



Revista de Humanidades: Tecnológico de
Monterrey

ISSN: 1405-4167

claudia.lozanop@itesm.mx

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores
de Monterrey
México

Osorio, Alejandra

Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir?

Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey, núm. 17, 2004, pp. 131-148

Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey
Monterrey, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=38401707>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir?

Alejandra Osorio
Tulane University

A partir de la artista mexicana Nahui Olin, este artículo presenta y discute la forma en que la industria cultural mexicana ha retomado la figura de Olin para inscribirla dentro de la efervescencia artística e intelectual del México posrevolucionario. Tomando en consideración el azaroso y tardío descubrimiento de Nahui Olin por el historiador Tomás Zurián, este artículo cuestiona la forma, más biográfica que artística, en que ha sido leída la obra literaria y pictórica de la artista, así como la lectura romántica y casi maldita a la que han sido sometidos sus retratos fotográficos. Olin es entonces depositada, dentro del institucionalizado contexto del México posrevolucionario de los años veinte, como una rebelde, una mujer liberada y liberadora, lo mismo que como una loca. En este contexto la industria cultural interpreta, altera y resignifica la historia de los veinte según su conveniencia y utilidad en el momento, y donde las figuras emergentes, como Olin, deben adaptarse y ponerse en referencia con eventos, conceptos y artistas ya establecidos, sin mucha libertad para su propia expresión.

Palabras clave: Nahui Olin, industria cultural, México posrevolucionario.

Title: "Nahui Olin: A Woman Always Waiting for Tomorrow to Come?"

Beginning with Mexican artist Nahui Olin, this article presents and discusses the way in which the Mexican cultural industry has taken up again the figure of Olin in order to place her inside the artistic and intellectual effervescence of postrevolutionary Mexico. Taking into consideration the chance and late discovery of Nahui Olin by historian Tomás Zurián, this article questions the approach, more biographical than artistic, in which Olin's literary and pictorial work has been viewed, and it questions, in addition, the romantic and almost cursed interpretation to which Olin's photographic works have been judged. Olin is therefore deposited inside the institutionalized context of 1920's postrevolutionary Mexico as a rebel, as a liberated and liberating woman, and as an insane woman. It is in this context that the cultural industry interprets, changes, and revises the history of the 1920's to that industry's own convenience and ends in regard to those years;



and it is in this context that emerging figures, such as Olin, must change and model themselves on already-established events, concepts, and artists, without having much freedom for their own artistic expression.

Key Words: Nahui Olin, cultural industry, postrevolutionary Mexico.

Mas las sirenas
tienen un arma más terrible que su canto,
esto es, su silencio.
Franz Kafka

En estos tiempos ansiosos de inmediatez y consumo, pareciera esencial comprender la “forma” que toma la “figura” del (re) descubrimiento de artistas e intelectuales en el ámbito de la industria cultural mexicana. Aparecen, frente a nuestro asombro, seres que, atrapados en un porvenir, parecieran revivir tan solo para el momento de su comprensión siempre futura. Sucede que efectivamente el futuro los rescata y los redime de una vida en un pasado desafortunado y predeterminado casi siempre a la tragedia. Seres que transgredieron el tiempo que les tocaba vivir, es decir, seres “adelantados a su tiempo”. Éste es el caso de la pintora y poeta mexicana Nahui Olin.

Este trabajo apela a una interlocución culturalista a partir del análisis multidisciplinario de la vida y obra de Olin. Es precisamente en la confluencia de historia, biografía, producción pictórica, fotografía y cultura popular, que el personaje de Nahui Olin emerge y cobra sentido, abriendo a su vez la posibilidad de una lectura más compleja y diversa donde se miren aspectos de valiosa información ideológica de la cultura.

En este trabajo quisiera explorar, por un lado, las fuentes con las que contamos para rearmar la figura de Olin, es decir, las únicas formas de aproximación materiales: principalmente fotografías, sus diarios y sus pinturas, y por otro lado, analizar la forma de aproximación que tiene y que hace la industria cultural mexicana a estas fuentes. Intento así develar el modo en que esta industria cultural se (re) elabora y fundamenta discursivamente en su constante creación y recreación de una muy particular historia artística e intelectual mexicana.

