

REVISTA MULTIDISCIPLINAR EPISTEMOLOGÍA DE LAS CIENCIAS

Volumen 2, Número 1
Enero- Marzo 2025

Edición Trimestral

CROSSREF PREFIX DOI: 10.71112

VOLUMEN 2, NÚMERO 1, 2025

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 2, Número 1
enero- marzo 2025

Publicación trimestral
Hecho en México

La Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias acepta publicaciones de cualquier área del conocimiento, promoviendo una plataforma inclusiva para la discusión y análisis de los fundamentos epistemológicos en diversas disciplinas. La revista invita a investigadores y profesionales de campos como las ciencias naturales, sociales, humanísticas, tecnológicas y de la salud, entre otros, a contribuir con artículos originales, revisiones, estudios de caso y ensayos teóricos. Con su enfoque multidisciplinario, busca fomentar el diálogo y la reflexión sobre las metodologías, teorías y prácticas que sustentan el avance del conocimiento científico en todas las áreas.

Contacto principal: admin@omniscens.com

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación

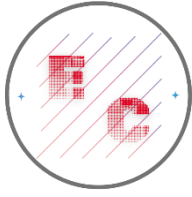
Se autoriza la reproducción total o parcial del contenido de la publicación sin previa autorización de la Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias siempre y cuando se cite la fuente completa y su dirección electrónica.



9773061781003

Cintillo legal

Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias Vol. 2, Núm. 1, enero-marzo 2025, es una publicación trimestral editada por el Dr. Moises Ake Uc, C. 51 #221 x 16B , Las Brisas, Mérida, Yucatán, México, C.P. 97144 , Tel. 9993556027, Web: <https://www.omniscens.com>, admin@omniscens.com, Editor responsable: Dr. Moises Ake Uc. Reserva de Derechos al Uso Exclusivo No. 04-2024-121717181700-102, ISSN: 3061-7812, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor (INDAUTOR). Responsable de la última actualización de este número, Dr. Moises Ake Uc, fecha de última modificación, 1 enero 2025.



Revista Multidisciplinar Epistemología de las Ciencias

Volumen 2, Número 1, 2025, enero-marzo

DOI: <https://doi.org/10.71112/zfyxs356>

NAHUI OLIN: SEXUALIDAD, DESEO Y ARTE

NAHUI OLIN: SEXUALITY, DESIRE, AND ART

José Antonio García Álvarez

Juan de Dios Gonzales Ibarra

Olivia Elizabeth Alvarez Montalván

México

DOI: <https://doi.org/10.71112/zfyxs356>

Nahui Olin: Sexualidad, deseo y arte

Nahui Olin: Sexuality, Desire, and Art

José Antonio García Álvarez

17078@uagro.mx

<https://orcid.org/0009-0009-0650-5273>

Universidad Autónoma de Guerrero
México

Olivia Elizabeth Alvarez Montalván

Consejera1969@hotmail.com

<https://orcid.org/0009-0009-1398-2027>

Universidad Autónoma de Guerrero
México

Juan de Dios Gonzales Ibarra

drdiosqi@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-6447-4190>

Benemérita Universidad Autónoma de
Puebla
México

RESUMEN

Gracias a dos décadas de esfuerzos, descubrimientos e investigaciones de todo tipo llevadas a cabo por sus primeros biógrafos, los estudiosos posteriores corren el riesgo de desvincular a Nahui Olin de su tiempo y contexto: el México posrevolucionario. El propósito de este análisis es adoptar un enfoque que se mantenga coherente con su época y circunstancias nacionales. Desde una perspectiva libertaria, Carmen Mondragón (Nahui Olin) abrazó su propia visión como principio rector, moldeando su vida y su arte a través de una introspección libre, rechazando normas obsoletas que ella misma trascendió. Al hacerlo, desafió abiertamente a una sociedad plagada de prejuicios arcaicos y superficiales. Reivindicar el papel de Nahui Olin en la sociedad implica reconocerla como una precursora de la teoría feminista en México. Para

ello, esta investigación se fundamenta en la teoría de género de Judith Butler y su concepto de performatividad, lo que permite un diálogo entre las propuestas artísticas de Carmen Mondragón y el entorno creativo que la llevó a desarrollar diversas expresiones artísticas e ideologías feministas aplicables a su contexto social. La investigación cualitativa juega un papel crucial en este estudio de caso, centrándose en el período posrevolucionario y en los entornos sociales moldeados por el machismo. Durante décadas, el arte femenino fue marginado, ya que el arte nacionalista estaba dominado por hombres que impusieron normas masculinas y visiones distorsionadas del papel de la mujer a lo largo de la historia.

Palabras clave: Nahui Olin, Carmen Mondragón, México posrevolucionario, feminismo, teoría de género, performatividad, Judith Butler, machismo, arte femenino, nacionalismo.

ABSTRACT

Thanks to two decades of efforts, discoveries, and research of all kinds carried out by her first biographers, later scholars risk detaching Nahui Olin from her time and context: post-revolutionary Mexico. The purpose of this analysis is to adopt an approach that remains consistent with her era and national circumstances. From a libertarian perspective, Carmen Mondragón (Nahui Olin) embraced her own vision as a guiding principle, shaping her life and art through a lens of free introspection, rejecting outdated norms that she herself transcended. In doing so, she openly challenged a society riddled with archaic and superficial prejudices. Reclaiming Nahui Olin's role in society involves recognizing her as a forerunner of feminist theory in Mexico. To this end, this research is grounded in Judith Butler's gender theory and her concept of performativity, allowing for a dialogue between Carmen Mondragón's artistic proposals and the creative environment that led her to develop various artistic expressions and feminist ideologies applicable to her social context. Qualitative research plays a crucial role in this case study, focusing on the post-revolutionary period and the social environments shaped

by machismo. For decades, female art was marginalized, as nationalist art was dominated by men who imposed masculine norms and distorted visions of women's roles throughout history.

Keywords: Nahui Olin, Carmen Mondragón, post-revolutionary Mexico, feminism, gender theory, performativity, Judith Butler, machismo, female art, nationalism.

