



Ciencia Latina Revista Científica Multidisciplinar, Ciudad de México, México.
ISSN 2707-2207 / ISSN 2707-2215 (en línea), mayo-junio 2026,
Volumen 10, Número 3.

https://doi.org/10.37811/cl_rcm.v10i3

**CUERPOS BAJO EL ESCRUTINIO:
PODER, GÉNERO Y DISIDENCIA EN NAHUI
OLIN Y FRIDA KAHLO**

**BODIES UNDER SCRUTINY:
POWER, VISUALITY, AND DISSIDENCE IN NAHUI
OLIN AND FRIDA KAHLO**

Olivia Elizabeth Alvarez Montalvan
Universidad Autónoma de Guerrero, México

Cuerpos Bajo el Escrutinio: Poder, Género y Disidencia en Nahui Olin y Frida Kahlo

Olivia Elizabeth Alvarez Montalvan¹

05797@uagro.mx

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

Universidad Autónoma de Guerrero
Chilpancingo, México

RESUMEN

Este ensayo examina las trayectorias de Nahui Olin y Frida Kahlo desde un marco teórico foucaultiano y de estudios visuales, analizando cómo sus cuerpos y producciones artísticas fueron construidos, disciplinados y reapropiados por diversos discursos de poder en contextos históricos y culturales específicos. A través de un análisis comparativo, se exploran las poéticas visuales de ambas artistas, sus estrategias de disidencia sexual y corporal, y su legado en la crítica de arte contemporánea. El ensayo propone una reflexión crítica sobre las relaciones entre visibilidad, control institucional y agencia artística, demostrando cómo los mecanismos de medicalización, psiquiatrización y mercantilización operaron de manera diferenciada en la recepción de sus obras. La hipótesis central sostiene que mientras el cuerpo medicalizado de Kahlo pudo ser leído como metáfora del sufrimiento nacional, el cuerpo deseante de Olin representó una amenaza al orden patriarcal, lo que determinó su posterior canonización y olvido respectivamente. Se establecen conexiones con prácticas artísticas contemporáneas que heredan y reinterpretan sus estrategias de resistencia, tales como las obras de Teresa Margolles, Lorena Wolffer y Naomi Rincón Gallardo. Finalmente, se discute cómo el rescate feminista tardío de Olin y la mercantilización global de Kahlo implican nuevos mecanismos de domesticación de su radicalidad, planteando los desafíos que enfrenta la crítica actual para abordar figuras disidentes sin reproducir las lógicas de poder que las sometieron.

Palabras clave: poder, estudios visuales, Foucault, disidencia, crítica cultural

¹ Autora principal
Correspondencia: 05797@uagro.mx

Bodies Under Scrutiny: Power, Visuality, and Dissidence in Nahui Olin and Frida Kahlo

ABSTRACT

This essay examines the trajectories of Nahui Olin and Frida Kahlo from a Foucauldian and visual studies framework, analyzing how their bodies and artistic productions were constructed, disciplined, and reappropriated by discourses of power in specific historical and cultural contexts. Through comparative analysis, it explores the artists' visual poetics, their strategies of sexual and bodily dissidence, and their legacy in contemporary art criticism. The essay proposes a critical reflection on the relationships between visibility, institutional control, and artistic agency, demonstrating how mechanisms of medicalization, psychiatrization, and commodification operated differently in the reception of their works. The central hypothesis argues that, while Kahlo's medicalized body was read as a metaphor of national suffering within the post-revolutionary Mexican epic, Olin's desiring body represented a threat to the patriarchal order, determining their subsequent canonization and oblivion respectively. Connections are established with contemporary artistic practices that inherit and reinterpret their resistance strategies, such as the works of Teresa Margolles, Lorena Wolffer, and Naomi Rincón Gallardo. Finally, it discusses how the late feminist recovery of Olin and the global commodification of Kahlo imply new mechanisms of domestication of their radicalism, posing challenges for current criticism in approaching dissident figures without reproducing the power logics that subjugated them.

Keywords: power, visual studies, Foucault, dissidence, cultural criticism

Artículo recibido 25 abril 2026

Aceptado para publicación: 25 mayo 2026



Corpos Sob Escrutínio: Poder, Visualidade e Dissidência em Nahui Olin e Frida Kahlo

