

Nahui Olin: el cuerpo en el verso. La escritura libre de Carmen Mondragón Valseca

*Nahui Olin: The Body in the Verse. The Free Writing of
Carmen Mondragón Valseca*

*Nahui Olin: o corpo no verso. A escritura livre de
Carmen Mondragón Valseca*

Carolina Narváez M.

Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, México

Recibido el 25 de noviembre de 2020; aceptado el 20 de mayo de 2021

Disponible en Internet el 15 de diciembre de 2021

Cómo citar este artículo: Narváez, Carolina. (2022). Nahui Olin: el cuerpo en el verso. La escritura libre de Carmen Mondragón Valseca. *Debate Feminista*, 63, 77-102. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.63.2317>

Resumen: Este ensayo muestra la importancia de la labor literaria desarrollada por Carmen Mondragón Valseca, conocida como Nahui Olin, a mediados del siglo XX en México. La vida y obra literaria de esta escritora muestran una extraordinaria autenticidad en la que su cuerpo es fuente inagotable de conocimiento y expresión de libertad. En el contexto en que la escritura de Nahui Olin se desarrolló, también se hacían visibles la vanguardia y los planteamientos del México moderno. La autora respondió a estas transformaciones con un ejercicio literario apasionado y sincero. Carmen Mondragón escapó de las miradas explicativas de la ciencia psiquiátrica; sin embargo, el apelativo de “ninfómana” parece haberla alcanzado. El poemario *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* (1922) sirve aquí como puente para acercarnos a unos versos en donde se puede reconocer la voz de una mujer que encontró en la escritura la forma de comunicarse y comprender el misterio de lo infinito.

Palabras clave: Crítica literaria feminista; Poesía escrita por mujeres; Enfermedad; Sexualidad; Nervios; Ninfomanía

Correo electrónico: cnmfem@gmail.com; <https://orcid.org/0000-0002-9614-1793>

Debate Feminista 63 (2022) pp. 77-102
ISSN: 0188-9478, Año 32, vol. 63 / enero-junio de 2022/

<http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2022.63.2317>

© 2022 Universidad Nacional Autónoma de México, Centro de Investigaciones y Estudios de Género. Este es un artículo Open Access bajo la licencia CC BY-NC-ND (<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Abstract: This essay shows the importance of the literary work produced by Carmen Mondragón Valseca, known as Nahui Olin, in the mid-20th century in Mexico. The life and literary work of this writer display an extraordinary authenticity in which her body is an endless source of knowledge and expression of freedom. In the context in which the writing of Nahui Olin developed, the avant-garde and approaches of modern Mexico were also beginning to emerge. The author responded to these transformations with a passionate and sincere literary exercise. Carmen Mondragón escaped the explanatory gaze of psychiatric science, yet she seems to have been labeled a nymphomaniac. The collection of poems, *Óptica Cerebral. Poemas dinámicos* (1922) serves here as a bridge to verses that reveal the voice of a woman who found writing to be a means of communicating and understanding the mystery of the infinite.

Keywords: Feminist literary criticism; Poetry written by women; Disease; Sexuality; Nerves; Nymphomania

Resumo: Este ensaio mostra a importância da obra literária de Carmen Mondragón Valseca, conhecida como Nahui Olin em meados do século XX no México. A vida e a obra literária desta escritora revelam uma autenticidade extraordinária sendo o seu corpo uma fonte inesgotável de conhecimento e expressão de liberdade. No contexto em que se desenvolveu a escrita de Nahui Olin, a vanguarda e as abordagens do México moderno também se tornaram visíveis. A autora respondeu a essas transformações com um exercício literário apaixonado e sincero. Carmen Mondragón escapou dos olhares explicativos da ciência psiquiátrica; no entanto, o apelido de ninfomaníaca parece tê-la alcançado. A coleção de poemas, *Óptica Cerebral. Poemas Dinámicos* (1922) serve aqui de ponte para abordar alguns versos onde é possível reconhecer a voz duma mulher que encontrou na escrita a forma de se comunicar e compreender o mistério do infinito

Palavras-chave: Crítica literária feminista; Poesia escrita por mulheres; Enfermidade; Sexualidade; Nervos; Ninfomania

Un poema memorable

A Nahui Olin

*A Nahui Olin la Tolteca
Princesa de siete velos
Emperatriz del pincel
Y reina de los colores
Alcaldesa del dibujo,
De la línea profesora
De los contornos maestra*

*Virreina de la armonía
Tú pintaste la poesía
Nahui Olin Abadesa
Es inmortal tu grandeza.*

Guadalupe Amor (1993, citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 335).

Nahui Olin: recorrido breve por su genealogía¹

Carmen Mondragón nació el 8 de julio de 1893 en la Ciudad de México, en Tacubaya; fue poeta, escritora y pintora. Un enigma y al mismo tiempo un mito entre quienes protagonizaron la convulsionante década de 1920 en México. Nahui comparte el momento histórico con Antonieta Rivas Mercado y Guadalupe “Pita” Amor. Carmen Mondragón fue un señuelo para las rebeldías que se tejieron posteriormente. El camino trazado, tanto en su vida profesional como personal, sirvió de estímulo para otras mujeres que emprendían el largo pasaje de la autenticidad y sus posteriores consecuencias: la enfermedad, la locura y el estigma.

Patricia Rosas Lopátegui recoge la influencia de Nahui en otras mujeres cuando se acerca a Tomás Zurián, quien indaga sobre la relación entre Pita Amor y Nahui Olin: “Yo tengo la impresión de que gran parte del comportamiento de Pita en la vida lo hizo estimulada por la presencia arquetípica de Nahui Olin” (Rosas Lopátegui, 2013, p. 335). No resulta sorprendente tejer esta relación; las marcas que dejó Nahui en el ambiente literario mexicano y en las otras posibles formas de ser mujer y escritora nutrieron el itinerario literario y vital de Pita. Aunque la distancia que había entre las dos poetisas era de 25 años (Pita Amor nació en 1918), Pita dejó constancia y memoria de aquella cercanía, como lo testifica el epígrafe que acompaña este ensayo.

La potencia de Nahui Olin fue inspiradora; sus singulares ojos eran iluminación, aquellos mismos que deslumbraron a su familia conformada por Manuel Mondragón, su padre, y Mercedes Valseca, su madre. Carmen Mondragón fue la quinta de ocho hijos y su madre despertó su inclinación por la música y la pintura. El linaje Mondragón Valseca era parte del grupo de familias prestigiosas de la sociedad porfiriana, lo cual marcó la educación

¹ Este artículo ha sido posible gracias al diálogo y apoyo recibidos en el grupo de investigación Escritos de Mujeres. Proyecto PAPIIT IN 402719 Escritos de Mujeres. Rescate documental, IISUE-UNAM.

que Carmen recibió durante la infancia y primera juventud (Malvido, 2017, p. 19). Tal vez aquel cultivo fue estimulante para el singular genio de Carmen, no solo por lo que escribiría, sino además por la precocidad y la sensibilidad que dejó ver desde niña; sensibilidad que mantuvo y a la que podemos acceder gracias a su escritura.