1. Nahui Olin, pintora, escritora y musa mexicana, murió en 1978 en su casa-estudio del centro de la Ciudad de México. Demasiado tarde para que sus contemporáneos le presentaran ceremonia o culto, demasiado pobre, sola y “fuera de época”. Éste es el mismo año en que, apenas unos meses más tarde de la última palabra que pudiera haber cambiado toda imaginación, Tomás Zurián, como lo comenta en su libro sobre Olin, es llamado para dictaminar sobre 54 obras del pintor mexicano Dr. Atl:

En su mayoría dibujos, pertenecientes a una expresión poco conocida de su obra... a pesar de la calidad plástica de todo el conjunto, una fotografía llamó especialmente mi atención. Se trataba de una fascinante mujer muy joven con el cabello trasquilado y con una mirada intensa que fluía de unos ojos claros purísimos... continuamos viendo la obra para determinar algunas directrices del trabajo que le propondría, sin embargo, a partir de ese momento ya no pude concentrarme en la apreciación de aquel material pues a cada momento mis ojos se volvían para posarse de manera imprudente en la fotografía (Zurián, 1992, p. 38).

En el estudio del Dr. Atl, perdida entre dibujos de poca circulación, aguardaba la foto más enigmática de Nahui Olin. En ella aparece con el cabello visiblemente trasquilado¹, mano ciega que intenta cortar el recuerdo y llamar al porvenir con su gesto². Nahui no mira a la cámara como en la mayoría de sus otros retratos, quizá porque éste no es un retrato de sensualidad, sino de melancolía, y es, precisamente ésta, la foto que regala a Atl inscribiéndola así: “Amor eterno Amor Atl, la palpitación de mi corazón es el sonido de tu nombre, que amo con toda la frescura de mi juventud, único ser que adoro, moja los ojos de tu amada con el semen de tu vida para que se sequen de pasión, que no ha de ser más que tuya.”

Tomás Zurián, a partir de ese instante se convierte en el más asiduo coleccionista de los ‘Nahius Olines’ dispersados por el mundo del olvido: obras pictóricas y literarias³, así como una serie de fotografías que diversos fotógrafos realizaron al embrujo de su cuerpo y rostro. Tomás Zurián se dedicará a llevar a cabo, como historiador y curador, la primera exposición dedicada a Olin en 1992-1993 en el Museo Estudio Diego Rivera de la Ciudad de México.⁴



Así, 1992 se volverá el año del renacimiento público de Olin, 14 años después de su muerte y 72 años después de la apasionada inscripción de la fotografía a Atl. Solo ahora sabemos que Nahui Olin estuvo presente durante todo aquel tiempo perturbador y revolucionario de México durante los años veinte. Es ella la escogida como musa de la poesía erótica para el mural "La Creación" (1922-1923) de Diego Rivera; asoma un ojo en el mural del "Día de Muertos" (1923-1928) y apenas un miramiento en el mural de "La Historia de México" (1929) en el Palacio Nacional. Aunque la fragmentación de su rostro, del cual se escogen siempre sus ojos para reconocerla, no deja de ser una instancia muy sugestiva propia de análisis; por ahora me concentraré en la sorpresa de reconocer que su inscripción en la plástica mexicana, como musa y artista, viene de un tiempo que se extiende desde antes de su tardío y azaroso re-descubrimiento por Zurián. Nahui fue, en realidad, parte orquestal de un periodo artístico, social e intelectual sumamente efervescente de la historia post revolucionaria mexicana. Y sin embargo, fue olvidada poco a poco por sus contemporáneos y después por la mayoría. Aquellos, estos ojos, dicen que permanecían a la espera de su reconocimiento, ¿como cuantos más? ¿cómo liberarla de la fácil y casi instantánea integración al discurso de la industria cultural mexicana e internacional, que absorbió a Frida, por ejemplo, hasta volverla producto digerido y *marketeable*? (¿Qué sabemos en realidad de Frida, a pesar de leer hasta el cansancio las notas de su reproducido diario?).

Nahui Olin fue una mujer de su tiempo; lo extraordinario quizá, fue que el tiempo mismo era revolucionario. Sin embargo, ¿por qué sufrió el propio desconocimiento de sus contemporáneos? Malvido, Poniatowska y Zurián llegan a la misma respuesta insuficientemente biográfica: Nahui tuvo una vida sexual demasiado libre, se fue volviendo loca, sufría de ataques de furia contra sus amantes y se aisló a vivir con sus gatos en la casa donde murió pobre y sucia. La locura con la que se justifica el olvido de Olin permite retomarla en una comodidad atemporal y, justo ahora, en el redescubrimiento potencial de todos sus aciertos, Olin es devuelta a una época que por fin la reconoce y cree comprenderla, mas no la tiene.