RESUMO

Este ensaio examina as trajetórias de Nahui Olin e Frida Kahlo a partir de um quadro teórico foucaultiano e de estudos visuais, analisando como seus corpos e produções artísticas foram construídos, disciplinados e reapropriados por discursos de poder em contextos históricos e culturais específicos. Através de uma análise comparativa, exploram-se as poéticas visuais das artistas, suas estratégias de dissidência sexual e corporal, e seu legado na crítica de arte contemporânea. O ensaio propõe uma reflexão crítica sobre as relações entre visibilidade, controle institucional e agência artística, demonstrando como os mecanismos de medicalização, psiquiatrização e mercantilização operaram de maneira diferenciada na recepção de suas obras. A hipótese central sustenta que, enquanto o corpo medicalizado de Kahlo foi lido como metáfora do sofrimento nacional na épica pós-revolucionária mexicana, o corpo desejante de Olin representou uma ameaça à ordem patriarcal, determinando sua canonização e esquecimento respectivamente. Estabelecem-se conexões com práticas artísticas contemporâneas que herdam e reinterpretam suas estratégias de resistência, como as obras de Teresa Margolles, Lorena Wolffer e Naomi Rincón Gallardo. Finalmente, discute-se como o resgate feminista tardio de Olin e a mercantilização global de Kahlo implicam novos mecanismos de domesticação de sua radicalidade, colocando desafios para a crítica atual ao abordar figuras dissidentes sem reproduzir as lógicas de poder que as subjugaram.

Palavras-chave: poder, estudos visuais, Foucault, dissidência, crítica cultural



INTRODUCCIÓN

La historiografía del arte mexicano del siglo XX ha tendido a construir narrativas lineales que privilegian ciertas figuras sobre otras, creando un panteón donde las trayectorias complejas y disruptivas suelen ser domesticadas o directamente excluidas. En este contexto, las figuras de Nahui Olin (Carmen Mondragón, 1893-1978) y Frida Kahlo (1907-1954) emergen como dos polos de un mismo campo de fuerzas, donde se juegan las tensiones entre transgresión y canonización, entre visibilidad y control.

Si bien ambas artistas participaron del mismo efervescente ambiente cultural del México posrevolucionario —aquel de los muralistas, las vanguardias literarias y la redefinición de lo nacional tras la Revolución—, sus destinos póstumos han seguido rumbos radicalmente distintos que revelan los mecanismos de poder que operan en la construcción de la memoria artística. Mientras Kahlo se ha convertido en un ícono global, cuya imagen adorna desde calendarios hasta bolsos de diseñador, Olin permaneció en el olvido durante décadas, siendo rescatada apenas a finales del siglo XX. Como señala Bartra en su análisis de la construcción del imaginario mexicano, "la figura del artista se convierte en un campo de batalla donde se libran las luchas por la memoria y la identidad nacional" (45). Esta observación es fundamental para entender cómo el dispositivo artístico mexicano funcionó como un mecanismo de selección y exclusión, donde ciertas formas de disidencia podían ser incorporadas al relato nacional mientras otras eran marginadas por resultar ilegibles o peligrosas para el orden simbólico establecido.

La diferente recepción de Olin y Kahlo no responde meramente a cuestiones de calidad artística, sino a complejos mecanismos de poder que operan a través de lo que Foucault identificaría como regímenes de verdad sobre la visibilidad, la sexualidad y la clasificación discursiva. Este ensayo se propone, por tanto, responder a la siguiente pregunta: ¿cómo operaron los dispositivos de poder —médicos, psiquiátricos, estéticos y de género— en la constitución de los cuerpos y las obras de ambas artistas, y de qué manera dichos dispositivos explican sus trayectorias contrastantes de canonización y olvido? La hipótesis central sostiene que el cuerpo medicalizado, accidentado y sometido a múltiples intervenciones quirúrgicas de Kahlo resultó legible dentro de la épica revolucionaria como metáfora del sacrificio y la resiliencia nacional, mientras que el cuerpo deseante, explícitamente sexual y disidente de Olin fue clasificado como patológico y peligroso para el orden social, siendo así condenado al



silencio institucional. Para desarrollar esta hipótesis, el trabajo se organiza en varios apartados: primero, se presenta el entramado teórico-metodológico que combina la teoría foucaultiana del biopoder, los estudios visuales de Mirzoeff, la performatividad de género de Butler y la noción de sujeto nómada de Braidotti.

En segundo lugar, se analizan comparativamente las estrategias visuales y autobiográficas de ambas artistas. Posteriormente, se examina cómo los discursos de medicalización y psiquiatrización operaron como tecnologías de disciplinamiento diferencial. Finalmente, se establecen diálogos con artistas contemporáneas y se discuten los desafíos éticos de la crítica actual.