Recibido: 17 de febrero 2025 | Aceptado: 2 de marzo 2025

INTRODUCCIÓN

Desde la perspectiva de la cosmología nahua, Nahui Olin se distingue por su naturaleza cíclica. Rechaza el patrón lineal de "ascenso y caída" que suelen atribuirle quienes enfatizan primero sus credenciales en el beau monde, ya sea como artista o musa en la década de 1920. En lugar de ello, Nahui Olin encarna una forma de creación propia y cíclica, una fuerza que sostiene la vida.

Al analizar su trayectoria desde una visión más amplia, se revela cómo desafía la narrativa del auge y la decadencia al afirmar la constancia. Si privilegiamos una lectura desde su propia perspectiva, emergen dos motivos esenciales: la creación y la luz, estrechamente vinculados con la destrucción y la oscuridad. La mayoría de sus contemporáneos destacaban el "lado oscuro y destructivo" de Nahui Olin sin reconocer su capacidad generativa, como si su identidad —o la del artista en general— pudiera reducirse a una simple dicotomía.

El poema titulado Carmen inicia con las siguientes líneas:

*"Serpiente mitológica, siniestra y emplumada,
retorcida alrededor del árbol del bien y el mal;
de rama en rama atraes hacia tus fauces abismales,
mi terrible animal instintivo,*

mi conciencia sin ojos

y los restos de mi voluntad." (Garrido: 2020. 10)

Nahui Olin fue una mujer cuyos ideales resultaban excesivamente liberales para la época posrevolucionaria. La intensidad de sus textos, donde germinaban sus deseos sexuales, llevó a que sus detractores le atribuyeran cualidades "oscuras" y destructivas. Sin embargo, ella los desafió y condenó tales percepciones, que, paradójicamente, poseen un atractivo considerable.

En efecto, es imposible concebir el orden sin el desorden (Maldonado, 2023), el caos sin la armonía. Tradicionalmente, el desorden ha sido asociado con la oscuridad, aunque hoy, gracias a las ciencias de la complejidad y el concepto de entropía, podemos comprender mejor la relación entre estos binomios: orden y desorden, conservación y extinción.

En Nahui Olin encontramos un romanticismo efusivo que desafía las sombras de su tiempo, marcado por el machismo y la represión. La cosmogonía nahua y azteca, con la que ella se identificó, exalta deidades como Tezcatlipoca y Tlaltecuhltli, quienes encarnan simultáneamente el poder de la creación y la destrucción. Nahui Olin reconoció explícitamente la capacidad regenerativa de la destrucción. Fue una mujer audaz, pero también volátil y explosiva. Cinco veces en este breve poema, ella reitera su acto de crear "nuevos mundos" sin cesar, una vez que menciona la destrucción de un mundo. Pese a que se introducen los antes mencionados modelos holísticos, pondera el modelo dualista; lo trágico y la destrucción se han vuelto erróneamente asociado con el mal. Su vigor de generación y regeneración han sido inhábiles. Aunque los hechos son muy discutidos, las afirmaciones de sus críticos contra ella se ajustan perfectamente a los arquetipos misóginos clásicos de la "mujer malvada": la mujer como asesina de bebés, mujer como destructora de sus compañeros. Elena Poniatowska argumento:

"Nahui todo le remite a su cuerpo y a los ardores de ese cuerpo temprano. Se asume sexualmente en un país de timoratos y de hipócritas ... mujer magnífica y ansiosa que no

busca ser frágil, al contrario, le urge las llamadas malas intenciones. ¡Qué bueno que no sea discreta, qué bueno que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz!” (Zambrano: 2019, 10)

La mujer como inestable y caótica y, finalmente, la mujer como lunática. Nahui no solamente encarnó los muchos arquetipos de la “mujer malvada”, sino que tampoco logró encarnar los pocos arquetipos de la decencia femenina. Ella no se ajustaba a los estrechos estándares de niña inocente, ni esposa y madre virtuosa, ni mucho menos de anciana digna. Si la piedad pudiera haber redimido a Nahui por sus faltas de niña, esposa y madre, o anciana, tampoco fue piadosa.

Aunque el ateísmo definió a la mayoría de la élite posrevolucionaria de México, el rechazo del no a la religiosidad convencional era la suya propia, mucho antes de la postura política anticlerical de un México polarizado en la década de los 20. A diferencia de sus contemporáneos, entre los artistas e intelectuales de quien el laicismo radical se convirtió en una insignia del celo revolucionario, no se definió a sí misma como independiente de la iglesia cuando aún era una niña. Si las percepciones externas de sus contemporáneos son Nahui Olin como mujer malvada, entonces, la primera tarea obvia es contrarrestarlos y sus biógrafos han realizado bien esa tarea.

DESARROLLO

Afortunadamente el trabajo artístico de Nahui Olin publicado cubre un rango inusual, dado que algunos de sus escritos infantiles también se llegaron a imprimir. Tenemos como vital ejemplo *Calinement, je suis dedans* escrito en francés y publicado en 1923, el cual es una rítmica sucesión de poemas estructurados visualmente de una manera ingeniosa, como si cada uno fuera una escultura urbana, dotada de una elasticidad que a lo largo del libro se adelgaza elegantemente se ensancha en superficies piramidales, se escalona en rítmicas grecas, asume formas cubistas; otros se deslizan en dinámicas diagonales. (Zurian: 2018. 29)

De hecho, el nombre que tomó a principios de la década de los 20 y mantuvo hasta su muerte en 1978 deriva del “Nahui Ollin” de la cosmogonía azteca, que se traduce como “Cuatro Movimiento”, la fuerza de vida regeneradora del Quinto Sol.