De esta sensibilidad infantil ha quedado un maravilloso registro: un cuaderno —conocido gracias a que una de sus profesoras lo conservó— escrito por Carmen Mondragón mientras estudiaba en el Colegio Francés de la Ciudad de México. La monja de esa escuela guardaba los textos infantiles, “una serie de pequeños cuadernos”, como ella misma lo explicó: “Esta niña era extraordinaria. Todo lo comprendía, todo lo adivinaba. Su intuición era pasmosa; a los diez años hablaba francés como yo, que soy francesa, y escribía las cosas más extrañas del mundo, algunas completamente fuera de nuestra disciplina religiosa” (Malvido, 2017, p. 19):

Me gusta el estudio, pero no me puedo someter a él. Mi espíritu es demasiado vagabundo y durante el día, cuando en mi pupitre acodada trato de leer, mi espíritu se revela, mi imaginación se muestra indomable y heme ahí ya sumida en mis propias inquietudes por cualquier causa. El porvenir me hace pensar en no malgastarlo inútilmente como mi pasado. Espero, con nuevos esfuerzos, someterme a las clases sin desviar mi atención hacia mi personalidad (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 162).

Carmen Mondragón parecía haber llegado a este mundo con una sensibilidad que la mantuvo abierta a la reflexión y a la duda, principios de conocimiento fundamentales y atributos necesarios para el desarrollo de un intelecto fuerte y crítico. Los cuadernos de colegiala se convirtieron, años después, en una de las obras más recordadas y llamativas en su camino literario (Zurián, 2018, p. 29)

Debido a su precocidad y singularidad, los calificativos que han acompañado la imagen de Carmen Mondragón Valseca durante años han sido los de genialidad, locura, liberación, desfachatez, escándalo, pasión, misticismo, rebeldía... Estos denominadores seguramente se forjaron desde temprana edad; además de tener un alto nivel de reflexión, la poeta demostró siempre un interés especial por el cuerpo y sus expresiones. El nudismo, según Adriana Malvido, atrajo a Carmen desde los seis años de edad. Este aspecto se convirtió en parte de su propuesta artística como acto comunicativo: “el desnudo no es un medio para vender su cuerpo, sino una manera de expresarse” (Malvido, 2017, p. 112).

Carmen Mondragón Valseca fue pionera en ámbitos como la liberación sexual de las mujeres a principios del siglo XX. Además de ser una escritora deslumbrante por la particularidad y la rareza de los temas que trató en sus escritos, también constituyó un fenómeno por el tipo de pintura que realizó: “Las pinturas de Nahui son como todas sus creaciones, espontáneas, frescas; no obedecen a los principios tradicionales de la composición, de la teoría del color y de la perspectiva; surgen sin convencionalismos de los recursos académicos” (Zurián, 2018, p. 23).

Su apuesta por la conquista de lo público y por la apertura hacia el amor y el erotismo la convirtieron en una mujer ideadora del proyecto de transformación de las mujeres mexicanas, pues su modo de vivir y sus textos literarios proponen una apertura, al mismo tiempo que una ruptura con el contrato sexual. En las sociedades patriarcales una de las estructuras que intentan regular el comportamiento sexual y la procreación fue nombrada por la politóloga Carole Pateman como *contrato sexual*: un pacto previo al contrato social de Jean-Jacques Rousseau (1712-1778). El contrato sexual es un pacto no pacífico entre hombres que practican la heterosexualidad para repartirse entre ellos el acceso al cuerpo de las mujeres fértiles y el dominio de los frutos de este cuerpo (Rivera, 2006, pp. 139-204). La vida y la obra de Nahui se conciben como una afrenta directa a este modo de organización, ya que ella delimitó los términos del contrato saliéndose de este al cuestionar la figura de la esposa y de la madre.

Los maravillosos años veinte fueron vividos e interpretados por esta mujer que participó de la efervescencia cultural marcada por el movimiento vanguardista. Su aporte gravita en el desarrollo de una literatura y una plástica influenciadas por el pensamiento científico de la época y atada, o en diálogo, necesariamente con el cuerpo como territorio genuino de expresión y experiencia.

Irrumpiendo en los años veinte con su poderosa inteligencia, Nahui Olin fue una de las forjadoras de la “nueva mujer”, o, mejor dicho, una de las que fraguó caminos alternativos de serlo. Tomás Zurián la consideró una de las primeras feministas sin pancarta que, con la sola fuerza de sus actos, generó una apertura para la condición femenina (Poniatowska, 2000, p. 70). Para lograrlo, la poeta tuvo que enfrentarse a una sociedad que consideraba a las mujeres como las responsables de la cohesión de la familia y la nación, tarea considerada fantasiosa por Carmen Mondragón, pues aquella quietud que se asociaba con la mujer era falsa y, sobre todo, iba en contra de las leyes

del universo. He aquí una mujer con una vida cósmica que vale la pena conocer y reconocer entre los personajes más influyentes en el pensamiento universalista y moderno en México.

A los 28 años, su nombre Carmen Mondragón se potenció con el de Nahui Olin, que le fue dado por Gerardo Murillo, Dr. Atl, con quien entabló una relación amorosa de importante significado para su vida. Nahui Olin es una mezcla de la potencia creadora de Carmen Mondragón y de la cultura del México antiguo, como lo explica ella misma:

Mi nombre es como el de todas las cosas, sin principio ni fin y sin embargo, sin aislarme de la totalidad por mi evolución distinta en ese conjunto infinito. Las palabras más cercanas a nombrarme son Nahui Olin. Nombre cosmogónico, la fuerza, el poder de movimientos que irradian luz, vida y fuerza. En azteca, el poder que tiene el sol de mover el conjunto que abarca su sistema (citada en Malvido, 2017, p. 46).

Con la marca del principio y el fin, Carmen Mondragón construyó su vida en una autoría general, con un Yo definido que le permitió siempre una expresión sincera de sus deseos y habilidades artísticas. Nahui Olin, fecha del calendario que quiere decir “el movimiento renovador de los ciclos del cosmos”, y que también significa en su cuerpo la apertura, el desacato y la expresión disidente de una feminidad interrogada. Los textos de Nahui Olin son la fuente de una mujer que expresa su libertad en el terreno más vedado para las mujeres: el cuerpo. Su escritura representa todo un mapa de somatización de una mujer y, tal vez, ¿por qué no?, de una época.

Mi interés por Nahui Olin surge al percibir en sus escritos una relación entre el cuerpo y el acto de conocer. Cuando nace ante mí una mujer ávida, catalogada de insaciable y ninfómana, surge otra Nahui, una que con la escritura da vía y lugar a decirse en deseo; a decirse en carne y huesos. Los textos de Carmen Mondragón Valseca que acompañan este ensayo son los contenidos en su poemario *Óptica cerebral. Poemas dinámicos*, de 1922, y en cuyas letras se expresan las inquietudes respecto de la libertad y el costo de su ejercicio en su vida emocional y artística.

Para acercarse a Nahui Olin se debe tener en cuenta que ella no solamente escribió, sino que su escritura marcó una tradición muy importante en la literatura hecha por mujeres en México. Su estilo y los temas abordados en sus escritos son una muestra del pensamiento libre de una mujer; una mujer que se percibió como autorizada para reflexionar sobre la ciencia, los valores, las reglas sociales, el amor, el deseo y el conocimiento. La escritura

en Nahui Olin fue una herramienta de mediación con el mundo, desde ahí emprendió el viaje a conocerse a sí misma y dar a conocer una visión del mundo dispar según lo moldeado para ella. Es en estas circunstancias en las que es catalogada como nerviosa y específicamente como ninfómana.

