



Anales del Instituto de Investigaciones
Estéticas

ISSN: 0185-1276

ieanales@gmail.com

Instituto de Investigaciones Estéticas
México

Velázquez GUADARRAMA, Angélica

Castas o marchitas "El amor del colibrí" y "La flor muerta" de Manuel Ocaranza

Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, vol. XX, núm. 73, otoño, 1998, pp. 125-160

Instituto de Investigaciones Estéticas

Distrito Federal, México

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=36907305>

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

redalyc.org

Sistema de Información Científica

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

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

ANGÉLICA VELÁZQUEZ GUADARRAMA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS, UNAM

Castas o marchitas

*“El amor del colibrí” y “La flor muerta” de Manuel Ocaranza**

CON EL TRIUNFO definitivo de la República en 1867 se impuso el proyecto político, económico y cultural del partido liberal. El derumbe paulatino del antiguo sistema de valores heredado de la época virreinal y los intentos por construir una sociedad moderna sustentada en los nuevos paradigmas liberales y republicanos que fracturaban los esquemas de vida heredados de siglos anteriores trajeron consigo una crisis de valores y cambios en las costumbres. Estas transformaciones no siempre estuvieron apegadas a los más caros valores republicanos que los ideólogos de la Reforma pretendían inculcar entre la población, de ahí su insistencia en describirlas y censurarlas en su obra periodística y literaria. Las obras que se estudian en este ensayo y Manuel Ocaranza, su autor, forman parte de este proceso de modernización que entrañaba a su vez la secularización de las prácticas sociales y de las artes.

*Quiero agradecer a Fausto Ramírez, Rita Eder, Pablo Escalante y Deborah Dorotinsky sus comentarios y sugerencias a este trabajo, así como a los colegas que participaron en el coloquio *El arte desde América Latina: temas y problemas*, verificado en la ciudad de Querétaro en noviembre de 1997 y en el que presenté una primera versión. Mi reconocimiento también a Flora Elena Sánchez por su apoyo en las transcripciones hemerográficas y a Rocío Gamiño por las tomas fotográficas que acompañan este artículo.

Manuel Ocaranza y las azucenas

En este trabajo analizaré las obras *El amor del colibrí* y *La flor muerta* del pintor Manuel Ocaranza (Uruapan, 1841-Ciudad de México, 1882), presentadas en la exposición de 1869 de la Escuela Nacional de Bellas Artes¹ desde la construcción cultural en la que fueron creadas, así como las implicaciones simbólicas de la representación del cuerpo femenino y su relación con los valores de la sociedad patriarcal en el proceso de modernización en los primeros años de la República Restaurada (1867-1876).

Para llevar a cabo el análisis, me he basado en la crítica de arte que me permitió conocer la lectura que los contemporáneos dieron a las obras, así como en los textos literarios de la época, como poemas y novelas que giran alrededor de romances e historias sentimentales, y en las revistas dirigidas a la población femenina, en particular los calendarios editados en los años sesenta.

La obra de Manuel Ocaranza empieza apenas a formar parte de la historia del arte mexicano ya que, como pintor de escenas costumbristas, la mayor parte de sus trabajos han permanecido en colecciones privadas hasta hace poco desconocidas,² lo cual ha dificultado cualquier acercamiento de fondo a su producción.

Ocaranza inició sus estudios en la Academia de San Carlos durante la década de los sesenta, alrededor de los veinte años, ya mayor, si se le compara con el resto de sus condiscípulos, quienes ingresaban entre los 13 y 15 años; pero, tal vez por ello, desde sus primeros trabajos escolares mostró una personalidad artística singular expresada en el manejo de un lenguaje plástico diferente y en su interés por representar temas modernos, caros a la sensibilidad burguesa y centrados generalmente en figuras femeninas.

Como estudiante, en sus primeras composiciones originales “de más de medio cuerpo” se manifiestan con claridad estas características. En vez de recurrir a los torsos masculinos desnudos inspirados en la Biblia o en la

1. Pese a que en 1867 el nombre de la Academia de San Carlos fue sustituido por el de Escuela Nacional de Bellas Artes, como uno de los cambios dados por el nuevo gobierno liberal, la institución siguió siendo conocida y llamada por su antiguo nombre.

2. La exposición que se llevó a cabo en marzo de 1995 en el Museo Nacional de Arte fue particularmente rica en aportaciones por haber reunido el más importante número de obras de este pintor, gracias al trabajo de investigación de Rafael Sámano. Véase el folleto de la exposición *Entre realismo y romanticismo. Pintura sentimental de Manuel Ocaranza*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.



1. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí* (óleo sobre tela, 145 × 100 cm), Museo Nacional de Arte INBA. Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

mitología, o a las campesinas italianas, como era la regla entre los discípulos de la Academia, Ocaranza eligió la representación de dos jóvenes a las que dotó de fuertes connotaciones simbólicas: *El amor del colibrí* y *La flor muerta*, interpretadas en su época como una metáfora de la pérdida de la castidad. Si bien las obras no difieren mucho de las producciones de sus compañeros por su tratamiento pictórico, sí marcan un franco contraste por el tema y las implicaciones iconográficas de su contenido con las obras de género que se produjeron y expusieron en la academia durante el magisterio de Pelegrín Clavé (1847-1868).

Con lo anterior, quisiera sugerir que Ocaranza constituye una figura protagonista en el desarrollo de una nueva concepción moral en el arte de los inicios de la República Restaurada³ y que su trabajo plástico forma parte de este cambio social propiciado en buena medida por la ideología reformista y liberal, sustentada y fomentada incluso durante el Imperio. Es preciso reconocer y subrayar, en tal sentido, las simpatías políticas del artista por el liberalismo, así como las relaciones personales de amistad que entabló con algunos de sus más importantes próceres como Manuel Mercado, Vicente Riva Palacio o el cubano José Martí.⁴

En el proceso histórico mexicano del siglo xix, los años que van de 1860 a 1870 se vislumbran como un periodo de importantes transformaciones que desafiaron los comportamientos sociales legados del virreinato y que continuaban aún vigentes al mediar el siglo. Tal vez sea la prensa uno de los mejores termómetros en los que se pueda comprobar la apertura hacia temas antes no tratados o tratados de una forma diferente, como las relaciones amorosas, la prostitución o el erotismo. Tanto las crónicas sociales sobre la vida en la capital del país como los calendarios de estos años muestran un cambio patente respecto a la visión que presentaban sus símiles apenas una década antes.

Es necesario insistir en el cambio de paradigmas estilísticos y temáticos que se operó con el arribo de José Salomé Pina a la dirección del ramo de pintura en enero de 1869, los cuales se orientaron hacia un mayor realismo y un acercamiento a las temáticas nacionales, ya fueran históricas o costumbristas.

3. Sobre este asunto, un antecedente que debe considerarse es la exposición individual que el pintor Juan Cordero presentó en la academia en 1864, en la que exhibió un conjunto de cuadros que representaban figuras femeninas semidesnudas con la autorización de Maximiliano, entonces emperador de México.

4. Véase Francisco Hurtado Mendoza, "El pintor Manuel Ocaranza", en *Manuel Ocaranza y sus críticos*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1987.