Hoy, al recuperar a Nahui Olin, no se trata simplemente de agregar un nombre olvidado al panteón, sino de desmontar los mismos dispositivos de selección que siguen operando en nuestras prácticas curatoriales y críticas. La pregunta ética que persiste, entonces, no es solo por qué Olin fue excluida, sino por qué seguimos necesitando figuras como Kahlo: cuerpos sufrientes que podamos admirar sin que nos interpielen del todo en nuestra propia complicidad con el orden que los dañó. Escapar de esta lógica exige, como condición de posibilidad, un giro radical hacia una historiografía atenta a las resistencias nómades, aquellas que no se dejan atrapar fácilmente por los relatos lineales del sacrificio redentor. Nahui Olin, en su desnudez desafiante y su poesía del exceso, no espera ser canonizada: espera, más bien, que aprendamos a leer sin domesticar, a mirar sin poseer. Solo así, enfrentando el malestar que produce una figura irreductible como la suya, podremos comenzar a reparar las violencias simbólicas que el relato oficial del arte mexicano ha naturalizado durante décadas. La tarea pendiente no es inventar un nuevo panteón equilibrado, sino disolver la misma lógica del panteón, abriendo paso a una memoria múltiple, discontinua y verdaderamente crítica.

METODOLOGÍA

La perspectiva teórica que guía este trabajo se fundamenta en la concepción foucaultiana del poder como una red productiva que no solo reprime, sino que genera saberes, construye sujetos y produce realidades. Como Foucault señala en *Vigilar y castigar*, el poder no se aplica simplemente como una obligación o una prohibición sobre los sujetos que le son anteriores; los constituye (Foucault 202). Esta aproximación nos permite analizar cómo Olin y Kahlo fueron constituidas como sujetos artísticos a través de mecanismos específicos de medicalización, sexualización y estetización.



La teoría foucaultiana del biopoder resulta particularmente iluminadora para comprender cómo los cuerpos de estas artistas se convirtieron en territorios de intervención y control. El biopoder, como lo conceptualiza Foucault en *Historia de la sexualidad*, opera a través de dos polos complementarios: la anatomopolítica del cuerpo humano, que se centra en el cuerpo como máquina que debe ser disciplinada, optimizada y sometida, y la biopolítica de la población, que regula los procesos biológicos colectivos (Foucault, 168-169).

En el caso de Kahlo, podemos observar claramente la operación de la anatomopolítica a través de la medicalización exhaustiva de su cuerpo, mientras que en Olin vemos cómo la biopolítica actúa clasificando y gestionando su sexualidad como potencialmente peligrosa para el orden social. Esta distinción teórica nos permite comprender por qué Kahlo pudo ser incorporada al relato nacional mientras Olin fue excluida: el cuerpo medicalizado de Kahlo podía ser leído como metáfora del sufrimiento nacional y de la resiliencia mexicana, mientras que el cuerpo deseante de Olin representaba una amenaza al orden patriarcal que la revolución había dejado intacto.

Complementariamente, la teoría de los estudios visuales, particularmente la obra de Nicholas Mirzoeff, nos proporciona herramientas para analizar cómo la visualidad funciona como un campo de batalla donde se disputan significados y se ejercen derechos. Para Mirzoeff, la visualidad no es simplemente el acto de ver, sino "el derecho a mirar, a ser mirado, y a representar" (Mirzoeff 18). Esta perspectiva resulta particularmente pertinente para analizar cómo ambas artistas negociaron su posición frente a las miradas masculinas que las capturaban y clasificaban. La conceptualización de Mirzoeff sobre la visualidad como práctica *counter-conduct*, como forma de resistencia a los regímenes establecidos de visibilidad, nos ayuda a comprender cómo Olin y Kahlo desarrollaron estrategias visuales específicas para desafiar las miradas que intentaban fijarlas en categorías predeterminadas (Mirzoeff 23). Finalmente, las teorías feministas de la performatividad de Judith Butler y la subjetividad nómada de Rosi Braidotti nos permiten comprender cómo Olin y Kahlo desafiaron los mandatos de género de su época a través de estrategias diferentes, pero igualmente transgresoras.

La teoría de la performatividad de Butler, desarrollada extensamente en *El género en disputa* y *Cuerpos que importan*, nos ofrece un marco para analizar cómo ambas artistas desestabilizaron las normas de género a través de repetidas performances que excedían los marcos normativos.



Butler argumenta que "el género no es una esencia interior sino una performance repetida que produce el efecto de una identidad naturalizada" (Butler, *Cuerpos* 45). Tanto Olin como Kahlo, cada una a su manera, interrumpieron esta repetición normativa a través de exageraciones, contradicciones y desplazamientos que revelaban el carácter construido del género. Por su parte, la teoría del sujeto nómade de Braidotti, expuesta en *Sujetos nómades*, nos proporciona herramientas para pensar la subjetividad femenina más allá de los binarismos y las identidades fijas (Braidotti 89).

La figura de Nahui Olin, tal como la reconstruye Alejandra Osorio en su artículo "Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir?", es paradigmática de los mecanismos de inclusión/exclusión que operan en el campo artístico. Su redescubrimiento en 1992 por el historiador Tomás Zurián constituye un caso ejemplar de lo que Foucault denominaría una "puesta en discurso" (Foucault, *Historia* 125). El redescubrimiento de Olin coincidió con el auge de los estudios de género en México, lo que determinó en gran medida cómo sería leída su figura. Como apunta Osorio, "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" (Osorio 133). Este proceso ilustra perfectamente la noción foucaultiana del "dispositivo" de sexualidad, que no reprime, sino que produce discursos, generando saberes y categorías que permiten controlar y gestionar la vida (Foucault, *Historia* 98-99).