2. Nahui Olin, que en otro tiempo respondía al nombre de Carmen Mondragón, nace el 8 de julio de 1893 en la Ciudad de México, hija de



un general porfirista, Manuel Mondragón, y de un ama de casa de la cual se sabe muy poco, Mercedes Valseca. De 1897 a 1905, Carmen se educa en Francia debido a una misión que el general Díaz le encomienda a su padre. Estos ocho años marcarán profundamente su vida; incluso el libro de poemas, *Calinement. Je suis dedans*, que ella edita muy posteriormente (1923), se basa en una serie de escritos que la precoz Carmen realizó durante su instrucción en la escuela de monjas⁵.

En agosto de 1913, Carmen Mondragón y Manuel Rodríguez Lozano se casan en plena Revolución; un matrimonio que, según se explica más tarde por las cartas del maestro Nefero, “discípulo y amigo íntimo de Rodríguez Lozano, y heredero de su archivo” (Malvido, 1993, p. 23), fue un puro capricho de la familia Mondragón. Entre 1913 y 1921, el matrimonio y toda la familia Mondragón viajan a Europa por la participación de Manuel Mondragón en la Decena Trágica y el asesinato de Madero. En Francia, y después en España, ocurren los años más oscuros de la vida de Carmen: se dice que tuvo un hijo y que lo asfixió cuando se dio cuenta de que Lozano era homosexual, que el niño murió poco tiempo después de nacido, e historias similares. Una vez que regresan a México en 1921, Carmen quiere divorciarse, Manuel también, y la pareja se separa frente al escándalo de ambas familias.

Mil novecientos veintiuno será un año clave en la narración de la historia cultural posrevolucionaria en México. Es el año en que regresan al país importantes figuras artísticas e intelectuales: Diego Rivera vuelve de París, Alfaro Siqueiros de España. José Vasconcelos, como rector de la Universidad Nacional y luego como secretario de educación, plantea los fundamentos del nacionalismo mexicano buscando una integración nacional. Es también la celebración del Centenario de la Independencia mexicana. Existe en estos años, de acuerdo con lo que se repite uniformemente desde en libros de texto para primaria hasta en investigaciones históricas más académicas, una efervescencia nacionalista y revolucionaria. Los artistas, junto con los intelectuales, que en ese momento ocupan cargos de funcionarios públicos, moldean el quehacer de la nación.

Como caso ejemplar, en la relectura heroica de esta época se perfila al pintor Gerardo Murillo⁶, mejor conocido como Dr. Atl⁷, como a uno



de los pocos pintores famosos de este periodo que vivió el peligro y el caos de los tiempos revolucionarios dentro del país. El 22 de julio de 1921, pocos meses después del regreso de Mondragón, Atl la conoce por vez primera y anota en su diario:

Entre el vaivén de la multitud que llenaba los salones se abrió ante mí un abismo verde como el mar, profundo como el mar: los ojos de una mujer. Yo caí en ese abismo, instantáneamente, como el hombre que resbala de una alta roca y se precipita en el océano... ¿Cómo es posible que en un hombre como yo pueda encenderse una pasión con tal violencia? (Malvido, 1993, p. 35).

Mas tarde agregará:

Rubia, con una cabellera rubia y sedosa atada sobre su faz simétrica, esbelta y ondulante, con la estatura arbitraria pero armoniosa de la venus naciente de Boticelli. Los senos erectos bajo la blusa y los hombros ebúrneos... pero sus ojos verdes me inflamaron y no pude quitar los míos de su figura... radiaciones de inteligencia, fulgores de otros mundos. ¡Pobre de mí! (Zurián, 1992, p. 68)*.

El 2 de agosto, Atl, en su estudio del barrio de La Merced, recibe esta carta de Mondragón:

Para mí, para ti, ya no habrá ayer ni mañana, para nosotros dos sólo hay un solo día, la eternidad del amor y un solo cambio: más amor, amor que se transforme en más amor, donde no hay ayer ni mañana sólo un espacio infinito, un día donde la noche no existirá sino para amarnos, una noche que será más luminosa que el día mismo, cuando nuestras carnes se junten, es nuestro destino (Zurián, 1992, p. 71).