Nahui Olin: asesina del ángel en el hogar

A diferencia de otras escritoras en quienes la locura estaba expresada en melancolía y malestar corporal, a Nahui Olin se le atribuyó una locura sexual, asociada a una expresión maníaca de su deseo. Los apelativos de “ninfómana” (Rosas Lopátegui, 2013, p. 370) y “promiscua” revistieron a la poeta de un halo de crudeza, nada acorde con el modelo de mujer del momento. Ella fue asesina de la figura del ángel en el hogar, un modelo de mujer con una sexualidad pasiva, entregada a su familia y al bienestar de la nación. Para principios del siglo XX se consagró a las mujeres como reinas del hogar, el culto mariano propició pensar que ellas eran portadoras de una fuerza guiadora de valores morales, de ahí que se considere la importancia de esta figura en la construcción de los nuevos ciudadanos. El ángel en el hogar jugó un papel importante en la organización social (Londoño, 1995, p. 317). Este tipo de ideal femenino fue pensado para contribuir en muchos casos al sostenimiento de ideologías sexistas acordes con el pensamiento de época. La vinculación hecha entre el ideal femenino de la María-Madre y la mujer abnegada, dadora y dispuesta a los mandatos de la familia y del hombre, sustentó la idea de un comportamiento erótico pasivo y de una negación o no exposición de los deseos.

Nahui Olin empleó su cuerpo para la creación, en él y con él, expuso sus interrogantes, convirtiéndolo en el protagonista de sus experiencias y en el lugar de expresión de su libertad. Ideas similares aporta Elena Poniatowska cuando plantea que:

En México, Nahui Olin fue quizá la primera que se aceptó como mujer-cuerpo, mujer-cántaro, mujer-vasija. Poderosa por libre, se derramó a sí misma, sin muros de contención. Abrió compuertas y fluyó inundándolo todo con su agua que hubiera podido ser amniótica. Desde niña, debió escandalizar a quienes la trataban (2000, p. 69).

El comportamiento social de Nahui Olin fue tachado y patologizado; su conducta le fue siempre reprochada y su sinceridad y atrevimiento le merecieron rechazos y también elogios; sin embargo, ella no dejó de estar marcada por

ideas que concebían que las mujeres llevaban consigo la influencia uterina que, para la fecha, aún se consideraba un factor explicativo para el comportamiento de las mujeres. Así lo manifestó Salvador Novo cuando dijo que Nahui Olin “era un caso incurable de furor uterino” (Rosas Lopátegui, 2013, p. 392). Furor que, tal vez, Novo identificaba con histeria o con una expresión patologizada de la personalidad de Nahui. Este argumento es acorde con el tiempo en que fue formulado; da cuenta, sin embargo, de una mentalidad conservadora basada en principios exclusivamente biológicos. Simultáneamente, para la época, el discurso psicoanalítico ya empezaba a derrumbar esa forma de pensar, pues le dio importancia a las relaciones y al intercambio humano, es decir, a la influencia de la cultura en el comportamiento de las personas más que al determinismo biológico.

El enfrentamiento de Nahui Olin con la figura arquetípica del ángel en el hogar fue un verdadero escándalo, y en mi opinión sigue siéndolo. La paradoja que rodea a esta escritora, como también a Pita Amor, radica en el hecho de la admiración y, al mismo tiempo, el rechazo que provocaron y provocan. El encanto radica en la obviedad de su inteligencia, hecho que nadie puede negar, pero que no fue suficiente. La forma en que la poeta interpretó su cuerpo determinó las disquisiciones que se hicieron sobre ella y su obra literaria.

Para prescindir del determinismo del cuerpo habría que ser hombre pues, antes que nada, las mujeres son cuerpo para la sociedad y la cultura. Así lo argumenta Emilce Dio Bleichmar cuando plantea que “es especialmente en tanto sexo que ocupa —la mujer— un lugar en la historia” (Dio Bleichmar, 1989, p. 25). Algo similar dijo Julia Lewandowska para discutir sobre los cuerpos místicos, en el caso de Teresa de Jesús: “A estas alturas vemos propicio recurrir al planteamiento que propone Judith Butler según el cual la reducción de la mujer a su corporeidad constituyó un *sine qua non* de la emergencia del sujeto masculino ya desde la cosmogonía platónica” (Lewandowska, 2016, p. 40).

El cuerpo femenino con sus marcas biológicas y culturales es determinante en la realidad psíquica y material de una mujer. Nahui Olin es un caso emblemático de este principio. El cuerpo sexuado es interpretado por la cultura patriarcal y occidental como lo que da estatus a una mujer, sea por su belleza o por la posibilidad de ofrendar y dar vida; sin embargo, estos dos componentes, que parecen ser atributos y ventajas, se convierten también en detonantes opresivos.

La sensualidad con la que Nahui Olin creó su obra artística y su vida fue la herramienta con la que enfrentó el molde indestructible de la figura de la Virgen María que acompañó el final del siglo XIX y el principio del XX (Cárdenas-Reyes, 1995, p. 4). Su oposición radicó en el poder que ella misma identificó en su cuerpo, su belleza y su concepción del deseo, vivido como unión o compenetración con los seres vivos o inanimados. De ahí que los escritos de Nahui Olin puedan interpretarse desde un sentido místico: “Yo no sé rezar; mamacita. Reza tú por mí y déjame ver las flores que me hablan de amor” (citada en Malvido, 2017, p. 23).

Nahui Olin ambicionó trascendencia para ella misma, e incumplió el mandato de quietud y pasividad; rompió las fronteras de la vida privada y, osando ser sujeto, desatendió las fronteras simbólicas que separaban la casa y la calle. Tal vez fue esto lo que la hizo merecedora de tantos apelativos. El hecho de ser autónoma dentro y fuera de las paredes restrictivas del hogar la ubicó en la locura a los ojos de los demás, en tanto que sus comportamientos eran leídos como disruptivos.

El desmonte que realizó Nahui Olin de las reglas del contrato sexual pudo haber conducido a la idea de que tenía un trastorno, o deseos de ser hombre, que en los dos casos constituía una patología social. Según Dio Bleichmar, si una mujer:

Se afana por superar sus tendencias pasivas que la mantienen dependiente del objeto —ya sea madre, padre u hombre— y obtener autonomía social e intelectual, se encuentra con que de alguna manera compite con algún hombre, castrándolo. Por tanto, la autonomía, que por otro lado forma parte de los requisitos esenciales de los decálogos de salud mental, se opone a la feminidad (1989, p. 24).