2. Manuel Ocaranza. *La flor muerta* (óleo sobre tela, 169 × 117,5 cm), Museo Nacional de Arte INBA. Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Desde esta perspectiva, si Ocaranza firmó *La flor muerta* en 1868 todavía durante la gestión de Clavé, su inclinación por representar en su pintura el imaginario femenino se dio por propia convicción, la que se reforzaría durante la dirección de Pina, interesado en promover entre sus alumnos los temas de costumbres. (¿Cuáles fueron entonces los posibles modelos de Ocaranza para sus obras, tan lejanas plástica y simbólicamente del costumbrismo romántico practicado hasta entonces en la escuela de Clavé? Las similitudes compositivas y de lenguaje alegórico que guarda, por ejemplo, *El amor del colibrí* con algunas obras holandesas como *Mujer en un nicho* de Gabriel Metsu, figura 3, por sólo citar alguna, queda como una interrogante a resolver).⁵

En *El amor del colibrí* y *La flor muerta*, Ocaranza planteó por primera vez algunas de las particularidades que definirían su producción: la inclusión de elementos alegóricos en escenas de apariencia cotidiana y realista, la introducción de palabras y la idea de trabajar un tema en términos secuenciales, sin seguir necesariamente un orden cronológico o incluso sin respetar la misma dimensión de los lienzos.⁶

Los dos cuadros fueron exhibidos en la primera muestra que se verificó durante la República Restaurada, como obras independientes; sin embargo, desde la mirada de la crítica las obras se encontraban estrechamente vinculadas como lo apuntaba un crítico en *El Siglo XIX*: “Aunque [...] son dos los cuadros, en realidad el pensamiento que presidió a la ejecución de ambos es uno mismo: pudiera decirse que son dos cantos de un mismo poema”, y así le reprochaba al pintor la falta de parecido, indispensable en dos cuadros que para el crítico estaban concebidos como *pendant*: “¿por qué el artista no buscó más semejanza o una semejanza completa en la fisonomía de ambas jóvenes puesto que su idea no es sino una misma así como fue una misma la azucena?”⁷

5. En los archivos de la Antigua Academia de San Carlos no he localizado, hasta ahora, ninguna referencia a la adquisición de grabados o fotografías de la pintura holandesa del siglo xvii para que sirvieran como modelo a los alumnos. Sin embargo, los catálogos de las exposiciones registran un número abundante de copias, e incluso de pinturas consideradas como originales, de “costumbres flamencas” en las salas destinadas a exponer las obras “remitidas de fuera de la Academia”.

6. Como ejemplo puede citarse *La cuna vacía* (Museo Nacional de Arte), expuesta en 1873, y *Una madre contempla con gozo la camisita que servirá a su primer hijo* (ubicación actual desconocida), expuesta en 1875.

7. “Exposición de Bellas Artes”, en *El Siglo XIX*, 15 de noviembre de 1869, recogido por Ida Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997, p. 155.



3. Gabriel Metz. *Mujer con vista en un nicho* (óleo sobre madera, 28 × 22 cm), Colección Rushkin Museum Moscú.

Si bien Ocaranza no planeó las obras para formar un díptico, es decir un “antes” y un “después” del ejercicio amoroso, que de acuerdo con las características del género y la concepción de la pintura en el siglo xix, debían contar una historia identificable para el público (pues, además, todo parece indicar que *El amor del colibrí* fue realizado después que *La flor muerta*), hay elementos que unen claramente a las obras: el jarrón y la azucena, el vestido de muselina blanca con el cinto rojo y dos jóvenes enfrentadas a una situación conflictiva.⁸

De la misma forma, las diferencias de la ambientación espacial en uno y otro cuadros contribuyen a enlazar ambas obras por una historia común. Mientras que la joven de *El amor del colibrí* se encuentra en un ambiente indudablemente urbano, el espacio que rodea a la joven de *La flor marchita* (después de la “caída”) sugiere un espacio abierto en una casa de campo a donde se hubiera tenido que retirar luego de su “deshonra”, tópico que se encuentra en múltiples argumentos literarios.

8. Ya Fausto Ramírez había hecho esta observación. Véase “La pintura de Manuel Ocaranza, recobrada: algunas reflexiones”, en el folleto de la exposición *Entre romanticismo y realismo. Pintura costumbrista sentimental de Manuel Ocaranza (1841-1882)*, op. cit., s. p.



4. Manuel Ocaranza. *La flor muerta* (detalle), Museo Nacional de Arte INBA.
Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

De mujeres y flores

El Romanticismo promovió la antigua relación entre flor y mujer que sin extinguirse volvió a cobrar fuerza al fin de siglo con el simbolismo. Esta relación se convirtió en un asunto corriente en la literatura mexicana, como lo prueban los numerosos textos publicados en las revistas de la primera mitad del siglo dedicadas al “bello sexo” y, particularmente, en los calendarios “de las señoritas”. Uno de los trabajos más ilustrativos en este sentido es la publicación en *El Álbum Mexicano* de una serie de artículos, en 1849, con el título de “Las flores animadas”, en los que se daban lecciones filosóficas y morales “que enseñan y hacen amar la práctica de la virtud”, instructivos “que dan nociones interesantes y curiosas sobre la botánica”, textos satíricos “que ridiculizan los vicios y defectos de la sociedad” y narraciones “de pura diversión y entretenimiento”, ejemplificados por flores convertidas en mujeres; traducidos unos e inspirados otros en la publicación francesa homónima ilustrada con dibujos de Grandville grabados por Geoffroi.



5. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí* (detalle). Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Aunque proliferan ejemplos en la literatura sobre la correspondencia metafórica entre flor y mujer, también abundan las imágenes poéticas de la flor como alegoría de las ilusiones perdidas o el paso efímero de la juventud, la dicha o la belleza. Aquí me referiré a dos ejemplos que, si bien anteriores por algunos años a la realización de las obras que nos ocupan, se relacionan directamente con el tema de la flor marchita o deshojada como símbolo de la pureza perdida. El primero es un artículo escrito por Francisco Zarco en el *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*:

En todas partes el aroma, los colores y las propiedades distintas de las flores se han tenido como emblemas expresivos de los sentimientos más delicados, de las emociones más puras del alma. ¿No simboliza en efecto la inocencia y la pureza virginal de la mujer la blanca y olorosa azucena? ¿No es la simpática sensitiva la imagen más bella del pudor y del amor más casto y más rico en sensibilidad y ternura? El amor, los celos, la tristeza, el placer, el deseo y los recuerdos más bellos han sido expresados por medio de las flores. Lo fugaz de su existencia les da tanta semejanza con la vida del hombre, su hermosura de un día o de una hora se parece tanto a nuestras dichas, sus amores llenos de misterio y de poesía tienen



6. Manuel Ocaranza. *La flor muerta* (detalle). Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

tanta relación con los nuestros, y cuando se marchitan, cuando se deshojan y se secan representan también nuestros dolores, que las flores han sido y serán siempre uno de los objetos más interesantes en la naturaleza por las ideas que producen, por los sentimientos que reaniman, y por los recuerdos que reviven.⁹

El segundo es un epígrafe publicado en *El Álbum Mexicano*, escrito por el español Casimiro Collado como parte del artículo “Estudios morales. Las rosas y las mujeres”:

Flores son de la vida las mujeres,
Aromas de la vida sus amores;
Colores de la vida sus placeres;
Marchita a las mujeres el amor.
La flor de los jardines arrancamos;
La mujer del pensil de la inocencia;

9. Francisco Zarco, “La cineraria”, en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México, Ignacio Cumplido, 1852, pp. 36-37.