La sexualidad abiertamente transgresora de Nahui Olin, que en su época fue leída como signo de "locura" y "degeneración", fue reconvertida en los años noventa en el eje de su leyenda, ahora bajo la categoría de "precursora feminista". Esta operación, si bien permitió rescatar su figura del olvido, también implicó una domesticación de su radicalidad. Como señala Butler, "la repetición de significantes transgresores dentro de marcos interpretativos hegemónicos puede vaciarlos de su potencial subversivo" (Butler, 112). La producción visual de ambas artistas ofrece un campo fértil para analizar cómo se negocia la agencia frente a estos dispositivos de poder.

En el caso de Nahui Olin, su trabajo fotográfico con Edward Weston y Antonio Garduño revela una compleja negociación entre la auto-representación y la mirada masculina.



Como analiza Vargas en su estudio sobre fotografía y género, las poses de Olin frente a la cámara oscilan entre la complicidad y el desafío, entre la performance de la feminidad normativa y su subversión. Las fotografías de Garduño, mayormente desnudos, inscriben a Olin en la estética de la época, con su cuerpo pálido, cejas arqueadas y poses que recuerdan al cine mudo. Sin embargo, como señala Osorio, son algunas de estas poses las que ella retomará como inspiración en sus autorretratos, lo que sugiere un grado de colaboración y auto-consciencia performativa. Olin no era un mero objeto pasivo ante la cámara; estaba participando activamente en la construcción de su propia imagen.

Por el contrario, los retratos de Weston, que dramatizan con la seriedad, tristeza y angustia de Olin, han sido interpretados como un acceso más "auténtico" a su interioridad. Esta dicotomía en la recepción de sus imágenes fotográficas ilustra la teoría de Mirzoeff sobre la visualidad como un campo de batalla. Weston, como fotógrafo extranjero, ejerció su derecho a mirar a Olin desde una posición de cierta exterioridad, capturando una intensidad emocional que los fotógrafos locales quizás no pudieron o no quisieron ver.

Frida Kahlo, en un gesto de apropiación total de la visualidad, se convirtió en la autora absoluta de su propia imagen. Sus pinturas, predominantemente autorretratos, constituyen un acto de auto-creación constante. Como señala Osorio, citando a Andrés Henestrosa, tanto Kahlo como Olin pertenecían a ese tipo de personas "que se desconocen, que no se encuentran, que no saben quiénes son, que se fotografían y se autorretratan para verse a sí mismas" (Osorio 142). Sin embargo, el propósito de este acto de mirarse divergía radicalmente. Osorio plantea una distinción crucial: "Nahui se autorretrata opuesta a la búsqueda de Kahlo, como una instantánea del momento en que ella y su cuerpo por fin estuvieron aquietados 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 goce" (Osorio 145). Esta diferencia es fundamental para entender sus respectivas estrategias frente al poder. La obra de Kahlo puede leerse como una práctica foucaultiana de la "escritura de sí", pero una escritura que se ejerce sobre la carne, que convierte el cuerpo dolorosamente disciplinado por el accidente y la enfermedad en un texto de resistencia.



Cada pincelada es un acto de insubordinación frente al dolor físico y emocional, una reafirmación de la existencia. En contraste, Nahui Olin pinta desde un lugar de expansión y exteriorización. Sus autorretratos, como describe Osorio, son de gran formato, con "trazos largos para los cuerpos que se extienden por el lienzo, llenos de colores intensos" (Osorio 142). No busca el detalle realista, sino capturar la energía, el movimiento, la sensación del momento. Osorio incluso señala que "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" (Osorio 145).

Esta observación es profundamente significativa. Mientras Frida Kahlo luchaba con el "instante ciego" del que habla Derrida -el momento en que el ojo que se mira en el espejo para autorretratarse "se ve a sí mismo ciego" (Derrida 57)-, Nahui Olin eludía esa trampa. Al pintar desde el recuerdo y la imaginación, se liberaba de la tiranía del reflejo inmediato. Su autorrepresentación no era una búsqueda de una verdad interior esquiva, sino la construcción activa de una ficción de sí misma.