Nahui Olin ejerció una notable oposición al contrato sexual. Primero rechazó la maternidad, asunto que ha sido un tema problemático en la historia de la poeta, pues se le ha acusado de filicida. Varias historias gravitan en torno a esto; por ejemplo, se dice que asfixió a su hijo al no poder superar la noticia de la homosexualidad de Manuel Rodríguez Lozano, su primer esposo. El segundo elemento de su rechazo al contrato sexual es el de no haberse convertido nunca en un ama de casa. A esto se suma el permanente apetito sexual que mostraba hacia su esposo y el constante rechazo de él (Malvido, 2017, p. 31). El tercero fue tener una gran apertura ante su deseo, y el cuarto, que conquistó el espacio público, desafiando las barreras del orden social que estipulaban lo privado como espacio para las mujeres y lo público como

espacio para los hombres. Pese a que ya había una apertura para las mujeres debido a los procesos de crecimiento económico, esta consistía en salir a la calle bajo reglamentaciones muy claras; Nahui trascendió aquello, pues se puso en el espacio público como una mujer autónoma sin dependencia de hombre alguno:

Nahui se asume sexualmente en un país de timoratos y de hipocritones. Tras la apariencia seráfica de la señorita Mondragón, acecha una mujer que lleva dentro la descarga de un pelotón de fusileros, la luz de cien faroles en noche de ronda. Mujer magnífica y ansiosa que no busca ser frágil; al contrario, le urgen las llamadas malas intenciones. ¡Qué bien que no sea discreta, qué bien que sus sueños lúbricos atraviesen sus pupilas, qué bien que la desnudez de su cuerpo se ajuste al aire, a la luz! (Malvido, 2017, p. 14).

La escritura de Nahui Olin fue la trama con la que tejió su oposición a la feminidad restrictiva. Logró poner todo en juego y de esta forma partir de sí, extraer de la vida cotidiana elementos éticamente enfrentados para la sociedad del momento, fantasías y delirios que las personas “normales” jamás se atreverían a poner sobre un papel. Es claro que, para la fecha, ya se conocían escritoras de renombre y que además México contaba con una extraordinaria producción de semanarios y periódicos hechos por mujeres (Infante, 2008, p. 70). Este ambiente, aparentemente óptimo para la escritura, no mostraba apertura respecto de los temas que Nahui trató; en ellos podía verse con claridad a una mujer diferente, una amenaza que, en todo caso, persistía con o sin la mirada de quien la juzgara. El conocimiento se interpretaba ilegítimo porque se expresaba en un cuerpo autoconcebido como mujer, una mujer que inscribía en ella el universo mismo, nada fuera de ella sería posible de ser aprehendido sin la mediación con su cuerpo y su palabra. La escritura de Nahui Olin estaba sostenida en el deseo de la fusión con el todo; ella podía medirse con los astros y los misterios de la naturaleza, al tiempo que percibía su cuerpo como la más hermosa posesión.

Para pensar la locura de Nahui Olin es importante recordar que era de corte carnal. El mito que rodea la figura de la poeta es extrañamente construido como una patología. Que ella ejerciera su deseo y lo hiciera explícito, pero que además no viviera su cuerpo con vergüenza, sino que este se convirtiera en una herramienta de comunicación con el mundo, fue su máxima condena. A esto se refiere Tomás Zurián cuando dice que “todas las desviaciones de Nahui Olin están en los supuestos, en el ‘se dice’. Más que corrupción sexual, yo veo en ella una necesidad erótica de afirmar su

existencia. Ella bebía vida del erotismo en la proporción en que mucha gente bebe vino” (citado en Malvido, 2017, p. 98).

Nahui Olin: un caso de ninfomanía para la psiquiatría de la época

Según los investigadores españoles Francisco Vázquez y Andrés Moreno, la figura de la ninfómana aparece como la representación femenina de la desviación. Esta asociación empieza a concretarse a finales del siglo XIX y se expresa con claridad en el siglo XX, cuando pasó de ser un tema tratado por la ginecología a ser asunto de interés para la psiquiatría (Vázquez y Moreno, 2006, p. 216).

La censura de una mujer que ejerciera su libertad en el plano erótico, afectivo y sexual, sostuvo la idea de ninfómana que marcó a la poeta. Esta impronta fue una forma de interpretar a una mujer que se escapó del molde, fugada por ejercer su libertad, estaba enferma en un mundo donde solo los hombres ostentaban su deseo públicamente:

Ningún hombre a lo largo de la historia será descalificado por su actividad o abuso de la actividad sexual, aun el seductor, el Don Juan, el chulo, el gigoló, gozan de mayor prestigio que las mujeres a las que ellos explotan. Ningún hombre es censurado por provocar o acceder al deseo sexual, el hombre no es condenado en los códigos de justicia por adulterio. Ningún hombre es censurado por buscar la satisfacción de su deseo sexual en forma independiente del amor, o simplemente pagando por obtener un servicio. Ningún hombre es en el fondo censurado por practicar la poligamia (Dio Bleichmar, 1989, p. 106).

La forma en que Nahui Olin expresa su sexualidad y la certidumbre que la caracterizó como una mujer segura de sí, inteligente y creadora, propició un enfrentamiento, como dijo Adriana Malvido, contra la hipocresía: “¡está loca!, dicen, es más fácil ver así a la mujer que decide su propia vida” (Nahui Olin, citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 43). Una mujer rebelde como Nahui Olin constituía un peligro, pues sus actos e ideas rompían el contrato sexual. Su catalogación como ninfómana puede también obedecer a que:

En la ninfómana se concentraban pánicos masculinos seculares, domeñados en cierto modo bajo el etiquetaje psiquiátrico. Se trata en cierto modo de la versión médica de la mujer virófaga, de la devoradora de hombres, de la Mesalina. En este personaje se proyecta a la vez el pavor del varón ante el debilitamiento y el colapso de una virilidad succionada por la ninfómana, símbolo de una sexualidad femenina temida y desconocida. Pero al mismo tiempo, esta experiencia apocalíptica es ella misma objeto de fascinación y pretexto de la producción artística (Vázquez y Moreno, 2006, p. 217).

En definitiva, este tipo de mujeres era considerado una amenaza, tanto al orden social de la familia como al poder social del hombre. La sexualidad transgresora de Nahui Olin era explicada, por un lado, por el hecho de ser mujer y estar determinada por la dictadura de su cuerpo y, por otro, por una manifestación delirante o doliente de su deseo. Paulatinamente, parece configurarse la idea de una patología concreta en relación con prácticas sexuales “infractoras”:

El fomento de la madre productora [...] llevó a rotular y en cierto modo a engendrar toda una constelación de contrafiguras que eran presentadas como el negativo de la feminidad. Estos perfiles de la mujer disoluta fueron contruidos a través de nuevas prácticas y nuevos saberes que actuaban en convergencia, y a menudo en conflicto, con las representaciones transmitidas por las técnicas de disciplina y el discurso religioso. La pedagogía, la higiene, la ginecología, la medicina legal, la antropología criminal, la novela y el folletín fueron dando forma a los personajes de la prostituta, la histérica, la adúltera, la ninfómana, las mujeres travestidas y las trébedas (Vázquez y Moreno, 2006, p. 209).