Con su aroma y su amor nos embriagamos,
Y al agotar voraces su existencia,
—¡Pobre mujer! —decimos— ¡Pobre flor...!¹⁰

Es evidente que a los ojos del público contemporáneo no podía escapar la significación de la azucena erguida en *El amor del colibrí* y de la azucena rota en *La flor muerta*. Erguida y caída, casta y luego marchita, tal era el mensaje moral aparente del pintor en los cuadros que, como dos capítulos de una narración literaria, contaban una historia sentimental cara a sus contemporáneos, asunto en el que parecía cifrarse la dicha o el drama existencial para la mujer burguesa atrapada en los códigos patriarcales de la sociedad, luego de haber perdido su capital de virtud indispensable para tomar estado a través del matrimonio.

La presencia masculina: el colibrí

En *El amor del colibrí*, como lo hará posteriormente en otros cuadros, Ocaranza se ha investido del papel de un *voyeur*, papel que traslada al espectador, mediante la referencia del marco de la ventana, una suerte de variante del recurso barroco del cuadro dentro del cuadro. Así se introduce, e introduce al espectador, en un espacio privado y penetra y se posesiona de la intimidad física y emocional del personaje femenino que se encuentra representado.

El lujo del atuendo de la joven y del mobiliario que la rodea tiene un papel decisivo para crear un ambiente de confort y sugerir un espacio burgués en un contexto urbano que conforma el escenario en donde el personaje desarrolla las actividades cotidianas propias de su sexo y de su clase: la costura, la lectura y la música, sugeridas por la presencia de un libro, un cesto de labor y un piano. El espectáculo que se presenta en la ventana ha conmovido a la joven, ha quedado estática y el tono encendido de su rostro denota la excitación de que se halla presa: un colibrí se acerca a libar el cáliz de la casta azucena.¹¹

10. "Estudios morales. Las rosas y las mujeres", en *El Álbum Mexicano*, tomo 1, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849, p. 64.

11. La representación de mujeres asociadas con pájaros libres o enjaulados fue un tema recurrente en la pintura occidental del siglo xix. Uno de los estudios más sugerentes para el caso inglés es el de Elaine Shefer, *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-raphaelite Art*, Nueva York, Peter Lang (American University Studies: ser. 20, Fine Arts, vol. 12), 1990.

En el lenguaje emblemático la jaula simbolizaba la domesticidad y las aves enjauladas la prisión del amor como en el conocido emblema de Jacob Cats, citado con frecuencia en la pintura costumbrista holandesa del siglo xvii.¹² En este caso, Ocaranza ha reelaborado este antiguo símbolo alegórico y lo ha traducido a un lenguaje visual diverso modernizándolo. El pintor ha suprimido la jaula y el ave ha quedado libre; su presencia entonces se vuelve peligrosa, ya que fuera de la jaula está también fuera de control, con lo cual se diluye el significado original del emblema.

En este sentido me parece pertinente subrayar, una vez más, el juego que Ocaranza establece con la tradición occidental de los símbolos y las alegorías. ¿No es la iconografía de *El amor del colibrí*, en última instancia, el traslado secularizado del tema religioso de la Anunciación? Todos los elementos iconográficos del tema se encuentran presentes: un personaje femenino en un interior interrumpe su lectura, o su labor de costura, por la llegada de un ave, sólo que la paloma del Espíritu Santo se ha convertido en un veleidoso colibrí; la azucena, como símbolo de la pureza, se halla ahora amenazada; y el texto teológico ha tomado la forma de una novela sentimental. ¿Es *El amor del colibrí* una Anunciación moderna, desacralizada y despojada de su carácter trascendental, trivializada y banalizada como manifestación del imaginario femenino de la época o del autor?

Si además se observa el cuadro desde la lectura que los críticos del momento realizaron de esta obra, el colibrí vendría a representar la presencia masculina que amenaza y pone en riesgo la pureza de la flor; pero, en definitiva, el colibrí encarna la agresividad fálica del seductor que, venido de la esfera pública, transgrede la paz y tranquilidad de la esfera privada y doméstica en la que se encuentra la muchacha. En ello tampoco puede dejarse de advertir la relación lúdica y el sentido humorístico del artista con el tema de su obra en el que se manifiesta su propia perspectiva de género.

Como contraparte de esta visión masculina que ofrece Ocaranza, resulta de lo más significativo su cotejo con la lectura del poema “El colibrí”, escrito hacia 1870 por una mujer, Esther Tapia de Castellanos:

[...] Es de esmeralda	De oro su cuello,
Su cuerpo bello,	Y hermoso azul.

12. Véase Wayne E. Franits, *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, 1993, p. 80.

Más lindo luce
 Entre el follaje,
 Si a su plumaje
 Da el sol la luz.
 [...]
 Entre las rosas
 Pasa la vida,
 Mañana olvida
 La que hoy libó.
 Tal es su suerte,
 Vivir gozando,
 Siempre volando
 De flor en flor.
 [...]
 Su pura esencia
 Roba a las flores;
 Cual los amores
 Vuela después.
 Forma en el viento
 Revueltos giros;
 Cual los suspiros
 Se va también.
 [...]
 Es inconstante
 Cuanto es hermoso;
 Es engañoso
 Cual la ilusión.
 La grata esencia
 Se va robando,
 Y va volando
 Como el amor.

[...]
 Queridas niñas
 Que ansiáis amores,
 Ved que a las flores
 Mata el amor.
 Si os roba un hombre
 Vuestra bella alma,
 Perdeís la calma
 Del corazón.

Y él satisfecho
 Se va alejando
 Almas matando
 Sin compasión.
 Cubrid os ruego
 Vuestra hermosura,
 Que por ternura
 Dan desamor.

No deis abrigo
 A los amores,
 Cándidas flores,
 Rosas de abril.
 No deis oídos
 Al hombre ingrato,
 Que es retrato
 Del colibrí.¹³

En el poema, Esther Tapia contrapone la volubilidad y la ingratitud del colibrí como los rasgos morales que conforman el retrato del seductor masculino

13. Esther Tapia de Castellanos, *Flores silvestres*, publicadas por José María Vigil, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1871, pp. 178-182.

y a los que se opone la entrega sincera al amor de las flores que simbolizan a las mujeres. La poetisa subraya también la hermosura y el don de la palabra de esta ave engañosa (“No deis oídos”) que escapa a la domesticación y que desde su construcción poética representa el papel activo de la sexualidad potencial del seductor.

No deis oídos...

El papel azul que la joven lleva en la mano y estrecha significativamente contra su pecho es una carta. Mensaje venido desde el exterior, como el colibrí, del que el espectador desconoce pero intuye el contenido: “palabras de amor/armas del seductor”, sobre las que Esther Tapia previene en su poema a las cándidas flores, pero a las que el personaje de Ocaranza ya ha “dado oídos”.

La carta contribuye a subrayar la perturbación de su estado anímico, ya afectado por el espectáculo del colibrí frente a la azucena y denunciado por la expresión y el colorido rojizo de su rostro como la prueba que acusa la transgresión social en la que ha incurrido: ha recibido (y, suponemos, leído) la carta. Desde el punto de vista masculino, ha caído en la trampa de la seducción prestando oídos al lenguaje de la persuasión amorosa.

