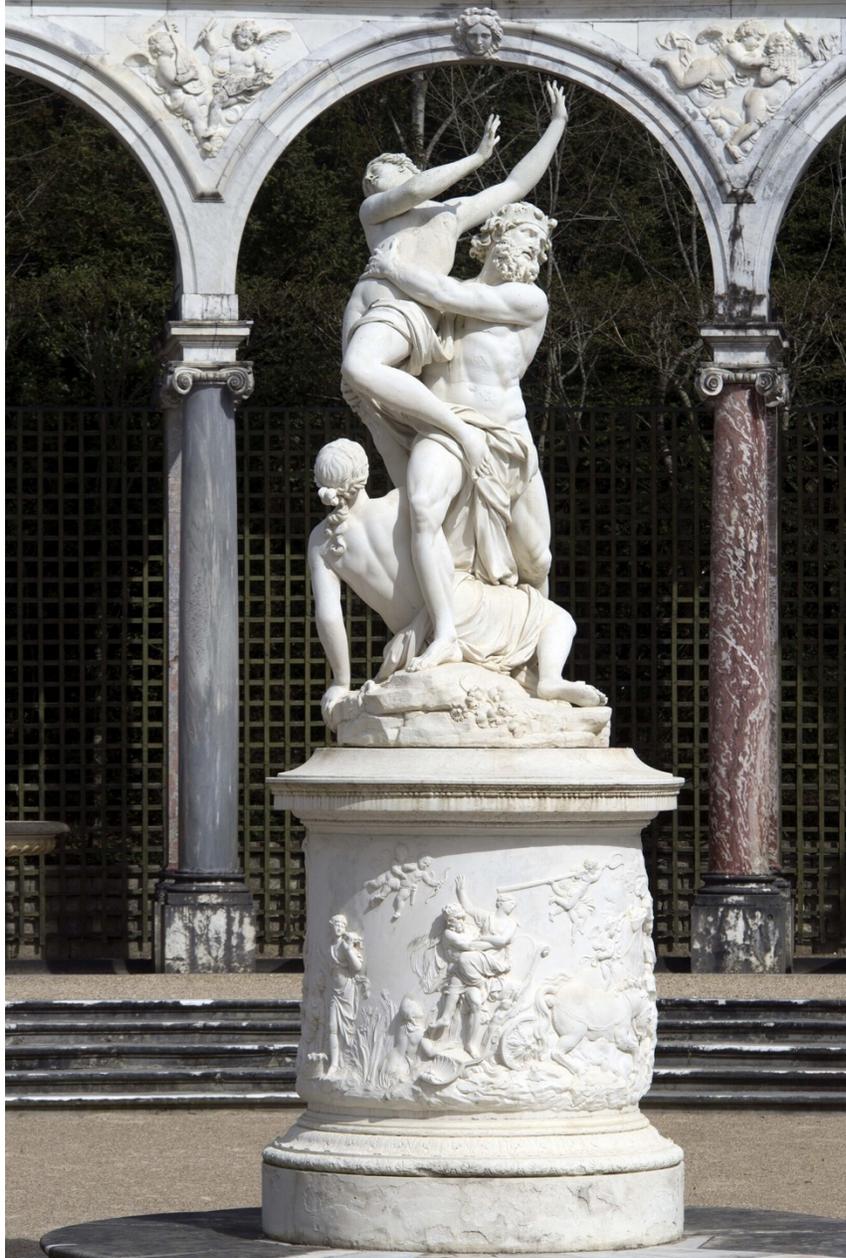
**5.** Jean-Jacques Clérion (1637-1714). *Venus Callipygia Farnese*. 1686 de 1684. Mármol, 240 x 81.5 x 82 cm. Parc Parterre Latone, Versailles. Château Versailles. Fotografia de Jean-Marc Manaï.