Durante la primera mitad del siglo XX, la idea de la localización cerebral de las enfermedades nerviosas preocupó a la ciencia. Gracias a la introducción del psicoanálisis como medio para acceder a los lugares “misteriosos” del cerebro, al inconsciente, la histeria pudo ser sacada del útero y puesta en diálogo con la cultura. La ciencia médica se vio en la obligación de complejizar las explicaciones, aceptar la polisemia de las palabras “nervios” o “histeria”, y paulatinamente plantear un método de intervención sobre el cuerpo de las mujeres como un método de intervención a la psique. La mirada de la psiquiatría de la época daba lugar para pensar en el cerebro como mecanismo regulador de cierto tipo de trastornos, al mismo tiempo que consideraba en su panorama explicativo al útero como causante de “anomalías femeninas”.

La transformación constante de la ciencia y las interpretaciones de las enfermedades es evidente para la época. Las enfermedades nerviosas no han estado exentas de estas modificaciones. Por esta razón, Nahui Olin es considerada como loca sexual, porque para la época los significados que englobaban estas palabras tenían también que ver con el desafío a las normas sexuales imperantes:

Higienistas, ginecólogos y alienistas coincidían en explicar la ninfomanía como resultado de una castidad permanente o de un exceso de contactos carnales con el sexo opuesto que se veían forzada y repentinamente interrumpidos. Se imponía entonces un modelo económico que identificaba la desviación sexual con un defecto o exceso de energía consumida (Vázquez y Moreno, 2006, p. 216).

Dio Bleichmar se refiere a las numerosas expresiones que se han ubicado dentro del marco de una personalidad histérica, señalando el devenir histórico como determinante de las modificaciones en su significado y en sus interpretaciones:

El pluralismo ha sido señalado y es así que se habla de Las Histéricas, sin embargo, pareciera que con el plural del sustantivo solo se está apuntando el hecho de que existen varias explicaciones dinámicas para dar cuenta de su psicopatología, o en otro plano, al cambio frecuente de fisonomía —las distintas caras de la histeria a lo largo del tiempo—, y no a una diversidad de cuadros, que, si bien comparten un núcleo común, tienen autonomía suficiente para distinguirse claramente entre sí (1989, p. 149).

La histeria de Nahui Olin estuvo definida por su comportamiento sexual y afectivo, y de ahí la etiqueta de ninfómana. Los textos de esta escritora muestran cómo concibe el mundo, así como sus radicales críticas a la sociedad y a su organización. De una u otra manera, Nahui Olin muestra en sus escritos una voz discordante con los planteamientos que se hacían desde la psiquiatría de principios de siglo XX. La ninfomanía podía relacionarse con la demostración de una feminidad agresiva o con la insaciabilidad que dejó ver Nahui Olin en su escritura.

Nahui Olin: la escritura del cuerpo

Nahui Olin escribió *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* en 1922; *Á dix ans sur mon pupitre (A 10 años en mi pupitre)* en 1924. Escribió y publicó en 1923 *Câlinement je suis dedans (Tierna soy en el interior)*; de 1923 a 1928, *Energía cósmica*. De 1924 a 1927, *Una molécula de amor* y su continuación, *Totalidad sexual del cosmos*. Finalmente, en 1927 su opúsculo *Nahui-Olin* (Rosas Lopátegui, 2013, p. 29).

Óptica cerebral es un poemario de una profundidad invaluable; su fuerza y hondura radican en el hecho de que Nahui Olin logra transmitir y expresar la configuración de su mundo interior. En este poemario hay una expresión amplia y sincera de quién y qué es Nahui Olin; a veces pareciera una declaración filosófica y otras, un listado de claves metafísicas para interpretar la vida.

La figura de la insaciabilidad es rotunda desde el poema que encabeza este poemario. “Insaciable” es una palabra atribuida a Nahui Olin por su comportamiento sexual; con esta atribución se borra el amplio espectro en que la poeta significaba ser una mujer insaciable. Su principal insaciabilidad

tiene que ver con el conocimiento, al cual le debe gran parte de su deseo y su inquietud permanente. Nahui Olin ofrece en este poema la explicación del lugar que ocupa su cuerpo en la creación, donde este es un determinante y mediador del mundo, como también su espíritu:

Insaciable sed

Mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed
de esos mundos nuevos
que voy creando sin cesar,
y de las cosas
y de los elementos,
y de los seres,
que tienen siempre nuevas fases
bajo la influencia
de mi espíritu y mi cuerpo que tienen siempre loca
sed;
inagotable sed, de inquietud creadora,
que juega con los mundos nuevos
que voy creando sin cesar
y con las cosas que son una, y que son mil.
Y con los elementos,
y con los seres
que me dan insaciable sed—
y que no sé
si tienen
algo de sangre,—
algo de carne
o algo de espíritu—
que sirven de juegos intermitentes a la sensibilidad
de mi materia.
Y mi espíritu tiene siempre loca sed—
pero loca sed
de él mismo—
de crear
poseer

y destruir con otra creación de mayor magnitud que la que destruyó, y mi espíritu tiene loca sed que nunca se extinguirá, porque su personalidad única no permite comunión o posesión alguna, de igual magnitud. Y en vano,
en esos mundos nuevos
que voy creando sin cesar,
en las cosas
en los elementos
en los seres, les propaga voluptuosamente caricias de apreciación exterior, las penetra, las palpa en su carnosidad y las muerde hasta beber su sangre sin conseguir más que una grande locura de insaciable sed. Y de esa sed admirable nace el poder creador—
y es fuego que no resiste mi cuerpo, que en continua renovación de juventud de carne y de espíritu, es único y es mil, pues es insaciable sed. Y mi espíritu y mi cuerpo tienen siempre loca sed...
(Citada en Rosas Lopátegui, 2013, pp. 56-57).

La anomalía que al parecer se presenta al expresar la insaciabilidad es en todo caso resultado de una exaltación que no detiene su deseo y es expresada a nivel tanto espiritual como corporal. La insaciabilidad como elemento escandaloso en este poema es manifestada a nivel corpóreo en la relación que establece la poeta tanto con los elementos como con los seres animados.

La feminidad expresada en esta época tenía el componente de la quietud; aquella figura del ángel en el hogar estaba caracterizada por un arquetipo mariano contrario al movimiento y cuyo fin era el resguardo, la complacencia y la resignación; estos elementos constituían la sabiduría femenina que Nahui no quiso para sí, pues su concepción de la sapiencia era otra:

III

Sabiduría —Lepra Humana—

Sabiduría lepra humana, parálisis de todo átomo viviente, dictaste leyes invariables, palabras imperecederas, imperantes desde el principio hasta el fin de este mundo.— Te gangrenaste en tu estabilidad.—

Precisar todo acto vital es nulificar una expresión, una modalidad humana. Todo entra en la evolución multiplicadora sin término que significa vida —movimiento continuo, elemento, fuerza de la que dependemos el Universo y nosotros.—

La fluidez de belleza color que tienen las cosas y los seres, no es sino vibración de inestabilidad, porque la belleza es la misma variedad en la evolución de todo —Sabiduría— desgaste

orgánico general —Ignorancia— plenitud que produce lo profundo, lo sincero, lo esencialmente personal, arte dentro de la revelación y revolución del espíritu, sin más medio que su motor primo, su propia fuerza, porque todo factor de expresión es modificado, renovado por la impotente necesidad del arte nuevo dentro del arte de toda época.

Todo es lo mismo —diferente cuando la interpretación revela un temperamento (citada en Rosas Lopátegui, 2013, pp. 58-59).