Cabe señalar la importancia que en el siglo pasado tuvo la comunicación epistolar en las relaciones amorosas como lo muestran abundantes manuales de correspondencia sobre el tema tan en boga en las publicaciones dedicadas a los jóvenes y, particularmente, a las mujeres. En ellas se censuraba que una joven mantuviera correspondencia con personas del sexo opuesto sin la autorización paterna o la formalización de las relaciones. Furtivas casi siempre, las cartas formaban parte imprescindible de todo vínculo sentimental entre una pareja. A veces único medio de comunicación, como lo ilustran incontables argumentos literarios decimonónicos, pero siempre peligroso desde el punto de vista de los moralistas encargados de guiar a la juventud femenina que veían en ellas el primer paso hacia infracciones mayores.

Mujer que sabe coser...

Un papel similar desempeña en el mundo de las apariencias el cesto de costura, colocado en el primer plano sobre la ventana, y también como signo decisivo

del género y de la posición social del personaje. La costura, ya se tratase del bordado, el tejido, el deshilado o la confección, se tenía como una actividad exclusiva del género femenino y era a la vez símbolo de la mujer diligente en el caso de las casadas y la promesa de una futura buena esposa en el caso de las solteras. Pero, a diferencia de lo que podrían significar el piano o el libro, nota inequívoca de la clase social a la que se pertenecía o se pretendía pertenecer, la costura presentaba diferentes matices sociales. Mientras que para las mujeres de la clase alta se trataba de una ocupación voluntaria que las llenaba de prestigio y aumentaba su valor en las redes familiares y sociales, para las mujeres de las clases bajas, entonces sí calificadas como costureras, se trataba de una actividad ineluctable, de un medio de subsistencia, a veces el único antes de caer en actividades más riesgosas. Blanco explícito de seducción de “los pollos” (señoritos de las clases medias y altas), las costureras fueron frecuente alimento de la prostitución por lo menos desde la segunda mitad del siglo xix.

No existe, prácticamente, en la pintura y en la literatura decimonónicas un interior ocupado por una mujer en el que no se la represente si no en el acto de coser, por lo menos cerca de un cesto de costura. Antigua correspondencia entre el sexo femenino y las labores de aguja que podría remontarse hasta Penélope o la misma Virgen María y que pasó a la cultura occidental como uno de los signos que encarnaba, como ningún otro, la virtud doméstica, hasta que uno y otras se convirtieron casi en sinónimos. En un texto escrito en 1843, pero aún válido para décadas posteriores, el escritor Manuel Payno declaraba:

¿Qué cosa más propia ni más adecuada para una señorita que el canevá? Aquellas flores hermosas y vivas que bordan en el lienzo [...] todo eso tiene muchísimo de tierno, y puede decirse que de virtuoso. ¡Qué espectáculo tan grato es el ver a una dama con su peinado de flores, su vestido blanco, sentada delante de su bastidor y rodeada [...] de madejas, de lana y de seda de mil colores, bordando con sus pequeños y rosados dedos...! Si el esposo sorprende a su mujer así, es imposible que deje de adorarla. [...] Una mujer que no sabe coser y bordar, es como un hombre que no sabe leer y escribir.¹⁴

Sin embargo, considero que para el caso de *El amor del colibrí* el cesto de costura no tiene las implicaciones positivas de domesticidad señaladas por

14. Manuel Payno, “Memorias sobre el matrimonio”, recogido en *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Premiá, Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985, pp. 27-28.



7. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí* (detalle). Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

Payno, sino otras muy diferentes. En el libro *La mujer fuerte*, escrito por el obispo Landriot, traducido y editado en México, el clérigo señalaba lo siguiente en relación con las labores manuales y los estados anímicos:

Se ha dicho que el trabajo de aguja es particularmente perjudicial a las mujeres, porque camina más su imaginación que su aguja; que cada puntada hace caminar cien leguas en países imaginarios, malsanos a veces, moralmente hablando; que se excitan los nervios y el cerebro y que por lo mismo el trabajo manual ocasiona a un mismo tiempo dos fatigas. En otro tiempo en que reinaba la piedad en las almas y en que la tranquilidad de la fe hacía vivir a las gentes contentas en la esfera en que Dios las había colocado, el trabajo de las mujeres era mucho menos peligroso: las almas buenas tenían siempre una alfombra de flores en que descansar y si las puntadas fatigaban sus manos no era sino a causa de un prolongado trabajo. Mas hoy que las imaginaciones están exaltadas por otros motivos, frecuentemente por la lectura de ciertas obras que parecen estar escritas con pólvora,¹⁵ no es extraño

15. El subrayado es mío.



8. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí* (detalle). Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

que hagan explosión en las almas ardientes [...] Sólo un remedio veo contra tamaño mal y por esto os digo que procuréis ser buenas cristianas, porque así no hervirán ni vuestra cabeza ni vuestro corazón como la leche puesta en la lumbre; procurad que vuestros pensamientos descansen en el seno de una conciencia tranquila y entonces vuestro trabajo de manos no producirá ya en vosotras esos vértigos morales ni esas ideas calenturientas que son el martirio de esta época.¹⁶

El pasaje citado parecería el más adecuado para describir el estado de perturbación del personaje femenino confirmado por la presencia de la novela de Dumas puesta en el cesto de costura.

¹⁶. *La mujer fuerte. Conferencias dedicadas a las señoras de las sociedades de caridad escritas por el Ilmo. Sr. Landriot (Obispo de La Rochela). Traducidas del francés al español por el Sr. presbítero D. Bartolomé Rojas de la diócesis de Puebla, con las licencias de la Autoridad eclesiástica.* México-Puebla, Tip. Religiosa de M. Torner-Librería de D. Narciso Bassols, s. f., pp. 27-28.

De lecturas buenas y malas

La idea de un trance pasional se encuentra reforzada también por la presencia del libro, en cuyo lomo puede leerse: “A. Dumas”. Y si bien el artista prefirió no revelar el título de la obra que entretiene a su potencial lectora, puede inferirse que se trata de alguna de las novelas de corte romántico-sentimental del escritor Alexandre Dumas hijo, género al que se oponían un buen número de escritores y periodistas encargados de orientar, a través de la prensa, la educación y “el deber ser” femenino, ya que su lectura incitaba a las jóvenes (célibes, pero también “en estado”) a las relaciones ilícitas, a las aventuras amorosas y al abandono de la moral dando rienda suelta a las bajas pasiones inspiradas en las heroínas de las novelas.¹⁷

Si asuntos como la organización política, económica y social, la educación superior o la construcción de la cultura nacional enfrentaban a liberales y conservadores, ateos y católicos, había un punto que quedaba fuera de discusión, un punto compartido: el del papel de la mujer en la sociedad y el de su educación para cumplir idóneamente con los deberes que “su naturaleza” le imponía. Todos, por lo menos hasta los años setenta, cuando se empezó a reformar la educación, compartirían sus concepciones sobre la lectura femenina. La inteligencia masculina se dio a la tarea de definir los géneros tolerados, prodigar consejos y editar colecciones de “buenos libros” y de periódicos especializados.