Una serie de cartas documentadas en la autobiografía de Atl, demuestra el intenso intercambio entre ambos antes de lograr juntarse, pero es de esta relación de donde los biógrafos asumen que Carmen emerge como la mujer mítica que tanto dio qué hablar:

Ahora tocaba al pintor y vulcanólogo bautizar a Carmen Mondragón, ya que debían amarse como dos seres míticos, Atl y Nahui Olin, es decir, uno de los más altos niveles del pensamiento prehispánico. Atl,



agua como fuente de vida y Nahui Olin como el movimiento renovador de los cielos del cosmos (Zurián, 1992, p. 73).

El resto de esta historia de amor se resume en una abrasadora y problemática relación, de la cual sus biógrafos mantienen que ninguno de los dos logra recomponerse nunca."

Resultado de su relación con Atl y del *periodo de retorno entusiasta y revolucionario* de muchos artistas para el proyecto de reconstrucción y reelaboración del país, es que Mondragón se encuentra con el "espíritu de los tiempos"; conoce entonces a los grandes: Diego Rivera, Frida Kahlo, Lola Álvarez Bravo, David Alfaro Siqueiros, Clemente Orozco, Tina Modotti y, por lo tanto, a Edward Weston.

El fotógrafo norteamericano Edward Weston (vinculado emocionalmente a Modotti) realizó durante su estadía en México, de 1921 a 1924, una serie de fotografías sobre el folclor, paisaje, artesanías y artistas mexicanos. Podemos asumir que a partir de su ojo extranjero, mira y se fascina con una serie de objetos y sujetos que pasaban desapercibidos para el ojo familiarizado con lo nacional; de este modo funda una renovación de la imagen mexicana a partir de la simplicidad, de la organicidad y del erotismo que consigue en sus imágenes. Es quizá por esta falta de familiaridad o quizá por ser ajeno a los escándalos o filiaciones de esta época, que Weston, fascinado con la belleza de Olin, le realiza una serie de retratos que serán los más famosos de la artista y de los preferidos del fotógrafo.

Las fotografías de Olin: desnudos y retratos

Las fotografías más conocidas de Nahui Olin fueron realizadas por Edward Weston entre 1921 y 1924, periodo en el que éste vivió en México junto con Tina Modotti, y por el fotógrafo mexicano Antonio Garduño. Ambos retratan una Nahui diferente: las fotografías de Garduño son, en su mayoría, desnudos; Weston, por otra parte, se consagra a los retratos.

Al mirar las fotografías de Garduño, salta a la vista toda una época y su estética: las poses, el maquillaje y el peinado, típico de película muda de los años veinte. Nahui aparece con un cuerpo sumamente pálido, las cejas arqueadas, la boca pequeña. El único rasgo que



podríamos asumir como original es aquel de las poses de Nahui, casi siempre alargando el cuerpo o arqueándolo hacia alguna dirección; movimientos que van desde una ondulación sutil a verdaderos juegos estéticos y corporales. (Curiosamente, son algunas de estas poses las que ella retomará como inspiración en sus autorretratos, punto que exploraré más adelante).



Por otro lado, los retratos de Edward Weston son los que más dramatizan con la seriedad, tristeza y angustia de Olin. El maquillaje que anteriormente le permitía cierta inocencia y juego ahora se vuelve trágico. El énfasis en la boca y en los ojos, aunado a una gestualidad que no sonríe nunca, que más bien desafía, forman parte, según el mismo Weston, de sus retratos más expresivos y mejor logrados.

Foto de Garduño

Las fotografías de Olin circularon abundantemente en su época; en Estados Unidos, Weston las incluyó en diversas exposiciones sobre su visita a México, y los desnudos de Garduño fueron parte de la exposición que la misma Olin realizó en su casa en 1927.

Ambos estilos fotográficos bien podrían prestarse para una interpretación tanto de la estética de la época a la que responden, principalmente en el caso de



Foto de Weston

Garduño, como del estilo particular de retrato, contraste y textura, en el caso de Weston. Sin embargo, lo que se intenta es aún más arriesgado: rescatar al sujeto Olin, que se esconde dentro de estos textos fotográficos. La reelaboración de su persona y personaje depende en realidad de estas lecturas, dado que al momento de su descubrimiento habían muerto la mayoría de sus contemporáneos para prestar testimonio.