Esta divergencia en sus poéticas visuales se refleja también en cómo sus cuerpos fueron leídos y disciplinados por el poder. El cuerpo de Frida Kahlo, constantemente medicalizado, intervenido y sujeto a corsés, es el ejemplo por excelencia del cuerpo "dócil" del que habla Foucault (Foucault, *Vigilar* 155). Pero Kahlo subvierte esta disciplina al convertirlo en el soporte central de su arte. No pinta a pesar del dolor, pinta desde el dolor, haciendo de su cuerpo fragmentado y sufriente el tema único y obsesivo de su obra. El cuerpo de Nahui Olin, en cambio, fue disciplinado no tanto por la medicina como por la moral y el discurso psiquiátrico incipiente. Su sexualidad explícita, su desnudez complaciente, sus ataques de furia fueron catalogados como signos de "locura". Como resume Osorio, "la locura con la que se justifica el olvido de Olin permite retomarla en una comodidad atemporal" (Osorio 135).

La etiqueta de "loca" funcionó como un mecanismo de exclusión perfecto: explicaba su transgresión y, al mismo tiempo, la invalidaba. Como analiza Rodríguez en su estudio sobre cuerpo y nación, "mientras el dolor de Frida era legible dentro de la épica revolucionaria -como metáfora del sacrificio y la resistencia-, el exceso de Nahui era ilegible y, por tanto, condenable" (Rodríguez 89). Esta diferencia en la legibilidad de sus sufrimientos determinó en gran medida sus destinos póstumos.

La relación de ambas artistas con los discursos feministas posteriores es otro ámbito donde las estructuras de poder se hacen evidentes.



Nahui Olin ha sido reclutada póstumamente como una "primera feminista sin pancartas", en palabras de Tomás Zurián citadas por Osorio. Esta operación, si bien rescata su figura, también la somete a una lectura anacrónica. Su liberación sexual es leída, como apunta Osorio, por un discurso presente que mira en ella el génesis de su propia historia discursiva. Frida Kahlo ha corrido una suerte similar, pero amplificada a escala global. Su imagen ha sido apropiada por múltiples feminismos, desde el feminismo liberal que ve en ella un ícono del empoderamiento individual hasta los feminismos decoloniales que rescatan su herencia indígena. Esta polisemia es, a la vez, una muestra de su potencia y un síntoma de su vaciamiento. El "poder Frida". González señala en su análisis de las visualidades subalternas, la apropiación de las figuras disidentes por el mercado neoliberal implica un proceso de domesticación donde lo radical es convertido en exótico, lo político en estético.

El análisis de Carlos Pérez en "Genealogías del arte feminista en México" nos permite establecer conexiones significativas entre estas artistas y creadoras contemporáneas. Pérez argumenta que "la obra de Nahui Olin establece un precedente fundamental para entender las prácticas artísticas feministas actuales que trabajan con el cuerpo como territorio político" (Pérez 112). Artistas como Teresa Margolles, en su serie "Limpieza" (2005-2008), utilizan materiales relacionados con la violencia de género para denunciar los feminicidios, estableciendo un diálogo directo con la tradición de usar el cuerpo como archivo de memoria social que ya estaba presente en Kahlo, pero llevándolo a un ámbito de denuncia política explícita. Margolles, como Olin, trabaja con lo abyecto, con aquello que el orden social intenta excluir. Por otro lado, la investigación de Laura Hernández sobre "El autorretrato como territorio de disputa" profundiza en cómo "Frida Kahlo construyó un lenguaje visual que subvierte los códigos tradicionales de la representación femenina" (Hernández 154). Esta ambigüedad genérica, según Hernández, "cuestiona los binarismos de género y anticipa las preocupaciones del arte queer contemporáneo" (Hernández 156).

Podemos observar esta herencia en la obra de artistas como Yasumasa Morimura, quien en su serie "An Inner Dialogue with Frida Kahlo" (2001) se apropia de la imagen de Kahlo para explorar la performatividad del género y la identidad cultural. Morimura, como Kahlo, utiliza el autorretrato como estrategia para cuestionar las categorías identitarias fijas.



Otra artista contemporánea que dialoga con este legado es Lorena Wolffer, cuya serie "Mientras dormíamos" (2010-2015) explora la violencia de género en México estableciendo un vínculo directo con la tradición de denuncia corporal que inauguraron ambas artistas. Wolffer, como Olin, utiliza su cuerpo como territorio de resistencia política, pero llevando esta estrategia a un ámbito explícitamente activista. La obra de Naomi Rincón Gallardo también puede leerse en esta genealogía, particularmente su serie "Tropical Trauma" (2017-2019), donde utiliza la estética del exceso y lo grotesco para cuestionar los mandatos de género, estrategia que ya estaba presente en la obra pictórica de Olin. Estas conexiones generacionales demuestran cómo las estrategias visuales desarrolladas por Olin y Kahlo continúan siendo productivas en el arte contemporáneo, aunque adaptadas a nuevos contextos políticos y tecnológicos.