El imperativo de la alfabetización para el sector femenino en el siglo xix se fundamentaba en la necesidad de instruir a las niñas o las jóvenes que se convertirían en madres y tendrían así en sus manos la primera formación de los

17. Casi me atrevo a sugerir que el nombre de Dumas en el lomo del libro es una alusión directa a *La dama de las camelias* de Dumas hijo (publicada en 1848 y adaptada al teatro en 1852), la cual gozó de una inmensa popularidad en México. En las novelas de la época se encuentran numerosas referencias tanto al argumento novelado como a la ópera *La Traviata*, representada en 1867 y en 1869 en el Teatro Nacional. Véase Enrique de Olavarria y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961, pp. 742 y 788. El tema parecía obsesionar a los escritores mexicanos. En la séptima de sus cartas sentimentales, escrita en 1872 para *El Siglo XIX*, Altamirano contaba cómo Manuel Acuña había sido testigo de una escena trágica relacionada precisamente con la “caída” de una mujer y “los celos del pasado” y cómo de los hechos reales pasaron a los argumentos literarios que abordaban el tema, entre los que mencionaron *La dama de las camelias*, *Historia de una mujer* de Mazet y *El suplicio de una mujer* de Girardin. Poco después de esta conversación Acuña escribió *El pasado*. La narración de Altamirano es una muestra evidente de la actualidad del tema: “el terrible problema de la rehabilitación de la mujer manchada por una falta”. Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas. Crónicas*, tomo 3, México, Secretaría de Educación Pública, 1987, pp. 148-151.

futuros hombres, de los ciudadanos. Pero la alfabetización implicaba también riesgos y peligros, y, para algunos, infracciones que podían conducir a la fatalidad: ¿no está leyendo la muchacha de *El amor del colibrí*, como algunos personajes literarios de Sierra y Payno, una novela de Dumas hijo? y ¿cuál es, finalmente, su destino en los argumentos? De ahí el atento control sobre las lecturas para el sexo femenino y el grado de peligrosidad que se ve en la novela. “Una muchacha honesta no lee libros de amor”, en ello convenían laicos y católicos con igual intensidad.¹⁸ Sin embargo, en la práctica, la transgresión parece haber sido la regla.

Bajo el título de “Memorias de un matrimonio”, Manuel Payno dio a conocer un conjunto de textos, que emulaba *La fisiología del matrimonio* de Balzac, lleno de consejos para que las mujeres pudieran “hacer más duradero el amor de sus maridos”. Los textos se dividían en tres partes: “tocador”, “aseo y gobierno de la casa” y “entretenimientos domésticos”; en este último, Payno asentaba:

No hay ocupación más útil para todo tipo de gentes que el leer. El entendimiento se fertiliza, la imaginación se aviva, el corazón se deleita, y el fastidio huye a grandes pasos ante la presencia de un libro. Todas estas son verdades evidentes, reconocidas [...], pero estas reglas deben sufrir grandes modificaciones respecto a las mujeres. El literato, el eclesiástico, el jurisconsulto deben y pueden leer... cuantas obras puedan, desde los escritos de Lutero hasta los sermones de Bossuet... desde los cuentos de Boccaccio y las fábulas de La Fontaine, hasta las *Meditaciones* de Lamartine; desde las novelas de Voltaire, hasta *Los mártires* de Chateaubriand; pero una mujer no debe jamás exponerse a pervertir su corazón, a desviar su alma de esas ideas de religión y piedad que santifican aun a las mujeres perdidas [...]

[...] Voy a daros un consejo, hermosas mías. Siempre que oigáis decir de una obra que es romántica, no la leáis; y esto va contra mis ideas literarias y contra mi opinión respecto a escritos; pero generalmente lo que se llama romántico no deben leerlo ni las doncellas ni las casadas [...]¹⁹

Y luego de indicar los peligros generales que puede causar la lectura en la mujer, señalaba las obras que podían leerse *sin peligro*. *El Quijote*, las novelas de Walter Scott, las de Fenimore Cooper, las poesías de autores mexicanos como Pesado y Ortega y revistas como *El Año Nuevo*, *El Recreo de las Familias* y *El Mosaico Mexicano*.

18. Michela de Giorgio, “El modelo católico”, en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*, tomo 7, Madrid, Taurus, 1993.

19. Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 28-29.

¿Por qué tanto temor a la lectura? Temor acrecentado cuando se trataba de las mujeres que se apropiaban de la pluma y del lenguaje como un medio de expresión, aunque no es el caso que estudiamos aquí. Y es que la lectura tenía la fuerza para formar o modificar los rasgos mismos del carácter y la personalidad. No es así casual que la joven de *El amor del colibrí*, luego seducida, lea novelas sentimentales y no libros de devoción.

El tabernáculo de la Virgen

El piano se expone también como signo de clase. En la cultura burguesa ochocentista, toda señorita de “buen tono” debía saber tocar un instrumento musical y/o entonar melodiosamente su voz para lucirse en los salones y las tertulias familiares o mundanas.

Diversos argumentos literarios me inclinan a pensar que el recinto imaginario al que Ocaranza nos introduce en la pintura es la habitación de la doncella. Ya Manuel Payno, tan prolijo en la descripción de las alcobas femeninas, en el cuento “La flor marchita”, dado a la luz en 1846 en el segundo tomo de la *Revista Científica y Literaria de México*, hacía notar la costumbre, entre las jóvenes mexicanas aristócratas o burguesas, de instalar un piano en su recámara; pero me parece que el texto más pertinente para el estudio de la obra de Ocaranza es, por su paralelo cronológico con *El amor del colibrí*, un pasaje de la novela inconclusa *El ángel del porvenir* de Justo Sierra, publicada en *El Renacimiento* en 1869:

Elena tenía mucho gusto, [...] por eso había hecho colocar un piano en su alcoba. Elena era una *virtuosa* consumada y adoraba la música, y como tenemos todos una tan marcada tendencia a rodearnos para dormir de todo lo que más queremos, como si creyéramos que esos objetos simpáticos a nuestro ser, y que para nosotros tienen un alma, deben cuidar de nuestro sueño, no había podido resignarse a ver lejos de sí, durante esos instantes de forzosa concentración a que estamos obligados antes de dormir, a su lindo Pleyel [...]

Un piano en una alcoba de muchacha es lo más elegante, lo más primoroso que hay. La lira, junto del poeta, en los bosques y en las playas, que es donde los poetas sueñan; el piano, junto al tocador, cerca del lecho, que es en donde sueñan las mujeres.²⁰

20. Justo Sierra, *Obras completas. Prosa literaria*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 307.

Si, como parece ser, se trata de la recámara de la muchacha, Ocaranza, además de haber penetrado en el estado emocional de la joven, habría invadido también su más profunda intimidad espacial: su alcoba, el “altar de la pureza”. En palabras de Sierra: “el tabernáculo en donde anida la creación más poética de la naturaleza: la mujer virgen”, uno de los sueños eróticos más caros en el imaginario masculino decimonónico del que Ocaranza se apropia mediante el acto creador de la pintura.

La fórmula compositiva de la ventana como recuadro para representaciones de figuras femeninas tiene una larga tradición en la pintura occidental (pensemos en Murillo y Goya, en los artistas holandeses del siglo xvii y en la pintura europea del siglo xix). En este caso, el marco de la ventana tiene la función medular de marcar la división entre el espacio público y el privado. La ventana se convierte, simbólicamente, en un elemento que permite el acceso al mundo exterior, a la vida pública, sin llegar a transgredir la fórmula de los discursos médicos, jurídicos y filosóficos que pretendían confinar al sexo femenino en los espacios domésticos por considerarlo el idóneo para la constitución física y el temperamento propios de las mujeres, pero también para asegurar la tranquilidad doméstica. ¿No viene acaso el amenazante colibrí del exterior, del espacio público?