Incrustado dentro del macrocosmos de la vida, estaba el microcosmos de su propia vida, concebida de la misma forma como eternamente regeneradora: sin principio ni final. Sobre el tema de su nombre, lo ilimitado y la tensión entre uno y muchos, Nahui escribió lo siguiente: *El Violeta Intangible de la Atmosfera*

Las armonías en violeta, que tienen algo de rosa, algo de azul, y un gris que es plata, que es suave entonación de lo imposible, son la misma vibración atmosférica que nos rodea, y que pretendemos interpretar en color siendo pobres e impotentes nuestros modos de expresión y erróneos nuestros conceptos de limitar lo limitado-en la belleza de sus cuerpos. Y son armonías en violetas que aun tienen algo de la rosa, algo de azul y un gris que es plata, que es suave entonación y algo de indefinido, en su belleza que es lo intangible, que es lo impenetrable y que es su espíritu, que no podemos traducir en colores-limitar lo ilimitado del violeta intangible de los seres-del viento intangible de la atmosfera. (Meza: 1992. 48)

En esa medida, el paradigma es uno de constancia, en lugar de “ascenso y caída”. Si reformulamos normatividad como “Nahui Olin” más que la progresión lineal exaltada por la modernidad, entonces fluida, la constancia se convierte en el paradigma normativo. Nahui desacredita la estabilidad como la antítesis de “Nahui Olin” y condena el progreso predecible, el estancamiento o la parálisis. “Te gangrenaste en tu estabilidad”, reprende, yuxtaponiendo, en cambio, la “fluidez de la belleza-color que las cosas y tiene la gente, no es más que la vibración de la inestabilidad”. (23)

El episodio que más se asemeja a una desviación de la norma de fluidez de Nahui fue su matrimonio. De hecho, su etapa como esposa de Manuel Rodríguez Lozano puede ser lo más parecido a una “caída” que podríamos identificar desde sus términos. Irónicamente, su período de mayor conformidad con convención —completa con vestido de novia blanco y velo,

anonimato y pocas obras conocidas— corresponden a los nueve años de su matrimonio estable e infeliz. Ni infancia ni envejecimiento, silenciados por ella con tanta eficacia. Según terceros, ella se resistió primero ante la perspectiva de su inminente boda y más tarde ante la perspectiva de seguir casados. La coerción de su madre logró obligarla a casarse, pero la negativa de su familia a aprobar el divorcio no consiguió encerrarla al matrimonio.

Si el matrimonio silenció a Nahui Olin cuando tenía poco más de 20 años, sus escritos, tanto anteriores como posteriores a ese periodo, denuncian con fuerza el patriarcado. En ellos, no solo desafía el control ejercido por padres y esposos, sino también las leyes, religiones y gobiernos que perpetúan el dominio patriarcal más allá del ámbito doméstico. Cuando tenía apenas diez años, ya expresaba su inconformidad ante la idea de estar "destinada a ser vendida como esclava a un marido". A pesar de su corta edad, protestaba por estar bajo la tutela de sus padres. Dos décadas más tarde, dedica dos de los ensayos breves de su volumen a un desafío abiertamente feminista.

Posteriormente tenemos a *Óptica Cerebral* este inquietante compendio de ingeniosos poemas el cual causo ecos en la sociedad de México, ya que las criticas le auguraban una brillante carrera en las letras (44) también habla del atrapamiento y la tensión hirviente de las mujeres sujetas al sexismo, sin embargo, trata a las mujeres como una sola en lugar de clasificar a las que resisten como superiores a las que se conforman. El poema compara a las mujeres con el volcán de México, antropomorfizadas como la princesa azteca, Iztatzihuatl, ambas bellas, pero sepultados por una "inercia mortal" que anhelan derrocar. Ella escribe:

"Bajo el yugo mortal de las leyes humanas, duerme la masa mundial de mujeres, en eterno silencio, en inercia mortal... pero debajo existe una fuerza dinámica que se acumula desde el instante un tremendo poder de rebeldía que activará su alma atrapada en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía" (244)

Su poema más reconocido expresa la esencia de Nahui Olin como eterna creadora de a quien la destrucción engendra nueva vida. El poema, titulado “Insaciable sed”, expresa su volátil sed de crear sin cesar. En él reconcilia también antítesis. Al reconocer la simultaneidad, unidad y multiplicidad de la realidad, y reconociendo, a su vez, que la sed brota tanto del cuerpo y el espíritu que colaboran en la creación, Nahui rechaza falsas dicotomías. Orgullo concedido de lugar como el primero en su volumen, este poema es posiblemente su manifiesto. (Narváez, 2022, 63) Ella lo concluye subrayando la constante creación cíclica a la que está comprometida a pesar del riesgo de ser consumado.

A lo largo de su vida, desde la infancia, sus escritos y elecciones de vida afirman consciente de la disolución de la forma íntimamente ligada al surgimiento de la forma. (lo intuye de niña donde mueren de amor, primer poema de amor a Atl donde se fusionan, muerte de gata y su momentánea estancia en el mundo del más allá, etc., conecte aquí toda la disolución de los momentos de forma en su arte/vida/ escritos). Conscientes de la apertura de Nahui al poder de disolución, algunos observadores fetichizaron en ella. Sin embargo, al ignorarlo como parte de una totalidad, proyectaron una expresión exagerada de él en ella, retratándola como una crudeza enconada, un abismo, un volcán, un peligro, un poder destructivo.

Ella dio una expresión completa y sin restricciones al “lado oscuro”, pero limitarla solamente a eso es ignorar la totalidad del ciclo que definió su visión, vida y arte. También insistió en igual medida en dar una expresión completa y sin trabas a la creatividad, sustentando parte de la vida como ciclo. El ejemplo más explícito de expresión que afirma la vida en su arte es el cuadro en el que la cabeza de Agosín asoma por la concha de San Sebastián como la Madre Tierra, lo estaba dando a luz desde la bahía como útero, a través del estrecho portal hacia el ancho mar. Ejemplos menos convencionales de su “voluntad de formar” incluyen conservar los cadáveres de sus animales, con cabeza y todo, en forma de manta. Es decir, que Nahui insistió en expresar (en el arte y la vida) tanto la disolución como la voluntad de formar. Ahí radica el poder del arte de Nahui y especialmente de su vida como arte. Así

siempre abrazó el ciclo completo, su expresión creativa se mantuvo inmaculada por la agenda de caos-kampf que contaminó gran parte de la publicación arte revolucionario (al idealizar a los campesinos, por ejemplo). La “voluntad de formar” de Nahui Olin encontró una amplia expresión, aunque no siempre convencional. Gran parte de esa expresión podría ser tolerada, incluso admirada, por los círculos artísticos de entonces y ahora. Su primera exhibición en México, poco después de su regreso del exilio en España, contó con caricaturas. Zurián ha comisariado recientemente una gran retrospectiva para acercar al público. Sus pinturas, aunque no se ajustaban a la agenda didáctica de arte y han sido descartados como “ingenuos”, también suelen tener de manera volátil un público el cual sabe apreciarlo, no obstante, mucha de su “voluntad de realizar” no se acredita como parte de una manifestación artística justa.