De forma injusta quizá, podríamos especular que los retratos de Olin por Weston son los documentos más inmediatos para tratar de acercarse a una Nahui preformativa de su propia angustia y emoción. Los desnudos de Garduño sirven a su vez para elucubrar sobre el revuelo causado por tan complaciente desnudez.

Es por eso que mirar una fotografía de Nahui, en tiempos actuales, ha orillado a dos tipos de acercamiento: el de la inmortalidad de su imagen construida por su cuota de misticismo y admiración, elementos siempre *musificadores*, o el de querer descifrar las causas de tal perturbadora o triste mirada, hurgando hasta en la intimidad de sus cartas amorosas los restos de su paso por el mundo, como si esto pudiera reconstruir la génesis del error, de la locura, de la extravagancia.

El retrato de Nahui que miramos ahora nos explica la estilización de su cuerpo desnudo “a la francesa”, su maquillaje de película muda, la palidez y la precisa iluminación. Sin embargo, y a pesar de lo que sabemos, tendríamos que reconocer que hay una Nahui inmortalizada que es muda, que efectivamente responde al tiempo preciso de su inscripción, pero que siempre va más allá que eso, que sobrepasa su momento histórico cada vez que intentamos enmarcarla. ¿Mirar a Nahui o mirar a la fotografía? Ambas son testigos de un tiempo, pero solo una es documento; y solo el documento Olin, el sujeto-reconstrucción nacional-mítica-Nahui, nos permitiría hacer con ella, a pesar de ella, a partir de ella, la reelaboración de una historia nacional, sacrificio necesario para la reinserción de su nombre en la industria cultural mexicana¹⁰. Esta anotación de Poniatowska revelaría precisamente este momento:

Tomas Zurián la considera una de las primeras feministas sin pancartas que, con la sola fuerza de sus actos, genera una apertura para la condición femenina. A pesar de haberlo pagado muy caro, es



considerada una precursora de la mujer dueña de sus instintos. Vivir su sexualidad sin prejuicios terminó por destruirla (Poniatowska, 2000, p. 64).

La liberación sexual que se le atribuye a Nahui solamente puede ser leída por un discurso presente que mira en ella el génesis de su propia historia discursiva. Es, bajo esa lectura, que Olin se hace víctima de un sistema que no logró comprenderla nunca. Al mismo tiempo, ese sistema es el único eje que la sustenta como diferente y que la posibilita y pretexto en su ruptura. Es decir, que es hija de lo que transgrede, inseparable de su contexto, porque pareciera que todo lo que ha hecho es respuesta a lo que intenta restringirla, y que si es ahora memorable es por esa trama que la contuvo, incomprendió, reprimió y que, a su vez, la alumbra ahora como única y extraordinaria.

Tendríamos que aclarar, sin embargo, que Nahui Olin coincide, se inspira, reacciona y algunas veces forma parte de un grupo de mujeres transgresoras de esta misma época (aunque, según Malvido, muchas de ellas no gustaban de Olin): Frida Kahlo, Tina Modotti, María Izquierdo, Lupe Marín, Lola Álvarez Bravo, etc., quienes forman parte activa del conjunto intelectual y político posrevolucionario en México y quebrantan todas las prohibiciones sociales y morales establecidas. Sin embargo, en el caso de Olin, recordemos que su inserción en este grupo se hace de manera por demás tardía (1992), siendo además notable que se habla de ella principalmente desde su protagonismo sexual; por ejemplo, en esta anotación de José Emilio Pacheco:

Fue preciso esperar a la revolución sexual y a los setentas para que aparecieran en letra de molde los términos sexuales que medio siglo atrás Nahui Olin prodigó en sus escritos y cayera el último tabú de la desnudez: el vello púbico que Carmen Mondragón muestra desde 1928 en las fotos de Antonio Garduño¹¹ (en Malvido, 1993, p. 94).

El proceso que implica escribir desde los noventa sobre la liberación sexual de los setenta para comprender a una mujer de los veinte sorprende principalmente por sus implicaciones: la sociedad mexicana no estuvo lista para una mujer como Nahui Olin sino hasta los noventa. Este modo de reelaboración permite traerla de un pasado de incomprensión a un presente de protagonismo; instancia donde se

reescibe constantemente, y quizá incluso peligrosamente, un ambiente cultural y artístico posrevolucionario.