La cortina de damasco rojo en el extremo derecho del cuadro, detrás de la persiana, tiene una tarea paralela a la vez que complementaria a la de la ventana: contribuye a lograr la armonía cromática de la pintura al mismo tiempo que se incorpora como signo de clase; sin embargo, su papel central consiste en su capacidad para teatralizar la escena interior que se presenta y convertirla en espectáculo para el exterior, en coadyuvar a la disociación de los espacios y en enfatizar el rol del personaje femenino como objeto de la mirada masculina.

En el mecanismo compositivo que establece Ocaranza a partir del marco de la ventana, llaman la atención las plantas trepadoras que lo rodean: madresevas, parras, campanillas y zarzas, entre otras. Desde la Antigüedad, las parras y la madreseva simbolizaron el amor, la fidelidad y el matrimonio debido a su capacidad para crecer firmemente sobre diferentes superficies, incluyendo los muros.²¹ La parra aparece también en el Salmo 128.3, el cual gozó de gran estima en la cultura cristiana como imagen metafórica de la vida doméstica: “Tu esposa será como una vid fecunda en el interior de tu casa.”

21. Wayne E. Franits, *op. cit.*, p. 82.

Es probable que la madreselva y la parra, como símbolos del matrimonio, indiquen la posibilidad aún vigente para la muchacha de elegir este estado en tanto que la azucena no ha caído, aunque el colibrí la pretenda, y aún se encuentra espacial y simbólicamente protegida en el ámbito doméstico, argumento que se vería apoyado por la presencia de las campanillas, conocidas popularmente en México como “manto de la Virgen”.

Las pollas

El diseño de la cantera labrada que conforma el marco de la ventana y la incorporación de los postigos verdes, elementos inusuales en la arquitectura doméstica colonial, sugieren la idea de una construcción reciente. Si la muchacha no habita una antigua casa colonial ¿es porque se trata de un personaje que pertenece a una familia recién adinerada y de ahí la insistencia en la riqueza del cortinaje, de los brocados de las telas, del tapiz o de los muebles para cubrir esta condición? Encuentro igualmente provocadora la acumulación de joyas y adornos pequeños: aretes, guardapelo, anillo, cintas, flores y listones en el cabello, el cuello, las manos y la cintura.

Mucho se ha insistido en el peso que tuvo el vestuario y el adorno en el proceso de control sobre el cuerpo femenino y en su exaltación como una posesión masculina en la ideología burguesa del siglo xix. El exceso de ornamentos, así como la ropa exterior e interior que moldeaba el cuerpo, le impedían movimientos libres y espontáneos y lo sofocaban, particularmente en las mujeres de clase alta, orillándolas a la inmovilidad y al ocio.²² Desde este punto de vista, la exageración decorativa en el atuendo del personaje viene a ser un elemento más que, sumado a los restantes (la novela, el piano, la carta), tiene la tarea de focalizar al personaje femenino como sujeto de desprestigio ante la mirada masculina. Con todos estos elementos, Ocaranza pretende castigar el cuerpo femenino en *El amor del colibrí* porque es un cuerpo al que ha dotado de iniciativa, es un cuerpo activo que desea y su alma moral, su voluntad, se permite vacilar entre el placer y la virtud.

Un artículo escrito por el literato Roberto A. Esteva en *El Monitor Republicano* nos permite identificar con claridad al personaje de *El amor del coli-*

22. Véase Philippe Perrot, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Arthème Fayard, 1981, y del mismo autor, *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII-XIX siècle*, Seuil, 1984.

brí con un tipo social preferentemente analizado en la época juarista como muestra de las transformaciones que se operaban por entonces en las costumbres sociales: *la polla*. He aquí su descripción:

La mujer es como una mariposa, sufre sucesivas y curiosas transformaciones.

De niña se convierte en polla; de polla en mujer.

[...] Las pollas nos hacen reír y llorar a la vez.

Reír con su presente de ligerezas y locuras.

Llorar con su porvenir de desventuras y dolores.

[...] La polla es noviera.

Necesita tener una numerosa corte a su alrededor y funda su orgullo en el número de sus admiradores. Los novios son el termómetro de la importancia relativa que entre sí se dan las pollas.

[...] ¡Pobre polla!

Ignora que esos mismos que se postran a sus plantas para incensarla, murmuran: —¡Qué coqueta!

[...] Ignora que esos novios en que funda tantas ilusiones la dirijan un insulto supremo al decir de ella: —Está buena para pasar el rato pero no para casarse.

[...] Yo no llamo pollas a todas las jovencitas de 14 a 17 años. Llamo pollas a las pollas legítimas, a las que viven en la disipación, en la insustancialidad [*sic*] y en la coquetería.

[...] Toda polla es tonta.

[...] Una polla no sabe hablar más que de modas, de teatros, de paseos, y sobre todo, de amores.

[...] Padres de familia, que cuando tenéis bien vestidas a vuestras hijas, y las lleváis al teatro, y las acompañáis a los bailes, creéis que habéis cumplido con vuestros deberes de padre.

[...] Arrancaos la venda que han colocado en vuestros ojos las viciadas costumbres de la sociedad moderna en los últimos años.

Estáis labrando la desgracia de vuestras hijas, y esa senda en la que las colocáis, es el camino de su perdición.

Ocupaos de su educación.

Formad su corazón.

Cultivad su inteligencia [...] ²³

23. Roberto A. Esteva, "Las pollas", en *El Monitor Republicano*, México, 7 de agosto de 1870, pp. 1-2.

La elocuencia del artículo da pie para definir a *la polla* como la adolescente, con todo y que el autor considere que existen *pollas* de edad madura, punto focal de su severa crítica en la que ve la degradación de las costumbres, igualmente apuntada por otros escritores.²⁴ Luis G. Alva, redactor del semanario *La Vida de México*, mucho más condescendiente con las frivolidades de *la polla*, refiere así su pasión por la moda:

La pollita al comenzar su época de transición que la ha de llevar a la ardorosa edad de la juventud, [...] sueña todo el día, delira, poetiza, y vive en la región incommensurable de lo ficticio, de lo quimérico, de lo ideal. [...]

La moda es para ella un medio de brillar. ¡Hacerse notable! ¡Qué placentero, qué dulce! ¡Quisiera que todos los ojos la vieran, que todas las bocas la sonrieran y que todos los corazones palpitara de emoción a su vista: que todos la amaran [...]. La pollita es así. Ve el mundo todo felicidad, no piensa más que en amar y ser amada, no delira más que con los adornos y los paseos.

Un baile es el objeto de todos sus deseos. Allí irá a flechar un corazón tierno [...] Y después los paseos de su galán, por frente a su balcón, los billetitos perfumados, todos los juramentos de las novelas por las que tiene una particular predilección; en fin todo lo que es propio de esa edad agitada y febril.²⁵

Esta “entrega” contundente de *la polla* a la moda, ejemplificada en la pintura con el vestido de muselina blanca, señalado por las crónicas de moda como “de buen tono” e ideal para ser usado por las jovencitas,²⁶ e incluso en las tonalidades rojizas del cabello del personaje,²⁷ también mencionado como una característica particular de la moda en el momento que se realizó la obra, vienen a reforzar la insistencia de Ocaranza en la representación del personaje consagrado a los dictados de la apariencia y la ostentación.