Tres obras maestras del cuerpo como arte en las que Nahui Olin desdibujó el límite entre forma y sin forma: Nahui Olin sin adornos en el mar, Nahui Olin en el desierto y Nahui Olin en la luz cruda donde la sombra tiene más sustancia que carne. Nahui Olin ordena a las cámaras y a los espectadores que cuenten con un desnudo, tan desnudo como para ser recién nacido, renacido. Como todos los artistas, Nahui Olin se atreve. Ella se aventura más allá de una concepción cíclica que requiere un “retorno” como la plena realización de progreso.

A pesar de todo el poder de creación-destrucción cíclica que reclama para sí misma, Nahui Olin no pretende reclamar el poder exclusivo de crear y destruir. Por el contrario, ese poder pertenece al orden natural. Sus escritos sugieren que los humanos pueden obtener este poder de la naturaleza “sedientos” o de lo contrario luchando por ello. Se dice que, a los 70 años, Nahui Olin ejercía aún mayores poderes de creación y destrucción. Afirmó sacar el sol por la mañana y ponerlo por la noche. Si ella lo dijo o no está abierto a debate, dado que los detractores pueden probar fuentes poco fiables. Y si ella lo dijo, entonces su intención también merece consideración, debido a que ella podría haber estado realizando la actuación de “loca” o bruja para divertir o alarmar a su audiencia. Nahui Olin llegó a percibirse a sí misma primero como controladora del sol y, más tarde, como poseedora del poder supremo. En los párrafos

donde explica *Sobre duración y la diferencia en los seres, elementos y cosas*, sostiene que la duración de la existencia de “los seres” está determinada por la intensidad de la fuerza del movimiento eléctrico que los originó, el cual, a su vez, proviene del sol. Hay mucho que celebrar de Nahui Olin si definimos a una mujer revolucionaria en términos familiares, tales como:

- 1) Una mujer de los tiempos modernos, una adelantada a su tiempo.
- 2) Una visión artística original y una de autenticidad intransigente. 3) Una mujer de gran influencia en lo revolucionario, ocupando personajes y desarrollos históricos.
- 3) Pero en caso de que estas celebraciones tengan éxito mayoritariamente defendiendo la mirada de los demás, entonces hacemos bien en invertir la mirada: Nahui Olin mirando hacia afuera, adentro.

Nahui Olin, era una figura afín a la Tlaltecuhltli descubierta no hace muchos años en el recinto del Templo Mayor. Ocaso a ocaso, nacimiento a muerte, conquista a conquista, edad a edad, revolución a revolución. El uso del espacio de Nahui Olin también refleja su motivo de constancia cíclica. Los espacios abiertos se repiten en su obra y vida: la plaza, la azotea, la calle, el mar. Los espacios redondeados figuran en su obra: bahías en forma de concha, plazas de toros, caseríos rodeados de agua y cerros. Su espacio estaba en capas que el fondo y el primer plano rara vez estaba vacío, rara vez servía como marco para un objeto central. Su movimiento a través del espacio tenía una cualidad de caminante, ida y vuelta, como una peregrinación o un laberinto. De San Sebastián, en sus propios días de casada, volvió con Agosín; de París a lo más cerca que pudo llegar fue un restaurante francés en la Ciudad de México, cada dos semanas.

Es necesario poder entender e interpretar la vinculación que existe entre Nahui Olin y la liberación sexual, ya que esta solo puede ser leída por un tenue argumento actual el cual mira en ella el génesis de su propia historia discursiva. Debe ser, forzosamente sobre esa lectura, que Carmen Mondragón se convierte en una victimaria de una sociedad que nunca logró

comprenderla. Dentro del mismo momento, es este el sistema que la reconoce como diferente, que la coloca y pretexto en su ruptura. En otras palabras, existe una conexión con la transgresión, inseparable de su contexto, esto nos indica que todo lo que ha realizado es en respuesta a lo que intenta condicionarla, en esta actualidad sus acciones pudiesen considerarse memorables, y es entendible que la misma trama la mantuvo incomprendida al igual que le manifestó la represión y actualmente y con los cánones actuales, la considera y posiciona como única y extraordinaria.

Dándole continuidad a las líneas antes expresadas, la última constancia cíclica de Nahui Olin, argumenta que murió en la misma casa donde nació. En el momento en que Carmen Mondragón dejó de existir en el año de 1978 debido a una insuficiencia respiratoria, no existió siquiera una esquela, es preciso mencionar que nadie la recordó o extraño. Años con anterioridad Nahui Olin era conocida con sobrenombres o apodos como "la polveada" o la "loca", se decía que caminaba todos los días por las calles de Tacuba y San Juan de Letrán, mientras que otros testigos como el poeta Homero Aridjis menciono que también se le miraba comúnmente en la alameda alimentado a una manada de gatos. Lo melancólico de estas líneas que continuó escribiendo, radica en pensar que para esos periodos ninguna de las personas que la miraban cotidianamente tenían conocimiento de los dotes artísticos y el libertinaje que mantuvo durante años, así como estas acciones injustamente eran las que la mantenían en el olvido.