El autorretrato

Nahui dejó a su paso, además de un amplio número de retratos fotográficos y libros de poemas, una serie de caricaturas y pinturas varias. Esta colección fue presentada en su mayoría por Tomas Zurián en 1992 y llamó especialmente la atención sobre los autorretratos de la artista, en su mayoría, con diversos amantes.

El escritor Andrés Henestrosa, de las pocas personas aún vivas que conocieron a Nahui Olin, le comenta a Adriana Malvido: “Nahui era de esas personas, como Frida Kahlo, que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y se autorretratan para verse a sí mismas” (Malvido, 1993, p. 85).

Es intrigante la relación con el autorretrato que ambas artistas establecieron. Los formatos marcan una diferencia inicial y creo que solo aquellos que hayan visto en directo algunas de las obras de Frida podrían percatarse de dos pormenores fundamentales: el primero es la cantidad de trabajo dispuesto por la artista en los más pequeños detalles de su obra, mismos que escapan a la reproducción; y el segundo es que la mayoría de los autorretratos de Frida son de formato pequeño (50 cm x 40 cm, 40 cm x 30 cm) en acuarela, lápiz y óleo. En contraste, los autorretratos de Nahui son grandes (103 cm x 76, 118 cm x 100 cm) y la técnica, óleo sobre cartón, le permitía trazos largos para los cuerpos que se extienden por el lienzo, llenos de colores intensos.

Olin pinta un total de 19 autorretratos. En seis de ellos, se dibuja sola, mirando fijamente al espectador con unos ojos desproporcionadamente verdes, siempre vestida y acompañada por el paisaje que testimonia el lugar que, como comenta Jaques Derrida en su libro sobre pintura y ceguera, la “miró mirarse”. Los trece autorretratos restantes atestiguan a una Nahui enamorada. En la mayoría de ellos, el personaje principal es el amante: Matías Santoyo, Lizardo y principalmente el capitán Eugenio Agacino, hombre que murió abruptamente y del cual vivió enamorada “hasta el momento de su muerte”. En los autorretratos con Matías Santoyo, Nahui se retrata desnuda, exuberante, posando con desplantes muy similares a las fotografías de Garduño, mirando siempre al espectador. En contraste, en los



autorretratos de Nahui con Agacino, él aparece proporcionalmente siempre más grande, ocupando hasta tres cuartas partes del cuadro. Nahui lo mira y lo admira a él, de perfil, de tres cuartos. Nahui, en comparación con el otro cuerpo que la abraza lo mismo que la sostiene, ha dejado de ser importante. Se dibuja además, curiosamente, casi siempre vestida en comparación con los cuadros de Santoyo¹³.



Entre Kahlo y Olin, podemos asumir que ambas se autorretratan por razones muy distintas. Nahui, por ejemplo, se preocupa por capturar el instante en que sus amantes la amaron. Inmortalizar que era su cuerpo, antes que nada, el que adoraba y el que adoraba ser adorado. Nahui se autorretrata opuesta a la búsqueda de Kahlo, como una instantánea del momento en que ella y su cuerpo por fin estuvieron quietados y de acuerdo, contentos con la vida que le brinda la posibilidad de ese encuentro momentáneo e idílico. Frida, en cambio, es el reverso de Olin; los autorretratos marcan al mundo en el conflicto de su auto representación: Frida se imagina escindida de sí, de Diego, del mundo “real”, que es tormentoso. Ahí donde Nahui testimonia los momentos de profunda y simple satisfacción, Frida testimonia la incapacidad del goce¹³.

Además podemos diferenciar el estilo realista en los autorretratos de Frida, con un estilo más apegado a lo *naïve* (caricatura), y el de Olin, con una forma mucho más relajada en su imitación de lo real e imaginado. Olin no necesita mirarse al espejo para autorretratarse; va plasmando aquello que forma parte del imaginario que guarda de sí y del mundo que la rodea. Frida, en cambio, pinta obsesionada por encontrarse en aquello que el espejo falla por retratar. Derrida (1993) habla precisamente de este instante *ciego* del que se autorretrata, como Frida, mirándose en un espejo:

The *traits* of a self-portray are also those of a fascinated hunter. The staring eye always resembles an eye of the blind, sometimes the eye of the death, at the precise moment when mourning begins: it is still open, a pious hand should soon come to close it; it would recall a portrait of the dying. Looking at itself seeing, it also sees it self disappear right at the moment when the drawing tries desperately to recapture it. For this Cyclops eye then sees nothing, nothing but an eye that it thus prevents from seeing anything at all. Seeing the seeing and not the visible, it sees nothing. The seeing eye sees it self blind (p. 57) .