Llama la atención la semejanza que guarda la imagen pictórica representada por Ocaranza y un personaje literario descrito por Justo Sierra en 1868

24. Véase la novela de José T. de Cuéllar, *Ensalada de pollos*, publicada en 1871, en la que sanciona las características psicológicas y sociales de *el pollo*.

25. “La pollita”, en *La Vida de México*, México, 9 de agosto de 1868, pp. 2-3.

26. Las crónicas de moda revisadas entre 1868 y 1869 citan con frecuencia el vestido de muselina blanca para recomendar su uso a las lectoras. Véase, por ejemplo, “Revista de modas”, en *La Vida de México*, México, 27 de septiembre de 1868, p. 7, o “Revista de modas”, en *La Ilustración. Semanario de las Señoritas*, México, 11 de diciembre de 1869, p. 77.

27. “Revista de modas”, en *La Vida de México*, México, 27 de septiembre de 1868, p. 6.

(si Ocaranza no pintó este cuadro en ese año, lo hizo al siguiente):

Serafina es una joven muy rica, muy buena, que toca perfectamente el piano y que sabe coser.

Es un poco coqueta, pero con esa coquetería mexicana bastante cargada de inocencia y de sencillez [...] Como la mayor parte de sus amigas, ama poco la lectura, y sólo conoce algunos versos de Zorrilla, y sólo tiene intervalos de frenesi por alguna novela de Dumas, o de Fernández y González.²⁸

Sierra encuentra irresistibles estos encantos en las mujeres; sin embargo, no forman parte de las más preciadas dotes que definen a la mujer ideal, a “el ángel del porvenir”.

El personaje de *El amor del colibrí* vendría a ser, claramente, el producto acabado de lo que en el siglo xix se entendía por instrucción femenina para las clases pudientes. Se trataba del trabajo de las apariencias, delimitado a los mecanismos del saber lucir y brillar y al conocimiento de los códigos para saber mostrar. En contraposición, moralistas y pedagogos concebían la educación para el sexo femenino como la del corazón. Se insistía en que la verdadera educación de la mujer radicaba en la formación del alma, del carácter y de la voluntad.²⁹ Sobre este aspecto un escritor escribía en *La Camelia*, un semanario “dedicado a las señoritas mexicanas”:

[...] Una joven puede hablar muy bien el francés y el italiano, puede repetir algunos pasajes de un volumen de extractos, tocar como un profesor y cantar como una sirena; tener su aposento adornado con dibujos, pinturas y floreros hechos por ella; además, puede bailar como la misma Sempronía, y sin embargo, creemos que puede estar muy mal educada.

Estoy lejos de negar su valor a todas y cada una de estas cualidades; todas son elegantes, y muchas probablemente contribuyen a perfeccionar una culta educación [...] Aunque un elevado nacimiento autoriza a una joven para aprender las artes establecidas, permitidme que pregunte: ¿es acaso el verdadero fin de la

28. Justo Sierra, “Conversaciones”, publicado el 30 de agosto de 1868 en *El Monitor Republicano* y recogido en *Obras completas. Prosa literaria*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 176.

29. Pilar Ballarín, “La construcción de un modelo educativo de ‘utilidad doméstica’”, en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. Actividades y reivindicaciones*, tomo 8, Madrid, Taurus, 1993.

educación que las mujeres de rango sean bailarinas, cantatrices, tocadoras, pintoras, grabadoras y bordadoras? [...]

La profesión de las señoras, en la que debe fijarse su instrucción, es la de hijas, esposas, madres y directoras de familia [...] cuando un hombre sensato trata de casarse, es una compañera la que necesita y no una artista [...] busca un ser que pueda animarle y aconsejarle, un ser que raciocine y reflexione, que sienta, juzgue y discurra; un ser, en fin, que le auxilie en sus negocios, le alivie en sus cuidados, suavice sus pesares, purifique sus goces, fortalezca sus principios y eduque a sus hijos.³⁰

No había que dejarse engañar por las virtudes externas: la música, el canto, la literatura, la pintura, e incluso la costura, debían invalidarse frente al valor de un corazón noble y virtuoso que cumpliera con las expectativas que la sociedad patriarcal tenía sobre el sexo femenino: el matrimonio y la maternidad en el seno del hogar. No por azar, en la literatura escrita por hombres, las jóvenes aficionadas a la lectura de novelas y dedicadas al culto de su apariencia y al cultivo de la música o el baile terminan convirtiéndose, como la muchacha de *El amor del colibrí*, en

Flores marchitas

Se ha visto cómo la relación mujer-flor constituyó un tema de lo más socorrido en la literatura mexicana del siglo xix; sin embargo, estimo oportuno señalar el sorprendente número de poemas, cuentos y otros textos literarios con el título y/o el tema de la flor marchita, escritos desde los años cuarenta por las plumas más destacadas del país, pero considerablemente abundantes en la década de los sesenta. En una revisión hemerográfica que no tocó fondo entre 1864 y 1870, años que giran alrededor de la ejecución de las obras de Ocaranza, localicé un abundante número de textos y poemas que tocaban el tema de la flor marchita o muerta. De éstos, los que más me atrajeron por la similitud que guardan con la historia visual presentada en los cuadros son un cuento y un poema que llevan por título “La flor marchita”, el primero escrito por Manuel Payno y el segundo por Francisco Sosa.

30. “Deberes de la mujer”, en *La Camelia. Semanario de Literatura, Variedades, Teatros, Modas, etc. Dedicado a las Señoritas Mejicanas*, México, Imprenta de Juan N. Navarro, 1853, pp. 27-28.

La narración de Payno, ya mencionada a propósito de la descripción de alcobas femeninas, fue publicada en 1846 bajo la denominación de “Estudios Morales”. Julia, la protagonista del cuento, comparte con el personaje de *El amor del colibrí* el mismo perfil psicológico y social: tocaba el piano y leía novelas de Dumas y de Eugenio Sue en su habitación, vivía rodeada de lujo y entregada al culto de su belleza como a desdeñar a los numerosos pretendientes que la asediaban. Bella y orgullosa, finalmente Julia se enamora y corresponde a los requiebros de su enamorado, quien aprovechándose de su amor, la seduce y la convierte en una “flor marchita”. Payno pone fin a su historia adoptando un tono paternalista y compasivo que no deja duda sobre su intención moralizante:

Voló tu inocencia y jamás volvieron a aparecer en tus sueños esos ángeles de blancas y transparentes alas, que en el silencio de la noche volaban sobre tu lecho de oro.

Ni el sol tiene para ti calor, ni el firmamento belleza, ni las flores aroma, porque tú misma eres la flor marchita cuyas hojas huella el hombre con planta indiferente.

El hombre de mundo, aquel joven ante cuyo amor cayeron en un momento todas tus teorías, no se acuerda de ti; abandonó tu cariño, y con risa de burla oye tus padecimientos... ¡Pobre Julia! ¡Pobre flor marchita!³¹

La misma línea sigue Sosa en el poema que dio a conocer a finales de 1868 en el semanario *La Vida de México*. Las analogías con la historia visual de Ocaranza no se limitan al título de una de ellas sino también a la participación de un ave (un ruiseñor) y una mariposa, con la diferencia de que en este caso la última simboliza al seductor. Los versos de Sosa comparten la misma visión de desengaño y tristeza que los críticos de arte adjudicaron a *La flor muerta*, con la salvedad de que en el poema de Sosa, dedicado “A la señorita...”, la máxima moral, como en el cuento de Payno, es inequívoca:

¿La ves? ¡Cuán triste se inclina
Sin color y sin esencia!
[...]
Si sus hermanas la miran
Cubierta así de tristeza
De la pobre flor murmuran
En vez de compadecerla.