Su último libro data de 1937 llamado energía cósmica, donde abordo algunas inquietudes de carácter científico, aportando su granito de arena en la investigación de la fisicomatemática, con una serie de conceptos en torno a las particularidades de la materia en cuanto su desgaste y descomposición, a la energía intraatómica. (Zurian: 2018, 29)

"En el poema de cierre de *Óptica Cerebral*, Nahui Olin iluminó el complejo de la relación entre la vida y la muerte cuando exhortó a tallar el siguiente epitafio (todas en mayúsculas) en las

lápidas de ella y de todos los demás “de Asia, África, América, y Europa”. (Ágora, blog. Enríquez, 2013)

“Carmen Mondragón personifica el aspecto que evapora de una crisis que era producto de la Revolución, y la promesa de una nueva feminidad que se construía bajo los influjos de la nueva formación cultural”. (Gómez: 2014, 100). Dicha feminidad se establece con la capacidad de reconocer la relación de ser objeto sexual (marcado por su impactante belleza), lo que, si bien en un primer momento satisface su narcisismo, es demasiado superficial para su profundidad e inteligencia. Esto la lleva a continuar en la búsqueda de una vereda que le posibilite manifestarse y ser dueña de su destino, lo que queda expresado con claridad en la correspondencia. Ello basándose en la idea de que el amor y el poder del amor es “una capacidad humana creativa-productiva y explotable, de importancia comparable a la del trabajo o a la del poder del trabajo”. (Gómez: 2014, 110) Hay, por lo tanto, una pérdida de control por parte de las mujeres en las relaciones de pareja al haber una “apropiación de los recursos socio sexuales de las mujeres por parte de los hombres”. (255)

Esta perspectiva nos permite observar con mayor claridad el grado de alteración de las conexiones que conllevan al amor dentro de la correspondencia de Nahui Olin, donde observamos una conciencia de su situación y su intención de romper con los cautiverios que enfrentaban las mujeres, no solamente en lo público, sino también en lo íntimo. Carmen Mondragón conduce al extremo diversos convenios de la carta de amor, no solamente genérico-sexuales, en lo relativo al rol pasivo que canónicamente debe sustentar la mujer en la unión sexual, particularmente en esa época, sino también a la relación que tradicionalmente como en el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, se ha hecho de las mujeres con el género epistolar y asociarlas con el polo de lo sensible y sentimental. Las cartas de Carmen Mondragón, cabalmente, se encuentran realizadas sobre el cimiento de una reescritura de las conexiones que se materializa en una voz que poco tiene que ver con la de una mujer del modo en que se entendía dada la época, objeto de deseo, pasiva en la relación, en quien predomina

lo sentimental. Aunque aún es posible identificar algunos tópicos que podrían ilustrar el cautiverio, estos son solamente reflejo de la ambivalencia del rol de la mujer descrito más arriba y de la subsistencia de diversos conceptos tradicionales los cuales considero, más bien, compaginan a tópicos literarios utilizados por su creadora.

No olvidemos que las escritoras de profesión no abandonan su oficio de escritura cuando escriben sus cartas. Existe en Carmen Mondragón una viva conciencia de sí y de su situación como mujer dentro de ese mundo efímero y ambivalente, del cual intenta liberarse mediante el ejercicio reflexivo de argumentar libremente su intimidad, de manera que la carta viene a ser una extensión de sí misma y de su sexualidad. Al inicio de realizar la revisión de las cartas se considera necesario especificar algunos aspectos del género epistolar y, particularmente, de la carta de amor.

El relato epistolar desde hace ya un tiempo que ha ganado su lugar en el contorno de los análisis literarios al utilizarse como un género expresivo con peculiaridades muy propias. Sus normas de composición provienen de la característica primordial de su existencia: la carta es una escritura que se realiza en la ausencia de uno de los interlocutores. Este “diálogo diferido”, como lo ha llamado Patrizia Violi (12), se caracteriza por “la presencia real del uno tan solo puede acompañarse de la reconstrucción imaginaria del otro, en un tiempo y lugar distintos”. (Gómez, 89) El resultado es un texto que exhibe una tensión entre la realidad concreta del acto de enunciación y del sujeto real - y su representación discursiva, como “verdaderos simulacros de una realidad pasada por el filtro de un individuo”. (89) Precisamente, atendiendo a ese “filtro personal” es que “desde la perspectiva del análisis del discurso resulta posible leer y reconstruir parcelas del pasado, más allá de la letra impresa, para descubrir un sistema ideológico que se manifiesta en ese diálogo en ausencia, representado por las cartas” (Garrido: 2014, 11)

De hecho, hay una relación estrecha entre el género epistolar y la subjetividad, ya que, al ser un género menos mediatizado, escribir una misiva “es cobrar conciencia de nosotros y

hasta el que escriba una carta a la ligera se pondrá delante del testimonio”. (Salinas: 1981, 35). Es importante precisar que no es la intención de este artículo tomar las cartas como documento fiel del pensamiento de su autora, sino que, como se ha señalado, debido al fruto de su creatividad plasmada, como una representación de su identidad que revela sus deseos a partir de lo que se ha llamado “comentario autorreflexivo”. (Doll, 2012. 41) Como asevera con mucha razón, Roxana Pagés-Rangel:

El sujeto de la escritura se construye para el lector; esto es, una identidad se representa, mediante palabras o, a veces, mediante otro sistema de signos para el “otro” que a su vez nace del texto con-figurado por el deseo del escritor o la escritora. Casi como ningún otro medio de escritura, la carta habla – y es en sí misma un producto – de los mecanismos de representación. (155)

En ese aspecto, la interpretación que Nahui Olin hace de sí misma refleja un progreso de los cautiverios que controlaron su vida por mucho tiempo, permitiendo expresar libremente su sexualidad, sus deseos y una conciencia de su ser corporal que intenta materializar a través de las palabras y la plástica. Finalizando este texto hago mención e hincapié sobre la producción plástica que existe dentro del universo artístico de Carmen Mondragón Valseca, el cual constata actualmente de un total de 19 autorretratos.