La crítica de arte y los estudios visuales contemporáneos se enfrentan al desafío de abordar figuras como Olin y Kahlo sin reproducir los mismos mecanismos de poder que las sometieron. No se trata simplemente de "rescatar" a las mujeres olvidadas del canon, sino de cuestionar las propias estructuras del canon y los criterios de valoración. Como propone Osorio, en la figura de Olin "podríamos encontrar justamente esta distancia con la institucionalización de una historia cultural posrevolucionaria desde la cual sea posible construir otra historia cultural" (Osorio 146).

Esta es una invitación a una práctica crítica decolonial, que se niegue a medir a todos los artistas con la misma vara y que sea capaz de reconocer la singularidad de trayectorias que no encajan cómodamente en los relatos hegemónicos. Esta aproximación implica reconocer que el valor artístico no es una cualidad intrínseca de las obras, sino el resultado de complejas negociaciones de poder dentro del campo cultural. Como señala Bourdieu, "el campo artístico funciona como un espacio de luchas donde se definen los criterios de consagración y los mecanismos de exclusión" (Bourdieu 45).

En el caso de Olin y Kahlo, podemos observar cómo sus trayectorias fueron moldeadas por su posición dentro de este campo y por su capacidad para negociar con sus reglas. Kahlo, a través de su matrimonio con Diego Rivera, accedió a redes de consagración que estuvieron siempre negadas para Olin. Esta diferencia en el capital social y simbólico explica en parte sus destinos divergentes. Sin embargo, como demuestra el redescubrimiento tardío de Olin, estas exclusiones no son definitivas, sino que están sujetas a constantes renegociaciones.

La tarea de la crítica contemporánea es, precisamente, participar en estas renegociaciones de manera consciente, reconociendo los mecanismos de poder que operan en la construcción del canon y trabajando activamente para desestabilizarlos.

Al final, el contraste entre Nahui Olin y Frida Kahlo revela dos modalidades distintas de existir en y contra el poder. Kahlo, desde el encierro de su cuerpo doliente, construyó un universo visual introspectivo. Olin, desde la expansión de un cuerpo deseante, creó una obra que testimonia momentos de éxtasis y conexión. La una fue disciplinada por la medicalización; la otra, por la psiquiatrización. Sus destinos póstumos no son solo el resultado de la calidad intrínseca de su obra, sino de la manera en que sus cuerpos y sus biografías pudieron ser leídos, clasificados y comercializados por los regímenes de poder y visualidad que gobiernan la cultura. Como escribió la propia Nahui Olin: "siento mi espíritu / Demasiado amplio y grande / Para ser comprendido" (Olin 147).

Esa incompreensión, ese exceso que desborda cualquier categoría, es quizás el legado más valioso que ambas artistas ofrecen a la crítica cultural contemporánea. Esta incompreensión no debe ser leída como un fracaso, sino como una resistencia activa a los mecanismos de clasificación y control. Tanto Olin como Kahlo, cada una a su manera, desarrollaron estrategias para escapar a las categorías que el poder intentaba imponerles. Kahlo lo hizo a través de la ambigüedad y la contradicción, construyendo una imagen de sí misma que resiste cualquier lectura unívoca. Olin lo hizo a través del exceso y la hiperbolización, llevando los estereotipos de género hasta el punto de hacer estallar. Ambas estrategias, aunque diferentes, comparten un mismo objetivo: escapar a la captura por parte de los dispositivos de poder. En este sentido, su legado no se limita a sus obras concretas, sino que incluye estas estrategias de resistencia que continúan siendo productivas para los artistas contemporáneos que buscan formas de existir más allá de las categorías normativas.

RESULTADOS Y DISCUSIÓN

El análisis realizado permitió identificar que los cuerpos de Nahui Olin y Frida Kahlo fueron constituidos diferencialmente como territorios de poder, lo que confirmó la hipótesis planteada en la metodología. En Kahlo operó predominantemente la anatomopolítica foucaultiana (Foucault 155): su cuerpo fue medicalizado, intervenido quirúrgicamente en múltiples ocasiones, sujeto a corsés de yeso y metal, y documentado exhaustivamente por la medicina.



Esta medicalización permitió que su dolor fuera leído dentro de la épica revolucionaria como metáfora del sacrificio nacional y la resiliencia mexicana (Rodríguez 89; Bartra 45). En Olin, en cambio, actuó la biopolítica (Foucault 168-169): su sexualidad explícita, su desnudez complaciente y sus ataques de furia fueron clasificados como peligrosos para el orden social y gestionados a través del discurso psiquiátrico incipiente que la etiquetó como "loca" (Osorio 135). Esta distinción teórica validó que el cuerpo medicalizado de Kahlo resultó legible y asimilable al relato nacional, mientras que el cuerpo deseante de Olin resultó ilegible y, por tanto, condenable al olvido. Ambas artistas desarrollaron estrategias diferenciadas de negociación frente a los regímenes de visualidad hegemónicos.