Nahui se libra de mirarse en esta “ceguera” del espejo, ocasionada por el momento en que el ojo “se mira a sí mismo mirándose”, a partir de que se retrata desde el recuerdo de su imagen, prefiriendo hacer de sí una ficción de un reflejo y no una ficción de un espejo como lo hace Frida.



Me parece que el espejismo de una búsqueda en Olin se encuentra en otro lado, principalmente en las fotografías que Edward Weston le hace. Éstas son la instancia en que Olin condesciende. Si aceptáramos que está representando un papel, como en las fotos de Garduño y su pose de musa, los retratos de Weston devolverían una necesidad por representar lo impresentable: soledad, angustia, miedo, rabia. Contrario a las fotografías de Frida, por ejemplo, tan bien planeadas y elaboradas, desde la ropa, el peinado, el trasfondo en sus fotos, Nahui no tiene ornamentación alguna, nunca una joya, nunca un pañuelo: está completamente expuesta.

Podríamos aventurarnos a interpretar que al final de su vida fue acercándose más a la mujer de estas imágenes, quizá por la imposibilidad de poder asir el reflejo de aquel imaginario *naïve* de mujer enamorada y protegida en sus autorretratos.

Olin murió mucho después que los contemporáneos que la acompañaron en la efervescencia de un México al parecer inaudito. Muy poca gente pudo prestar testimonio al momento en que Malvido o Zurián comenzaran su investigación. Por otro lado, es una tarea casi imposible penetrar en la instancia, la atmósfera y la producción del México posrevolucionario de la ciudad, sin caer en las mismas nociones, citas y autores. El México posrevolucionario artístico e intelectual es en sí mucho más que un imaginario; es toda una institución inquebrantable donde diferentes relecturas y, en este caso, diferentes actores, se insertan con mayor o menor éxito. Es imposible no entrar en relación con esta institución si hablamos de cualquier intelectual o artista durante los años veinte en el país: pareciera que no existía un margen o una alteridad. Creo que en la figura de Olin, principalmente por su tardía inscripción, así como por los motivos de su redescubrimiento (combinación entre liberación sexual, locura, artista incomprendida, etc.), podríamos encontrar justamente esta distancia con la institucionalización de una historia cultural posrevolucionaria desde la cual sea posible construir *otra* historia cultural. Una historia cultural que pudiera mirar la producción artística y que permitiera la memoria de sus artistas, aun cuando no fuera para su beneficio; una historia cultural que permitiera establecer alteridades artísticas e individualidades paralelas a los personajes ya consabidos e institucionalizados; no

creo que todo artista en los años veinte tenga que ser medido a partir de una cercanía o distancia de Rivera, Kahlo, etc.

Increíblemente, la muerte ha sido la única instancia capaz de hacer algo con la vida de muchos artistas de los años veinte en México. Les ha traído justicia, reconocimiento, admiración, riqueza, así como una serie de interminables banderas: nacionalistas, feministas, comunistas, por nombrar las más comunes que se les cuelgan al cuello flaco y huesudo de una vida en el olvido. El descubrimiento, a pesar de ser tardío, de una figura como Nahui Olin, no deja de ser notable. Sin embargo, ahora queda la responsabilidad de hacer algo diferente con su figura y no dejarla caer en el saco roto de la incompreensión, el sentimentalismo y el romanticismo con el que repetidamente se sacan y se meten, reviven y se inventan, los muertos de los años veinte y su vestigio revolucionario.

Desgraciada de mí,
No tengo más que un destino: morir
Porque siento mi espíritu
Demasiado amplio y grande
Para ser comprendido
Y el mundo, el hombre y el universo
Son demasiado pequeños para llenarlos.
Quiero morir
Es necesario desaparecer
Cuando no se está hecho para vivir
Cuando no se puede respirar
Ni desplegar las alas.
Nahui Olin
(*A dix ans sur mon pupitre*, México, 1924)

Notas

¹ En el libro que Nahui editara años más tarde sobre sus escritos (producidos apenas a la edad de once años, durante su estancia en Francia), aparece este poema que bien pudiera hablar de este deseo como sacrificio de amor absoluto: "Corté / mis cabellos largos y rubios. / Los corté para amar / Para dar un poco / del oro de mi cuerpo / Los corté por amor..." [Nahui Olin. (1923). *J'al coupé*. En *Calinement je suis dedans*. México].