De los cuales, en seis de ellos, se plasma sola, observando intuitivamente al espectador con unos ojos radicalmente verdes claros, normalmente vestida y acompañada por el paisaje que la respalda. No obstante, los trece autorretratos restantes son testigos claves en donde se observa a una Nahui Olin apasionada. Gran parte de ellos se encuentran representados, por el personaje principal quien es el amante entre los cuales encontramos a: Matías Santoyo, Lizardo y el marinero Eugenio Agacino. Un tema importante para destacar se encuentra en que, los autorretratos con Matías Santoyo, Carmen se retrata desnuda, exuberante y posando con desplantes muy parecidos a las fotografías de Garduño antes descritas. En otro análisis de las obras pictóricas podemos observar que en los autorretratos de Nahui con Agacino, este

individuo es retratado siempre más grande en comparación a la proporción del cuerpo de Mondragón, llegando a ocupar hasta tres cuartas partes de la obra. El discurso visual me hace argumentar que Nahui lo mira y lo idolatra a él, de perfil, de tres cuartos. Otro dato importante radica en que se pinta, normalmente siempre con ropa a diferencias de los cuadros de Santoyo anteriormente mencionados.

Las relaciones del arte y la política en Nahui Olin promovieron diversos puntos de vista de sentido común sobre el mundo, y, por lo tanto, fueron asumidos para ser evidentes. Además, eran relativamente invisibles para la mayoría de los espectadores contemporáneos, así como para los creadores de las pinturas. Es necesario comprender que es un país impregnado de machismo y su enérgica superioridad sobre la mujer. Como ejemplo de ello tenemos las suposiciones sobre la debilidad y la pasividad de las mujeres, su disponibilidad sexual para las necesidades de los hombres, su función doméstica y de crianza definitoria, su identidad con el reino de la naturaleza, su existencia como objeto en lugar de creador de arte, la ridiculez patente de sus intentos de insertarse activamente en el reino de la historia por medio del trabajo o participación en la lucha política: todas estas nociones, en sí mismas basadas en una certeza aún más general, más omnipresente sobre la diferencia de género en sí misma— todas estas nociones fueron compartidas, si no sin oposición, en mayor o menor grado por la mayoría de la gente de nuestro período y, como tal, constituyen un subtexto en curso subyacente de casi todas las imágenes individuales que involucran a mujeres. Sin embargo, tal vez el término “subtexto” es engañoso en vista de mis intenciones. Esto no va a ser un intento de dejar atrás las imágenes en algún reino, de verdad más profundo, que acecha debajo de la superficie de los diversos textos pictóricos.

La tríada mujer-arte-poder debería ser pensada más bien como un esfuerzo por desentrañar varios discursos sobre el poder relacionados con el género que diferencia, existiendo simultáneamente, —tanto superficie como sustrato—, con el discurso maestro de la iconografía o narración. Se debe considerar necesario atesorar que una de las más importantes

funciones de la ideología es velar las relaciones de poder manifestadas que obtienen en la sociedad en un momento particular de la historia, haciéndolas aparecer como parte del orden natural y eterno de las cosas. También es fundamental recordar que el poder simbólico es invisible y puede ser ejercido solamente con la complicidad de quienes no reconocen ni que se someten a ella o que la ejercen. Las mujeres artistas no son, a menudo, más inmunes a los halagos de los discursos ideológicos que sus contemporáneos masculinos ni deben imaginarse machos dominantes.

Según Foucault (2020), “la incidencia de la ciencia en la psicología ha transformado sus fundamentos teóricos” (p. 110), ha reflexionado que el poder es tolerable “solamente con la condición de que oculte una parte considerable de sí mismo”. Durante discurso patriarcal del poder englobando a las mujeres se disfraza en el velo de lo natural, de hecho, de lo lógico. Se entiende que la fuerza y la debilidad son los corolarios naturales de la diferencia de género.

En la obra pictórica de Nahui Olin existe un cruce de recuerdos, de emociones intensas entre infancia, adolescencia y la edad adulta de la cual se desprende una cantidad enorme de esencias que le permiten conformar obras de gran vitalidad debido a su ideología peculiar. Debido a este sedimento vivencial, sus pinturas se totalizan de una composición intensa que atrapa al espectador. Se encuentra en ella una persistente captación de la utilidad genuina., inmanentes a la humanidad, convirtiéndose de esa manera en un arquetipo de lo humano como en la vida, Nahui Olin se entrega ante la perspicacia de un deleite nuevo, por otro lado, se introduce a la sensualidad voraz de plasmar sin inquietarse del trazo preciso de una mano o la solución correcta de un escorzo. Es importante remarcar que la obra pictórica de Nahui Olin se registra dentro del estilo pictórico francés naif.

Se presenta de un estilo que no se aprende, por lo cual es instintivo y se relaciona con quienes no se esfuerzan por imitar un estilo. El naif permite a los y las artistas no reproducir un reflejo fiel de la realidad ni pertenecer a una línea estética particular. Plasman las imágenes con los mínimos conocimientos, desde una perspectiva personal e íntima. Esto le permite a nuestro

personaje, a que nada le impida a su sensibilidad, poder derramarse emotivamente en formas que surgen intempestivas como lava volcánica y que se traducen en mensajes subyacentes. Carmen Mondragón se transmuta en la obra de arte. Su presencia está ahí permanente en desdoblamientos múltiples que nos hablan de infinitas resurrecciones. Los autorretratos en compañía de sus diversas parejas sentimentales en donde el físico del varón representa la autoridad y moral canónica de la época están acompañados de enérgicos actos rituales, los cuales son la glorificación mítica de la pareja, de la relación humana, del encuentro atávico de dos cuerpos, una ceremonia secreta.

La presencia invisible de *Eros* es constante. Él modela a la pareja divina armonizándola, pero ella minoriza su efigie en ese juego de equidades y la imagen del hombre aumenta ante la admiración y la idolatría de Nahui, no obstante, parece empequeñecerse para poder mostrar a su energía vital engrandeciéndose frente al hombre dominante, favoreciendo una posesión esplendente, de infinitos y estremecedores orgasmos. Es la exaltación de la invención erótica, el encumbramiento del macho, dador de placer, que se erige en elemento de culto y al cual ella rinde pleitesía. Sin embargo, en sus pinturas que, podríamos llamar eróticas, ella representa el papel más importante por su actitud orgiástica de dominante entrega. Estas obras pictóricas están cargadas de la pura y elemental esencia del erotismo de la misma autora.