En el siguiente texto, Nahui Olin expresa una condición de seguridad envidiable. El auto-reconocimiento que demuestra le permite describir la fuerza con que interpela al mundo. Es identificable su voz, su pensamiento, su individualidad:

VIII

Supremo egoísmo

El egoísmo supremo es el inagotable deseo, la ambición desmedida del vivirse en el aislamiento, supremo egoísmo —satisfacción cerebral.

No hay nada más interesante que el mundo que llevamos dentro —no hay nada más ilimitado que nuestro espíritu, y no debemos buscar ninguna otra fuerza o potencia para vivir o para producir: hay que fecundar en sus propias entrañas y dar a luz.

Pretender obtener de todas las cosas fuerza, y expresarla, es impotencia, debilidad, nulidad.

Bastarse a sí mismo es la eliminación de toda necesidad —la solución del problema intelectual.

Soledad, magnitud donde solo uno se escucha, donde no subleva el ruido de la matraca impertinente y absurda de la pobre humanidad que de uniformadas y mezquinas opiniones vive, aturdiéndose de trágicas risas nerviosas, nacidas del terror de mirar el propio vacío, la nada que cada uno significa —cadáveres flotantes antes de la podredumbre misma del pellejo (citada en Rosas Lopátegui, 2013, pp. 61-62).

Para Nahui Olin, la posibilidad de fecundar tiene que ver con la de potenciar su propia fuerza. La fortaleza vendrá no del acto de amar y darse a otros, sino del mundo que se lleva internamente desde donde es posible eliminar la necesidad o la dependencia. Nada menos acorde con la idea de la feminidad para la época que estos planteamientos. Centrarse en sí le da la fuerza para contemplar la naturaleza desde su propia óptica:

XI

El violeta intangible de la atmósfera

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 ilimitado -el intangible violeta de los seres que llevan un poco de esa belleza-que es su espíritu-en la belleza de sus cuerpos. Y son armonías en violetas que aún tienen algo de 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 violeta intangible de la atmósfera (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 63).

Nahui Olin demuestra en su escritura su pasión por la ciencia y por el enigma del cerebro expresada en metáforas e imágenes aparentemente irreales. *Óptica cerebral*, especialmente, es en su totalidad una confidencia en la que aparecen el verso y la prosa mezclados libremente. La inteligencia de quien escribe es evidente, también lo es la compleja forma de ver e interpretar la realidad. Nahui Olin sabía perfectamente el lugar social que ocupaba, conocía las leyes y la obligatoriedad que se marcaba en un cuerpo de mujer. Esta conciencia es expresada en el siguiente texto:

Bajo la mortaja de nieve duerme la Iztatzihuatl [sic] en su inercia de muerte

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

Mas dentro de la enorme mole, que aparentemente duerme, y solo belleza revela a los ojos humanos, existe una fuerza dinámica que acumula de instante en instante una potencia tremenda de rebeldías, que pondrán en actividad su alma encerrada en nieves perpetuas, en leyes humanas de feroz tiranía. Y la mortaja fría de la Iztatzihuatl se tornará en los atardeceres en manto teñido de sangre roja, en grito intenso de libertad, pues bajo frío y cruel aprisionamiento ahogaron su voz; pero su espíritu de independiente fuerza, no conoce leyes, ni admite que puedan existir para regirlo o sujetarlo bajo la mortaja de nieve en que duerme la Iztatzihuatl en su inercia de muerte, en nieves perpetuas (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 12).

Nahui Olin deja ver en un texto titulado “El cáncer que nos roba vida”, en su poemario *Óptica cerebral*, la conciencia que tiene alrededor de las reglas estipuladas para las mujeres y plantea con arrojo que la libertad se impondrá:

El cáncer de nuestra carne que oprime nuestro espíritu sin restarle fuerza, es el cáncer famoso con que nacemos —estigma de mujer— ese microbio que nos roba vida proviene de leyes prostituidas de poderes legislativos, de poderes religiosos, de poderes paternos, y algunas mujeres con poca materia, con poco espíritu, crecen como flores de belleza frágil, sin savia, cultivadas en cuidados prados para ser trasplantadas en macetas inverosímiles [...] Mas otras

mujeres de tremendo espíritu, de viril fuerza, que nacen bajo tales condiciones de cultivadas flores, pero en las que ningún cáncer ha podido mermar la independencia de su espíritu y que a pesar de luchar contra multiplicadas barreras que mil poderes le imponen, más que al hombre a quien han glorificado su espíritu y facilitado sus vicios [...] Y desarmadas, con débil carne de invernadero, luchan y lucharán con la sola omnipotencia de su espíritu que se impondrá por la sola conciencia de su libertad —bajo yugos o fuera de ellos— (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 70).

El comportamiento social de Nahui Olin y su clara insaciabilidad por el conocimiento de todo lo que la rodeaba fue tachado y patologizado; su ansia se refleja en estas preguntas: “¿Quién te agita, oh, espíritu mío? ¿Es el amor? Es la sed feroz de comprender, de saber más hasta llenar el inmenso vacío, hasta sobrepasarlo completamente” (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 166).

Las asociaciones entre diversos padecimientos mentales y el útero con su correspondiente agitación han sido un tema de innumerables discusiones en la medicina, especialmente en la psiquiatría, y hasta se puede decir que la figura del útero ha sufrido un desplazamiento hasta convertirse en símbolo. El furor uterino “escapó desde siempre de las reglas del método anatomoclínico, y causó en la medicina mental severos errores y conjeturas que eran muestra de la poca inteligibilidad médica frente a la histeria” (Didi-Huberman, 2015, p. 31).

La sed ha sido ligada a la avidez y a la gula, que suelen ser relacionadas con la ninfomanía, cuando en todo caso se trata de actitudes necesarias para el acto de conocer, construir conocimiento y generar pensamiento; crear ideas, conceptos e imágenes.

Ahora sé

Ahora sé
que amar
es gozar
es sufrir
al mismo tiempo
sé
que el placer
viene
de un deseo
de
dejar salir

un
poco
de
nuestro
infinito
por nuestra
carne embriagada
del placer
del espíritu
que deja
salir
el deseo
que es un placer
embriagador
(Citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 103).

Dejar salir un poco de nuestro infinito para que todo acontezca. Comprometido el movimiento y la pasión en este acto, el útero es interpretado como el causante de ciertos arrojos en las mujeres. Su influencia era considerada tan determinante que el cuerpo no podía pasar inadvertido, tampoco la psique. Nahui hizo de su cuerpo palabra, y en ella actúo y escribió.

Completamente desnudo

mi
cuerpo [...]
que va
por la calle
completamente solo
lleno
de dolor
lleno
de embriaguez
lleno
de caricia
de mi cuerpo
que cubre

lo desconocido

completamente

solo

completamente

desnudo

por todas partes

(Citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 133).