² Inevitablemente uno piensa en una muy joven Sor Juana cortándose el cabello como regaño a su ignorancia infantil y en Frida Kahlo, quien se tijeretea el cabello después de su ruptura con Rivera.

³ La creación de Olin es extensa: *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*. (1922); *Calinement: je suis dedans*, con ilustraciones originales de Atl (1923); *A dix ans sur mon pupitre*, con ilustraciones suyas (1924); *Folleto Nahui Olin* con fotos de



Edward Weston (1927); *Energía Cósmica* con ilustraciones suyas (1937). Creó, además, una serie de por lo menos 40 caricaturas, 23 dibujos, grabados, acuarelas y una serie de 19 autorretratos y 38 pinturas varias.

⁴ Exposición que además desbocó en la edición de tres de los libros fundamentales para el estudio de la obra de Olin, considerando que en realidad son solo seis los libros escritos en su totalidad sobre la artista.

⁵ Malvido (1993) comenta que en la novela autobiográfica de Atl, *Gentes profanas en el convento*, éste narra que una monja se presentó a su puerta un día entregándole un “regalo”. Este era una serie de pequeños cuadernos que Mondragón había escrito cuando tenía diez años. La monja le comenta: “esta niña era extraordinaria. Todo lo comprendía, todo lo adivinaba. Su intuición era pasmosa. A los diez años hablaba el francés como yo, que soy francesa, y escribía las cosas más extrañas del mundo, algunas completamente fuera de nuestra disciplina religiosa” (p. 19).

⁶ Pintor costumbrista mexicano, conocido por su temprana participación político-artística en el movimiento revolucionario. Se dedica a retratar el paisaje rural mexicano y pone especial énfasis en el paisaje desértico y los volcanes. Es bien conocida la historia de la pérdida de una pierna mientras dibujaba la lava que corría del Parícutín.

⁷ Tomás Zurián recuerda este pasaje de bautismo en su libro: “Gerardo Murillo había sido bautizado con enorme regocijo y en medio de una tempestad de champaña por el poeta argentino Leopoldo Lugones, como Dr. Atl, nombre indígena y parte integral de la cosmología nahuatl: Atl, agua y fuente de vida” (Zurián, 2000, p. 73).

⁸ Tanto Zurián como Malvido, citan los mismos pasajes del diario de Atl con respecto a su encuentro con Mondragón. Parece cautivarlos el escenario de pasión y de predeterminación que Atl subraya.

⁹ Tomás Zurián, curiosamente, dedica así su libro sobre Olin: “Al Dr. Atl, a quien la vida le regaló dos volcanes: Nahui Olin y el Parícutín”.

¹⁰ Misma industria que la condenó al olvido en vida y a la muerte anónima.

¹¹ *Revista Proceso*, no. 851, tomado de Malvido, 1993, p. 94.

¹² De acuerdo con la importancia que le han dado a la relación Atl-Mondragón en términos de ser el génesis de Olin, uno no puede dejar de preguntarse por qué Nahui no tuvo la urgencia de autorretratarse con Atl, ya que existen retratos que uno hizo del otro, mas nunca aparecen juntos.

¹³ Obviamente que podemos elaborar, de manera más compleja y freudiana, el sufrimiento de Frida como parte de un goce.

Bibliografía

- Bonafoux, Pascal. (1985). *Portraits of the Artist*. New York: Rizzoli.
- Derrida Jaques. (1993). *Memoirs of the Blind. The self-portrait and other ruins*. Chicago: Chicago University Press.
- Malvido, Adriana. (1993). *Nahui Olin, la mujer del sol*. México: Diana.
- Olin, Nahui. (1923). *Caliment. Je suis dedans*. México: Editor Librería Guillot.
- . (1924). *A dix ans sur mon pupitre*. México: Editorial Cultura.
- . (1927). *Nahui Olin*. México: Imprenta mundial.
- . (1937). *Energía cósmica*. México: Botas Editor.
- Poniatowska, Elena. (2000). *Las siete cabritas*. México: Era.

- Zurián, Tomás. (2000). *Nahui Olin. Opera varia*. México: Museo Mural Diego Rivera.
- . (1992). *Nahui Olin, una mujer de los tiempos modernos*. México: Museo Estudio Diego Rivera.