En la obra pictórica de Nahui y Matías Santoyo, ella física y vorazmente se entrega en un vuelo hacia el cuerpo del amante, circundado de una extraña escena visual de azoteas que se traduce en una actitud jubilosa. Es una escena lúdica, parecida al instante culminante de un ballet clásico, a base de saltos más gimnásticos que voluptuosos, pero con la pertinencia arrabal de una sensualidad subyacente.

Nahui Olin Regresó a México y se casó en 1913 con Manuel Rodríguez Lozano, cadete del Colegio Militar gay, quien además tenía una gran vocación artística y a la postre de los años se convirtió en muralista, no obstante como se mencionó en líneas anteriores fue obligada por su padre Manuel Mondragón a casarse y esto la desconsoló bastante, es necesario mencionar

que desde muy pequeña protestaba ante la influencia que los hombres tenían ante las decisiones de vida sobre la mujer quizá, este tipo de pensamiento logro años más despojarse del matrimonio con él, terminando pocos años, tras un viaje de vuelta a Francia. Se dice y acusa de manera exuberante que ella se embarazó del antes mencionado y que el bebé tuvo muerte de cuna, hecho trágico que la pareja no soportó y terminó por separarse, no obstante, nunca se encontró algún registro del acta de nacimiento o defunción. Lo que me hace replantearme que fue acusada injustamente y como toda mujer de la época juzgada y sentenciada sin precedente alguno. Otras versiones aseguran que Lozano también era homosexual, cuya preferencia devastó a Carmen. Esto último nunca fue confirmado y vivimos intrigados por la naturaleza de los actos de Nahui Olin.

Algo que rescatamos del personaje de Carmen Mondragón es que fue una mujer que se manejó de manera directa y decidida en todos los aspectos que con llevaban a su vida. Deseaba gozar algo y sabía cómo realizarlo y saborearlo. Atrajo la mayor parte del tiempo el mayor goce en todas sus actividades: en la amistad, la vida, el amor, la cultura y la creación. Era como una especie de Rey Midas, solamente que todo lo que tentaba lo transformaba en placer, pero no en un placer vulgar, sino profundo: el placer de llegar a la esencia de las cosas. Pudo transmutarse en diversas oportunidades a la primitiva y arcaica bestia que todo ser humano lleva por dentro, no obstante, presentaba una radiante y purificada con nuevas vivencias y proyecciones culturales. Para nuestra artista el erotismo y arte eran argumentos vigorosamente vinculados. En los intervalos de todas sus actividades Nahui Olin se dio tiempo para amara a una media docena de hombres que compartieron con ella el arte, el espíritu, la erótica y la vida: El Dr. Alt, Adolfo, Matías Santoyo, Lizardo, Eugenio Agacino y Orlando. (Zurian, 2018, 18)

Es prioritario mencionar que Carmen Mondragón se hizo amiga de artistas de la talla de Diego Rivera, Dr. Atl, Frida Kahlo, José Vasconcelos, Xavier Villaurrutia, Antonieta Rivas Mercado, Salvador Novo, Jean Charlot, Roberto Montenegro, con quienes compartió una gran

cantidad de propuestas creativas las cuales se llevaron a cabo de manera diversa pero con el fin de aportarle al país las visiones futuristas de ese momento, puedo parecer soberbio al aumentar que Carmen, efectivamente lo logro y le concedió a una generación de mujeres la lucha por los derechos sexuales, por replantear de otra manera a la mujer y su empoderamiento. Nahui fue incomprendida y sometida a un desprecio que la misma sociedad emergía cada vez que ella mostraba su libertad creativa y sexual.

Como bien se conoce en innumerables coincidencias Nahui planchaba los alrededores de la Alameda central, en donde alimentaba a los gatos sin dueño, medio cojos y apaleados, lloraba con ellos en los brazos si los encontraba muertos y mandaba disecarlos para hacer una colcha que la abrigara por las noches. Todas estas acciones pueden considerarse una locura, no obstante, fue su forma de impregnar cariño y amor a los que la rodeaban.

Considerando las líneas que anteceden, es importante mencionar que la propuesta de esta investigación está basada en la invisibilidad que la pintora mexicana Nahui Olin, ha ostentado a lo largo de varias décadas, primero ante la supremacía de un personaje como lo fue Frida Kahlo en el aspecto pictórico, y posterior a ella, por las vanguardias literarias, estas antes mencionadas estaban producidas y topadas de personajes masculinos, no obstante se observó en líneas anteriores que en la pintura de Nahui Olin no existen concepciones políticas, ni elementos decorativos o retóricos. Es incisiva, pues penetra en el folklore, la cotidianidad de la sociedad, la naturaleza y en el círculo de sus propias vivencias emergiendo una gran cantidad de recuerdos y condecorándose dentro del estilo naif mexicano.

Su pintura es descriptiva, trata de ubicar a sus personajes en su entorno urbano o rural. Elude, salvo alguna excepción, al retrato intimista, porque su concepto del retrato es ubicar al personaje en torno de la naturaleza, al aire libre, en el horizonte ilimitado, ejemplo de ello es la obra de Nahui Olin en una corrida de toros pintada en 1924. Con las similitudes antes expuestas, sostiene un fuerte parangón con la pintura de Rodríguez Lozano y, en mayor

escala, con la de Abraham Ángel. Considero prudente tomar esta interrelación como tres etapas de una misma búsqueda plástica.

En parte, su valor pictórico radica en que sus recursos formales son expresiones de sí misma, sin necesidad de imitar o apropiarse de un lenguaje de otro artista que no le pertenece y que, por lo tanto, le resultaría híbrido. Ella encuentra en sus íntimas vivencias las soluciones plásticas. La realización de sus obras pictóricas es mostrada con suma naturalidad, sin complejidades de ninguna índole, nunca llega al preciosismo. La obtención de sus valores expresivos en el momento de pintar es de primera intención, dominando la superficie con maestría.