El utero-centrismo de la ciencia terminó por tecnificarse en medio de un tiempo de apertura y transformaciones en la medicina. La bestia negra que era el útero, o lo que se alojaba en este, siguió siendo pieza clave en las interpretaciones y los diagnósticos. A principios del siglo XX, el furor uterino seguía marcando los idearios en torno a ciertas enfermedades de las mujeres, sobre todo las asociadas con el sistema nervioso y la sexualidad. La ginecología habilitó un espacio para que la psiquiatría observara comportamientos que antes podían considerarse patologías producidas por el útero. A partir de entonces, las respuestas se buscarían, además, en el cerebro. Sin embargo, dentro de las formas “modernas” de interpretar los trastornos nerviosos en las mujeres, el útero siguió siendo un receptor importante de trastorno.

El útero, órgano que tenía consigo la naturaleza del movimiento, es decir, que tenía la capacidad de trasladarse o desplazarse, era el responsable de que la mujer sufriera sofocaciones, síncope, lubricidades y masturbaciones (Didi-Huberman, 2015, p. 96). Esta idea, que parece hacer referencia a una psiquiatría decimonónica de principios aristotélicos, no fue transformada por los nuevos enfoques en la medicina y la psiquiatría que el México de las décadas de 1920 y 1930 experimentaba. La bestia negra sobrevivía a los remezones culturales y científicos; las ideas del pasado sobre la “naturaleza” femenina parecían seguir intactas y formaban parte indiscutible del panorama explicativo de la medicina mental. No siempre de manera explícita y consciente, para algunas elaboraciones de la psiquiatría del momento, el cuerpo de una mujer estaba habitado por dos fuerzas incontrolables: por un lado, la fuerza de la maternidad, y por el otro, la fuerza del útero, animal en movimiento (Didi-Huberman, 2015, p. 95).

El apelativo de “ninfómana”, aplicado a Nahui Olin por el hecho de ejercer libremente su deseo, se concretó en presencia de un discurso médico que concibió diagnósticos y tratamientos para comportamientos como el de la escritora. La enfermedad de los nervios, expresada en las palabras

“ninfomanía” e “histeria”, forma parte de los relatos de psiquiatras y neurólogos mexicanos en la primera mitad del siglo XX. La ninfomanía se convirtió en un dictamen médico que englobaba manifestaciones histéricas enmarcadas en cuadros nerviosos. Las manifestaciones de la histeria —o sus innumerables nombres y pseudónimos— estaban presentes en la tradición francesa que tanto influyó la medicina mental mexicana.

La tradición francesa llamaba a la histeria con diferentes nombres: espasmo histérico, pasión histérica, mal de los nervios, ataques nerviosos, vapores, amarria, asma de las mujeres, melancolía de las vírgenes y de las viudas, sofocación uterina, sofocación de la matriz, epilepsia uterina, estrangulamiento uterino, vapores uterinos, neurosis uterina, entre otros (Didi-Huberman, 2015, p. 96).

Sabemos que la inteligencia de las mujeres ha causado revuelos y que, aunque en este momento parezca escandaloso plantearlo, las artes del pensamiento crítico estaban vedadas para ellas. ¿Qué de esos residuos había en el México de mediados de siglo XX? ¿Qué tanto rechazo había frente a una mujer que no disimulaba su conocimiento, que sabía?

En el poemario *Óptica cerebral* es evidente la inteligencia de Nahui Olin, el conocimiento que deja ver sobre los principales debates científicos del momento y su interés por el comportamiento de la materia y la radiactividad se materializan en textos que se refieren a la comprensión del universo, pero de un universo que no es ajeno o externo. Algo de esto puede leerse en este fragmento, titulado “Totalidad”:

La comprensión de la totalidad equivale a utilizar con fuerza consciente el cerebro, la fuerza única, el misterio o problema de la existencia del infinito y hacer un infinito consciente en cada infinito de molécula, relacionado con una sola vibración vibro-eléctrica consciente de mi cerebro que sería la totalidad (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 194).

Una mujer rebelde como Nahui Olin constituyó una intimidación. La intimidación que produjo se enmarcó en la contradicción entre la bestia negra y el ángel en el hogar. Para quienes la observaban, en la escritora coexistían estas dos fuerzas, una indomable y otra obediente y sumisa a la que hizo caso omiso. Dos “impulsos” en pugna, uno concebido como normal y otro como anormal. Según el imaginario médico, cuando la bestia negra se imponía, la patología se expresaba en masturbación, autoerotismo, deseo por el mismo sexo, desnudez, exhibicionismo o insaciabilidad (Narváez, 2020, p. 165).

Para Carol Groneman, “La ninfomanía es una metáfora que encarna fantasías y temores, ansiedades y peligros vinculados a la sexualidad femenina a lo largo de diferentes épocas” (2009, p. 22). En esa misma línea reflexiva, la historiadora María Milagros Rivera plantea para explicar la histeria: “Lo inaceptable para una, la realidad concreta, es convertida en indecible. Tal es el silencio que enferma a La Mujer, pues sus emociones no encuentran recepción en la sociedad” (Rivera, 2018, p. 5). El ejercicio libre del deseo en una mujer como Nahui Olin no tuvo recepción; su escritura sería la forma en que se acercaba e interpretaba un mundo que ella leía como tirano y falso, pero no con el suficiente poder para acallarla. Así lo expresa en el siguiente poema:

Dolor que marchita el cuerpo, sin ablandar el espíritu en su deseo de ser

El inmenso dolor que reside en el corazón, marchita el cuerpo
sin ablandar el espíritu en su intenso deseo.—

Y es un deseo

que quema la sangre,

que sacude los nervios,

que marchita el cuerpo,

sin ablandar la energía del espíritu, que ama su propia vida—
el deseo de ser.—

Y el cuerpo

se consume,

y el sufrir

lo mata—

lo seca

en su carne—

y el deseo infinito es mayor, y el espíritu no se ablanda en su
formidable deseo de ser, y

es solo dolor que marchita el cuerpo.

(Citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 72).

El deseo en los escritos de Nahui se muestra como un sentimiento que no se refiere exclusivamente a las relaciones entre personas, sino que incluye el vínculo que se establece con las cosas que componen el universo; las células y la energía del cosmos, por ejemplo. La concordancia entre el deseo y su

cuerpo se asiste de lo erótico para relacionarse con el mundo, pero trasciende o no se agota en la energía del vínculo sexual.

A Nahui Olin le interesaba la práctica de la independencia; verbalizó de manera permanente el peso de las normas e hizo explícito el rechazo a la regulación. En algunos fragmentos de sus textos híbridos —pues parecen mezclarse la prosa con el verso— aparenta ser tímida y hasta inocente, sin dejar de mostrar su juguetona y ágil composición literaria; sin dejar la crudeza:

Y la confesión de las almas se hace por los ojos y la comunión de espíritus por los pensamientos y son besos las palabras que los expresan.

Y la humanidad ama apasionadamente y sin cansancio alguno, los elementos, los fenómenos físicos, la descomposición de los cuerpos líquidos, sólidos y gaseosos, y sus importantes combinaciones, y las ciencias fecundas por ese amor involuntario amenazan montañas, agua, aire (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 68).