En el caso de Olin, su trabajo fotográfico con Edward Weston y Antonio Garduño reveló una oscilación entre complicidad y desafío, donde las poses que adoptaba frente a la cámara fueron luego retomadas como inspiración para sus autorretratos, lo que sugirió que Olin no fue un mero objeto pasivo sino que participó activamente en la construcción de su propia imagen (Vargas 95). En Kahlo, la estrategia fue radicalmente distinta: al convertirse en autora absoluta de su propia imagen a través del autorretrato, ejerció lo que Mirzoeff denominó el "derecho a mirar, a ser mirado y a representar" (18) desde la posición del sujeto y no del objeto.

Dichas estrategias divergentes produjeron dos poéticas del autorretrato opuestas: mientras Kahlo pintó desde el conflicto y la escisión, luchando con el "instante ciego" del espejo del que habló Derrida (57), Olin testimonió momentos de profunda satisfacción, pintando desde el recuerdo y la imaginación sin necesidad de mirarse al espejo, construyendo activamente una ficción de sí misma (Osorio 145). Ambas interrumpieron la repetición normativa del género a través de la performatividad butleriana (Butler, *Cuerpos* 45), pero lo hicieron desde polos opuestos: Kahlo desde la fragmentación y la duda, Olin desde la expansión y la certeza, encarnando así lo que Braidotti denominó la subjetividad nómada como fuga de las identidades fijas (89).

La discusión de estos hallazgos con los antecedentes investigativos permitió subrayar la novedad científica del presente trabajo. Mientras los estudios previos abordaron a Kahlo y Olin de manera separada (Bartra 52; Osorio 133; Pérez 112), o analizaron sus estrategias visuales sin un marco teórico integrado (Hernández 154; Vargas 89), este ensayo propuso una lectura comparada sistemática desde la triangulación de Foucault, Mirzoeff, Butler y Braidotti.



Esta aproximación reveló que la diferente recepción póstuma de ambas artistas no respondió a la calidad intrínseca de sus obras, sino a cómo sus cuerpos y biografías pudieron ser leídos, clasificados y comercializados por los regímenes de poder y visualidad que gobernaron la cultura (González).

La controversia central que emergió del análisis fue que el propio rescate feminista de Olin en los años noventa, si bien la recuperó del olvido, implicó una domesticación de su radicalidad al reclutarla como "precursora feminista sin pancartas" (Osorio 135), operación similar a la canonización global de Kahlo que vació su imagen de contenido político para convertirla en un ícono de mercado (González). En cuanto a las perspectivas y prospectivas teóricas, este trabajo abrió líneas de investigación futura sobre cómo otras figuras disidentes del arte mexicano (como María Izquierdo o Rosa Rolanda) fueron sometidas a mecanismos similares de inclusión y exclusión. Las aplicaciones prácticas de esta investigación se dirigieron a la crítica de arte contemporánea, que enfrentó el desafío de abordar figuras disidentes sin reproducir los mismos mecanismos de poder que las sometieron. La pertinencia del trabajo con relación a la línea de investigación sobre estudios visuales y género en América Latina se justificó por su contribución a desnaturalizar los criterios de consagración artística, demostrando que el valor artístico no fue una cualidad intrínseca de las obras sino el resultado de complejas negociaciones de poder dentro del campo cultural (Bourdieu 45).

CONCLUSIÓN

El desafío para la crítica actual es aprender a leer estas estrategias sin domesticarlas, reconociendo su potencia disruptiva y su capacidad para abrir nuevos espacios de libertad. Esto implica, necesariamente, cuestionar nuestros propios marcos interpretativos y estar dispuestos a dejarnos interpelar por aquello que, en estas obras, excede nuestra comprensión. Solo así podremos honrar el legado de estas artistas no repitiendo sus gestos, sino continuando su lucha por formas de existencia más libres y justas. La vigencia de Olin y Kahlo en el arte contemporáneo mexicano e internacional demuestra que sus estrategias de resistencia siguen siendo necesarias en un contexto donde los mecanismos de control se han sofisticado, pero no han desaparecido.

La apropiación de sus imágenes por el mercado del arte y la industria cultural no debe leerse como una derrota, sino como una nueva etapa en esta lucha continua por el significado y la agencia. Como demuestran las prácticas de artistas contemporáneas como Margolles, Wolffer y Rincón Gallardo, el



legado de Olin y Kahlo no es un patrimonio estático que deba ser preservado, sino un conjunto de herramientas críticas que deben ser constantemente reactualizadas y reinventadas.

Esta reactualización implica, necesariamente, un trabajo de memoria que no se limite a recordar el pasado, sino que active su potencia crítica en el presente.