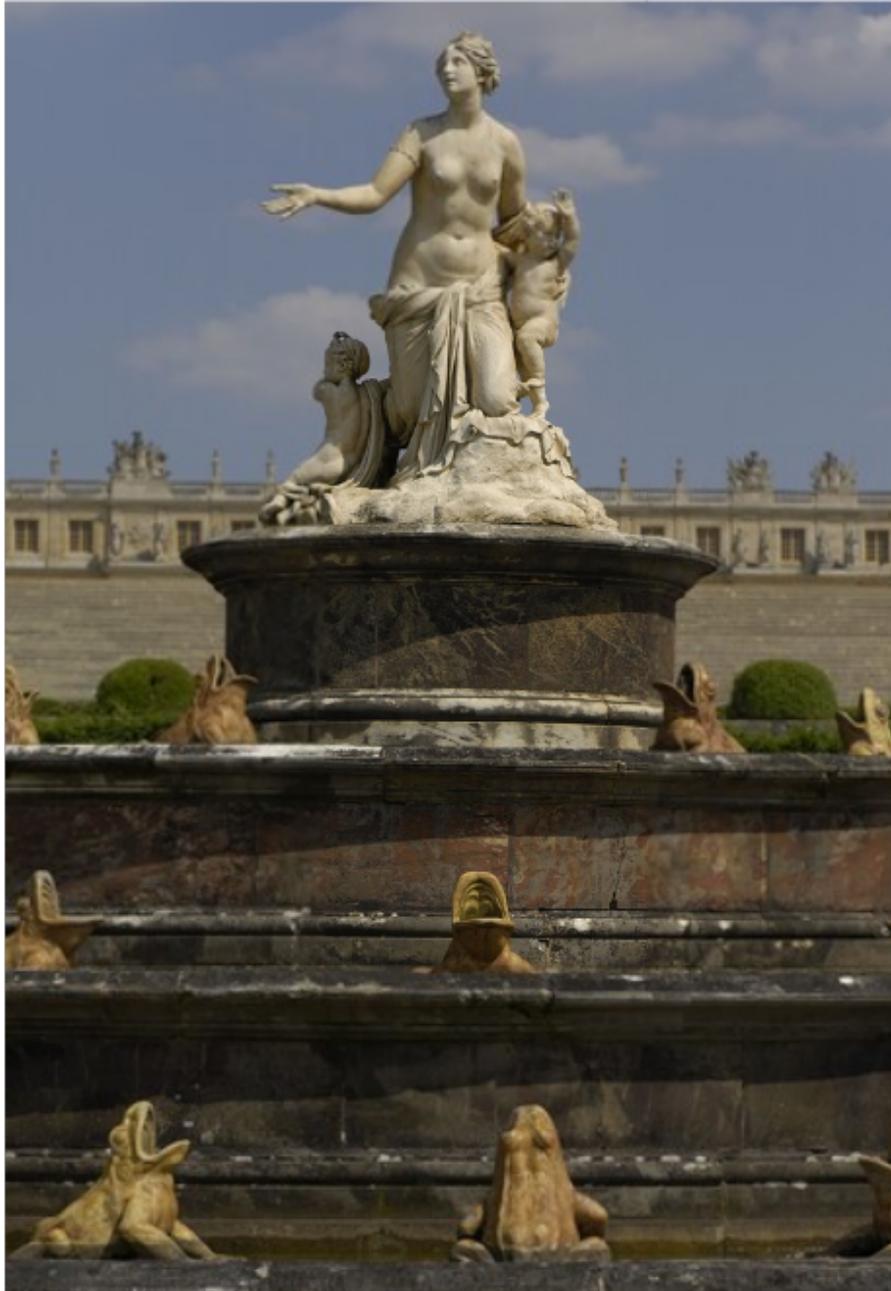
6. Durán Ortiz, Mario Roberto. *Exterior of Chateau de Versailles, France*. el 24 de abril de 2016. Fotografía digital. Wikimedia Commons. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau\\_de\\_Versailles\\_panorama\\_\(2\)\\_04\\_2016\\_5730.jpg#/media/Archivo:Château\\_de\\_Versailles\\_panorama\\_\(2\)\\_04\\_2016\\_5730.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ch%C3%A2teau_de_Versailles_panorama_(2)_04_2016_5730.jpg#/media/Archivo:Château_de_Versailles_panorama_(2)_04_2016_5730.jpg).