La diversidad de trazos y pinturas no corresponden a un acto conceptual, sino vivencial y el color es saturado, profundo, de rica raigambre fauvista. En variados autorretratos, y hago hincapié específicamente en Nahui y el hombre del clavel en el que ella aparece con una sombrilla, la obtención de los valores cromáticos nos permite entrever una cierta influencia del fino cromatismo de Kiss Van Dongen.

Debemos tomar toda su obra como una extensa autobiografía pictórica: sus amores, aficiones, paseos y sueños; su padre, sus gatos, su casa y el drama de su existencia. De esta manera es capaz de mimetizarse en desbordamientos variados, logrando pertinencia con el mundo que la rodea y así accede a la esencia, la ubicuidad y es cuando logra volverse una con la naturaleza. En ese aspecto, Carmen Mondragón persiste toda su vida idéntica a sí misma, invariable y eterna, como lo argumenta la enseñanza en función con el aspecto de sustancia. Es posible que a través de sus autorretratos triunfe sobre la veleidad y lo efímero de la vida, matizando así el drama de la existencia. Como decía Charles Baudelaire: “Un retrato parece una biografía dramatizada”.

Nahui Olin no tiene muchos rostros, solamente uno, pero múltiple, expresivo, profundo y sin marcas de dolor o de alegrías efímeras. Con sus muchos autorretratos, llega a la posteridad el patrimonio de sus ojos verdes, su boca roja y un rostro delicadamente asimétrico.

Los autorretratos no solamente revelan su relación con el varón amado, más bien su participación colectiva en eventos masivos. Se representa emergiendo entre las multitudes, con grandes ojos que asemejan una esmeralda, en la pintura una corrida de toros, un circo, un animado carrusel, o en unos portales donde la comida es amenizada por la música que fluye del tololoche, el salterio y un viejo violín.

Es permeable destacar que, en estos retratos, realizados entre las multitudes y que son verdaderas miniaturas, su capacidad retratística nos muestra una enorme competencia para producir con unas cuantas pinceladas el carácter y el parecido de los personajes representados. Realizando una minuciosa observación a la pintura *Nahui en una corrida de toros* que parece tomada en perspectiva aérea, el personaje que aparece junto a Nahui es exactamente el mismo con el que aparece en su pintura titulada *El circo*. Al igual que muchos artistas del siglo XX, se acompañada de la fotografía como fuente documental de sus obras. Tal es el caso de la pintura *Autorretrato en los jardines de Versalles*, también encontramos estos elementos en las obras *Autorretrato en el puerto de Veracruz* y *El paisajista Carlos Landt en la Concha de San Sebastián*. El recurso que también introduce Nahui Mondragón como pintora, es la fotografía convencional construida e interpretada en retrato, que no será una fotografía simplemente iluminada, sino que la utiliza como un boceto preparatorio y sobre él realiza el cuadro.

CONCLUSIONES

Debemos comprender que Nahui Olin dedicó toda su vida al arte y a sus diversas manifestaciones, por lo que no puede ser juzgada como una diletante. Trabajó con empeño y constancia, manteniendo una energía inagotable, su rasgo más distintivo, junto con la intensidad emocional que la caracterizaba. Su producción artística, que se presume considerable, en parte ha sido destruida o perdida, mientras que otra se encuentra dispersa entre México, España y Francia.

El rescate histórico de Carmen Mondragón era una necesidad inaplazable, un imperativo tanto artístico como humano. Por ello, escribimos estas líneas con la firme intención de reescribir su historia y reivindicar su legado. Es nuestro deber moral continuar analizando su obra —su poesía, su pintura y sus múltiples aportes al arte mexicano— para ubicarla en su justa dimensión cultural.

En el proceso de investigar y reconstruir su vida, el Museo Casa Estudio Diego Rivera ha reunido su obra plástica y literaria, así como fotografías y objetos personales, en un ambicioso esfuerzo que, no obstante, sigue siendo insuficiente. Aún quedan piezas por restaurar en este rompecabezas, y la escasez de documentación y fuentes ha dificultado la labor, obligando a partir de fragmentos, rumores y versiones contradictorias.

Declaración de conflicto de interés

El autor declara no tener ningún conflicto de interés relacionado con esta investigación.

REFERENCIAS

- Doll Castillo, D. (2002). La carta privada como práctica discursiva: algunos rasgos característicos. *Revista Signos*, 35(51-52), 33-57. <https://doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003>
- Enríquez, M. (2013, enero 18). Tlamatini: el sabio náhuatl. *Ágora*. <http://agorapoliticafilos.blogspot.com/2013/01/tlamatini-el-sabio-nahuatl.html>
- Foucault, M. (2020). *Concepto de ciencia e incidencia en la Psicología*. Sociedad Venezolana de Farmacología Clínica y Terapéutica.
- Garrido Donoso, L. (2021). Más allá del amor: cautiverio, subversión y sentido de sí en las cartas de amor de Nahui Olin. *Nueva Revista del Pacífico*, 75, 227-244. <https://doi.org/10.4067/S0719-51762021000200227>

- Gómez Campos, R. M. (2014). *El sentido de sí: un ensayo sobre el feminismo y la filosofía de la cultura en México*. Siglo XXI.
- Gómez Campos, R. M. (2014). *El sentido de sí*. Siglo XXI.
- Maldonado, C. (2023). *Pensar. Lógicas no clásicas*. Editorial Universidad El Bosque.
- Meza Marroquín, M. (s.f.). *Nahui Olin y la síntesis del cosmos*. En *Nahui Olin: La mirada infinita*.
- Narváez, C. (2022). Nahui Olin: el cuerpo en el verso. La escritura libre de Carmen Mondragón Valseca. *Debate feminista*, 63.
- Salinas, P. (1981). Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar. En *Ensayos completos* (Tomo II). Taurus.
- Violi, P. (1991). *El infinito singular* (Vol. 2). Universitat de València.
- Zambrano, J. (2019). Transformando al ángel: la mujer-artista en *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska. *Revista Laboratorio*, 12, 10.
- Zambrano Ugarte, T. (s.f.). *Nahui Olin: El despertar*. En *Nahui Olin: La mirada infinita*.