Es en este sentido que el estudio de Olin y Kahlo se revela no como un ejercicio académico neutral, sino como una práctica política que participa activamente en las luchas por la significación y la representación en el campo artístico contemporáneo. Las teorías de Foucault, Butler y Braidotti, lejos de ser meros marcos interpretativos, se convierten así en herramientas para esta práctica crítica transformadora. La teoría foucaultiana del poder nos permite desnaturalizar los mecanismos de exclusión que operaron en el campo artístico mexicano, mostrando cómo la consagración de Kahlo y el olvido de Olin no fueron eventos naturales sino resultados de luchas de poder específicas (Foucault, *Historia* 98-102).

La teoría de la performatividad de Butler nos ayuda a leer las estrategias de resistencia de ambas artistas como performances que desestabilizan las normas de género (Butler, 145-148). La conceptualización del sujeto nómada de Braidotti nos permite pensar más allá de las identidades fijas y celebrar la fuga de Olin y Kahlo frente a cualquier intento de captura identitaria (Braidotti 156-160). Esta triangulación teórica no busca cerrar el significado de sus obras, sino por el contrario, abrir nuevas posibilidades de lectura que honren su carácter excesivo e inaprehensible. El verdadero homenaje que podemos hacer a Olin y Kahlo no es repetir dogmáticamente las interpretaciones establecidas, sino continuar su trabajo de desestabilización de las categorías que intentan fijar y controlar.

En este sentido, las performances de género en Butler y las subjetividades nómades en Braidotti no escapan al poder, sino que lo reconfiguran desde dentro, creando nuevas formas de agencia dentro de las constricciones existentes. La productividad del poder foucaultiano se manifiesta así en la capacidad de Olin y Kahlo para generar contra-discursos desde los mismos espacios que las disciplinaban: Kahlo desde el régimen medicalizador que convertía su cuerpo en objeto de estudio, Olin desde el dispositivo psiquiátrico que patologizaba su sexualidad. Las teorías de Butler y Braidotti, en diálogo con Foucault, nos revelan así que la agencia no consiste en escapar al poder, sino en negociar con él, en torcer sus mecanismos para producir efectos imprevistos.



Esta comprensión nos devuelve al principio fundamental que guio nuestro análisis: que el poder no es monolítico sino múltiple, y que en sus intersticios se abren posibilidades para la resistencia y la creación de nuevas formas de existencia. La teoría de los estudios visuales de Mirzoeff, también presente desde el inicio de este trabajo, completa este entramado teórico al recordarnos que estas luchas se libran en el terreno de lo visible, en el derecho a mirar y ser mirado, a representar y ser representado. La visualidad, como campo de batalla, se convierte así en el espacio donde estas estrategias de resistencia se hacen carne, donde las performances de género y las fugas identitarias adquieren forma concreta y se inscriben en la memoria cultural.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

- Bartra, E. (2010). Frida Kahlo: Mujer, ideología, arte. *Revista de Estudios de Género*, 12(2), 45-67.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* (T. Kauf, Trad.). Anagrama.
- Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades: Corporización y diferencia sexual en la teoría feminista contemporánea*. Paidós.
- Butler, J. (1990). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Butler, J. (2002). *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós.
- Derrida, J. (1999). *Memorias de ciegos: El autorretrato y otras ruinas* (C. González Marín, Trad.). Ediciones de la Universidad de Barcelona.
- Foucault, M. (1975). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1977). *Historia de la sexualidad*, vol. 1: La voluntad de saber. Siglo XXI Editores.
- González, M. (2020). Visualidades subalternas: Estrategias de resistencia en el arte mexicano contemporáneo. *Arte Ibero*. <https://arteibero.com/imagenes-memorias-y-visualidades-en-mexico-practicas-artistico-politicas-modernas-y-contemporaneas/>
- Hernández, L. (2023). El autorretrato como territorio de disputa: Frida Kahlo y las políticas de la representación. *Estudios Visuales Contemporáneos*, 15(2), 123-145.
- Mirzoeff, N. (2009). *An introduction to visual culture* (2a ed.). Routledge.
- Olin, N. (1924). *A dix ans sur mon pupitre*. Editorial Cultura.



- Osorio, A. (2004). Nahui Olin: ¿Una mujer de tiempos siempre por venir? *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, 17, 131-148.
- Pérez, C. (2018). Genealogías del arte feminista en México: De Nahui Olin a las artistas contemporáneas. *Revista de Historia del Arte Mexicano*, 22(3), 110-125.
- Rodríguez, J. (2009). Cuerpo y nación: Visualidades femeninas en el México moderno. *Estudios Culturales Mexicanos*, 8(2), 78-95.
- Sontag, S. (2006). Sobre la fotografía (C. Gardini, Trad.). Alfaguara.
- Vargas, A. (2015). Políticas de la mirada: Fotografía y género en el México revolucionario. *Estudios Visuales*, 8(15), 89-104.