A través de la rabia, Nahui Olin ejecutó su idea de independencia; sin ese motor fundamental para la acción, habría sido huidiza en sus textos y en su vida. En el siguiente fragmento, Nahui Olin describe la práctica de la desobediencia, y expresa su inconformidad contra la homogeneización de las personas y su enojo por la aceptación sumisa de esa realidad:

xxv

Esclavitud

La esclavitud que abarca el mundo entero es su propia cobardía e insinceridad de no aprovechar los pocos bienes espirituales que tenga, adaptándolos a móviles que sean buenos conductores para su subsistencia, y de esa combinación obtener el resultado de una fuerza que les permita la independencia de agrupaciones que hacen de los pueblos y de los mundos masas uniformes, manadas de borregos guiados por venerados criminales que se titulan gobiernos, sin gobernar más que sus intereses propios que convierten en inmensos ganados de animales domesticados.

Y son leyes de hierro fundibles fácilmente con el solo valor individual o colectivo de imponernos gobiernos evolutivos que nuestra predominancia intelectual merezca. Aunque el oro sea el poder y la libertad de las antiguas, de las actuales y futuras generaciones —que no sea esclavitud de cobardía humana (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 71).

Nahui Olin termina el poemario *Óptica cerebral. Poemas dinámicos* con el fin, con la figura de la muerte que es para ella la vida, el renacimiento, su nombre representado, es decir, el movimiento. “Sobre mi lápida” es un escrito en el que la voz de Nahui describe su pasado, describe qué y quién ha sido. La autora pasa página a página el libro de una vida en la que se percibe: “Independiente fui, para no permitir pudrirme sin renovarme; hoy,

independientemente, pudriéndome me renuevo para vivir” (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 72). Se renueva para asistir “a la última reunión de los independientes —el definitivo— ‘Hasta mañana’ para la cita del vivir” (p. 72). En este poema, Nahui deja ver su “locura profética”. Rocío Luque la encuentra en gran parte de la poesía de Nahui para explicar su capacidad visionaria (2015, p. 172). En el texto “Sobre mi lápida” es notorio este tipo de locura, aspecto que le da a este poemario un final contundente.

Independiente fui, para no permitir pudrirme sin renovarme; hoy, independiente pudriéndome me renuevo para vivir.

Los gusanos no me darán fin, son los grotescos destructores de materia sin savia, y vida dan, con devorar lo ya podrido del último despojo de mi renovación. Y la madre tierra me parirá, y naceré de nuevo, de nuevo ya para no morir...

De Asia, América, África y Europa, será independiente el que en su fosa de muerto viva el que responda a mi supremo llamamiento a la última reunión de los independientes el definitivo “hasta mañana” para la cita del vivir. Grabará en su lápida estas palabras: “independiente fui, para no permitir pudrirme sin renovarme; hoy, independiente pudriéndome me renuevo para vivir” (citada en Rosas Lopátegui, 2013, p. 72).

Virginia Woolf (2012, p. 210) relata cómo la profesión de la escritura no era una amenaza en su tiempo para el orden social; consideraba además que había una larga tradición de escritoras que, aunque desconocidas, habían dejado señuelos para las siguientes mujeres escritoras. Aparentemente, Nahui no amenazaba a nadie con su escritura, pero en realidad sí lo hizo cuando la usó como lazo mediador con su cuerpo y su mundo interior. No era precisamente el hecho de escribir el que le resultó amenazante a la sociedad mexicana de principios de siglo; era lo que, en la escritura, Nahui osaba decir. Carmen Mondragón Valseca mató al ángel en el hogar, recomendación que haría años después Virginia Woolf en una conferencia titulada “Profesiones de mujeres” (2012, p. 214). Durante toda su vida se enfrentó y ejecutó esta labor, fuera de las etiquetas de la psiquiatría de la época. Escribió sin vergüenza y sin pudor.

Es grato e importante encontrar mujeres que revistan de explicaciones complejas las experiencias de libertad; es necesario que las referencias de escritoras en el pasado mexicano y latinoamericano sigan saliendo a la luz; necesitamos de estas inspiraciones para poner en palabras lo indecible del vivir.

Referencias

- Baquera Guzmán, Rebeca y Rubio de los Santos, Mariana. (2018). Los colores intangibles de la atmósfera. La plástica de Nahui Olin. En *Nahui Olin la mirada infinita* (pp. 70-91). Catálogo de exposición homónima. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte. Recuperado de <<http://www.munal.mx/es/publicacion/nahui-olin>>.
- Cárdenas-Reyes, Catalina. (1995). Cambios en la vida femenina durante la primera mitad del siglo XX. El hogar y el trabajo, escenarios de las mayores transformaciones. *Revista Credencial*, 68, *Dossier Historia de las Mujeres, Historia de género*.
- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Cátedra.
- Dio Bleichmar, Emilce. (1989). *El feminismo espontáneo de la histeria. Estudio de los trastornos narcisistas de la feminidad*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Groneman, Carol. (2009). *Una historia de la ninfomanía*. Ciudad de México: Océano.
- Infante, Lucrecia. (2008). De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX. *Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad*, XXIX (113), 69-105.
- Lewandowska, Julia. (2016). La escritura, el cuerpo y la herida en Teresa de Jesús María (María de Pineda de Zurita). En *Laberintos del género. Muerte, sacrificio y dolor en la literatura femenina española* (pp. 33-56). Madrid: Renacimiento.
- Londoño, Patricia. (1995). El ideal femenino del siglo XIX en Colombia: entre flores, lágrimas y ángeles. En *Mujeres y Cultura*, tomo III de *Las mujeres en la historia de Colombia*, (pp. 302-329). Bogotá: Norma.
- Luque, Rocío. (2015). Nahui Olin. Una mirada lúcida. *Revista de Estudios de las Mujeres*, 3, 172.
- Malvido, Adriana. (2017). *Nahui Olin. La mujer del sol*. Ciudad de México: Circe.
- Narváz Martínez, Carolina. (2020). Ella no está demente, está nerviosa. Una mirada histórica, literaria y médica de la enfermedad de los nervios. México 1920-1950. Tesis de doctorado. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Olin, Nahui. (1922). *Óptica Cerebral. Poemas dinámicos*. Ciudad de México: Ediciones México Moderno.
- Poniatowska, Elena. (2000). *Las siete cabritas*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Revista Mexicana de Psiquiatría, Neurología y Medicina Legal*. (1934). Hemeroteca Nacional. UNAM.
- Rivera, María Milagros. (coord.) (2006). *Las relaciones en la historia de la Europa medieval*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Rivera, María Milagros. (2018). El pensamiento de la diferencia sexual en la historia. Conferencia presentada en el seminario impartido al grupo de Investigaciones Escritos de Mujeres. Ciudad de México: IISUE-UNAM.

- Rosas Lopátegui, Patricia. (2013). *Nahui Olin. Sin principio ni fin. Vida, obra y varia invención*. Monterrey: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Vázquez, Francisco y Moreno, Andrés. (2006). La sexualidad vergonzante. En Isabel Morant (dir.), *Del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. 3 de *Historia de España y América Latina* (4 vols.) (pp. 207-233). Madrid: Cátedra.
- Woolf, Virginia. (2012). Profesiones para mujeres. En *La muerte de la polilla y otros ensayos*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Zurián, Tomás. (2018). Nahui Olin, el despertar. En *Nahui Olin la mirada infinita* (pp. 15-38). Catálogo de exposición homónima. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes / Museo Nacional de Arte. Recuperado de <<http://www.munal.mx/es/publicacion/nahui-olin>>.