7. Thomas Garnier. *Le bosquet de la Colonnade*. el 11 de octubre de 2018. Fotografía digital. Instagram Chateau Versailles. [https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX\\_H/?utm\\_source=ig\\_web\\_copy\\_link](https://www.instagram.com/p/BoyfzCchX_H/?utm_source=ig_web_copy_link).



**8.** François Girardon, *El rapto de Proserpina*, 1699, Mármol, 287 x 125 x 148,5 cm., 1699, Bosquet de la Colonnade, Château Versailles. Fotografía de Didier Saulnier.



9. Gaspar y Balthasar Marsy, Latone y sus hijos, resina, 210 x 136 x 110 cm, 1980. Parc Parterre Latone, Versailles. Château Versailles. Fotografía de Jean-Marc Manai.

# NAHUI OLÍN

## ELECTRICIDAD ÉTER

TODOS LOS ELEMENTOS—TODOS LOS FENOMENOS, POR MARAVILLOSOS QUE SEAN, DEBEN DE DETERMINARSE COMO CAUSAS PROVISIONALES—SUCEPTIBLES DE TRANSFORMACION—

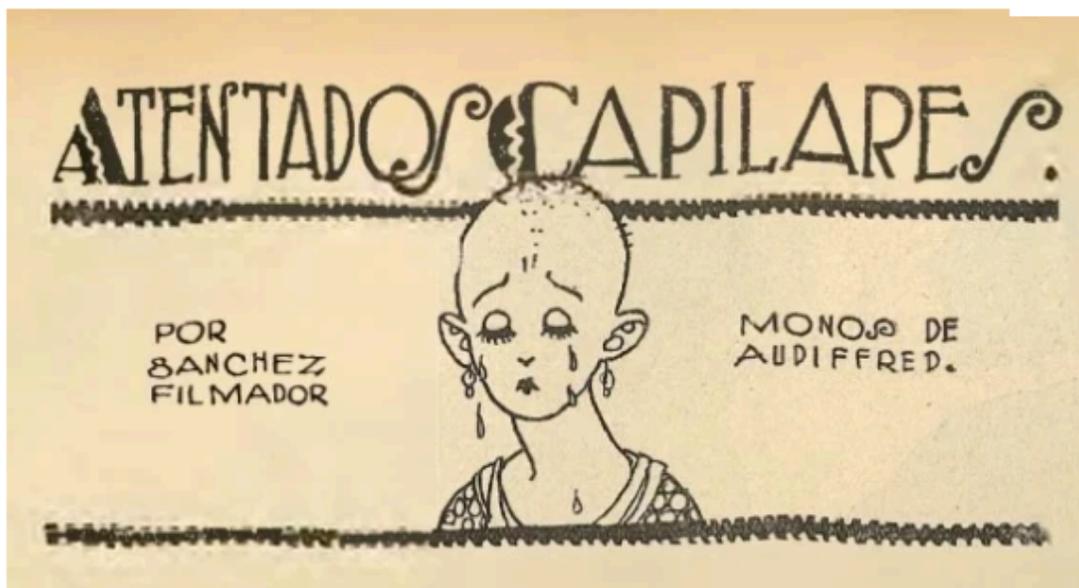
—INFINITO— TU NOMBRE ES UNA FUERZA QUE LLAMAMOS ELECTRICIDAD, DE LA CUAL HEMOS LLEGADO A DETERMINAR ALGUNAS ACCIONES DESCONOCIDAS—QUE ES UNA COSA MAS POSITIVA QUE EL NOMBRE DE INFINITO QUE NUESTRA IGNORANCIA CONTINUA TE DA—POR ESO NADA ES NORMAL, TODO ES UNA CONSECUENCIA DE UN MOVIMIENTO INDETERMINADO—DE SENTIDO—DE INTENSIDAD—DE DURACION—EXPLICACION DE LOS FENOMENOS COSMICOS UNIVERSALES—IMPREVISTOS—



Fot. «Ocón»



10. Nahui Olin, “Electricidad Éter”, fotografía de Fotografía Ocón, dibujos de Roberto Montenegro, *Azulejos*, No. 1, T. 2, julio de 1923, p.20. Reprografía de Arantza Arteaga.



11. Audiffred, "Atentados capilares", *El Universal Ilustrado*, 31 de Julio de 1924. Imagen *El Universal*.