31. Manuel Payno, *op. cit.*, p. 65.

Ni la dama por adorno
 Ni el galán para su bella,
 Distinguen la flor marchita;
 La miran y la desprecian.

[...]

Si quieres saber la historia
 de esa flor que se doblega
 Sobre su tallo marchita
 Sin color y sin esencia,
 Si te agradan, niña hermosa,
 Historias de llanto y penas,
 Detén tus ojos divinos
 En esta breve leyenda.

¿Oíste? La flor marchita
 Sin color y sin esencia,
 De quien las flores murmuran,
 A quien los hombres desprecian,
 Se encuentra así, porque incauta,
 Llevada de la apariencia,
 Se enamoró de las galas de mariposa ligera [...]
 Tú que cruzas por el mundo
 De hechizo y de encanto llena [...]
 No te fijas en las galas
 De la fastuosa apariencia;
 Busca tan sólo el cariño
 Nunca olvides mi leyenda.³²

Los ejemplos arriba mencionados no pretenden sugerir influencias entre la literatura y la pintura ni supuestas originalidades —al fin y al cabo, ambas son construcciones simbólicas y no tomas imparciales de la realidad—, sino corroborar cómo el tema de “la flor marchita” constituyó un cliché en el imaginario de lo femenino, especialmente entre 1860 y 1870 que el artista adoptó para crear su propia visión.

En este contexto resulta interesante subrayar cómo a pesar de que en la

32. En *La vida de México*, México, 14 de noviembre de 1868, p. 3.

pintura Ocaranza representa la azucena tronchada y no marchita, la crítica, como se verá enseguida, e incluso la documentación de la obra conservada en los archivos de la Academia posterior a su exposición en 1869, se refieren a ella como *La flor marchita* y no por el título original con el que se expuso: *La flor muerta*. Por otra parte, el hecho de que el pintor haya representado la azucena cortada, y no marchita, pareciera reforzar su contenido simbólico: la pérdida reciente de la virginidad.

La crítica de arte

Un lugar aparte merece la mirada de la crítica de arte sobre los cuadros de Ocaranza. Por ahora sólo se conocen dos referencias hemerográficas que abordan las obras que nos ocupan. La primera es una nota sobre la visita del periodista y literato Guillermo Prieto a la Academia de San Carlos, en la que da a conocer dos pinturas: *Alegoría de la Constitución de 1857* de Petronilo Monroy y *La flor muerta* de Manuel Ocaranza. La segunda es una reseña sobre la decimocuarta exposición que incluye un comentario acerca de las dos obras que son objeto de este estudio firmada con las iniciales L. G. R. en *El Siglo XIX*, uno de los diarios de mayor circulación.

Prieto visitó los salones de la Academia en enero de 1869, cuando el artista daba los toques finales a *La flor muerta*. La omisión de un comentario en su reseña sobre el cuadro que le hace par me permite suponer que para entonces Ocaranza no había pintado aún *El amor del colibrí* y que éste fue ejecutado unos meses después para presentarlo en la exposición de la Academia que se verificó a fines de ese mismo año. En su artículo, Prieto aplaude los adelantos de los dos jóvenes pintores que le permiten augurar un futuro promisorio para el desarrollo de las artes en México. Muy versado en recrear cuadros costumbristas y en usar su pluma aguda para describir los comportamientos sociales de la época en sus “crónicas charlamentarias”, la obra de Ocaranza le sirve para apuntar la actualidad del tópico:

Es casi una niña, está frente a una azucena marchita. ¿Por qué lloras hermosa?
¿Por qué esa expresión infinita de dolor frente a la flor marchita?

¿No luce la mañana con todas sus galas, no se refleja la aurora en las gotas de rocío que salpican la enredadera que orla el marco de tu ventana?

Lloras, niña seductora, y en tu garganta están temblando los sollozos, tu

mirada se está anegando en el llanto, tus manos medio levantadas se aprietan con angustia. ¿Qué te dice la flor? ¿En qué íntima confidencia estás con ella?... ¿Hay un desastre en los misterios de tu corazón que se relacione con ese infortunio? [...]

Se te ve y nos parece que el drama que tú representas se relaciona con persona amada, te buscamos en nuestra familia, ¿eres nuestro remordimiento... estás entre nuestros recuerdos de duelo?... ¿Ese conjunto transparenta una historia que nos aflige... el doble sentido de ese cuadro nos hiere como un dardo... parece que de esos labios salen estas palabras: casta azucena... También tú? [...]

El contraste de la naturaleza que ríe de la luz, que juega en la enredadera, del viento matutino que agita el césped, del rocío que salpica de diamantes la yerba, y la flor marchita, y la niña entregada a su dolor infinito, no puede pintarse con una palabra... y menos el pensamiento íntimo, dramático, sublime del cuadro.³³

El tono juguetón y amable que Prieto adopta trivializa el tema y reduce la intención moralista contrastando con la gravedad que el crítico de *El Siglo XIX* le imprimió al significado de las obras:

[...] En el segundo [cuadro] ha sido acaso más feliz el pintor: revela más inspiración y más poesía en el artista. La joven contempla ahora la misma azucena; pero la flor marchita ahora y destrozada se detiene apenas en su tallo; el viento que antes la acariciaba se ha convertido en huracán y la ha ultrajado sin piedad; y la niña levanta convulsas sus manos y las aprieta con dolor derramando llanto sus ojos. Aquí no hay accesorios; todo es tranquilo y melancólico: algunas gotas de rocío de la mañana han caído sobre la flor: todo aquí inspira a dar al cuadro un aspecto de honda tristeza. [...]³⁴

Es evidente que para este crítico la obra mejor lograda del conjunto era *La flor marchita*. El mismo juicio privó entre las autoridades de la Academia, quienes decidieron conservar la obra para el acervo de la institución mientras que *El amor del colibrí* fue comprada para rifarse entre los suscriptores de la exposición y en esta misma dirección habría que mencionar las versiones autógrafas que de *La flor muerta* Ocaranza realizó, prueba del gusto por la

33. Guillermo Prieto, "Crónica charlamentaria", publicado el 17 de enero de 1869 en *El Monitor Republicano*, y recogido en Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, tomo II, p. 143.

34. "Exposición de Bellas Artes", en *El Siglo XIX*, 15 de noviembre de 1869, y recogido por Ida Rodríguez Prampolini, *op. cit.*, pp. 154-155.

pintura y de su popularidad. Y en este sentido me parece importante señalar las diferencias que Ocaranza marcó entre las dos protagonistas.

Las dos comparten el vestido de muselina con un listón rojo ceñido a la cintura y el jarrón oriental que contiene la azucena, pero la figura femenina de *La flor marchita* ha sido despojada de todos los accesorios ornamentales que lleva la otra. Sin embargo, el punto de mayor divergencia es el rostro, ya que el cuerpo parece ser el mismo, no sólo por las tonalidades rojizas de la joven de *El amor del colibrí* que contrastan con la palidez de la representada en *La flor marchita*, sino sobre todo por su expresión y el arreglo del cabello, antes peinado con esmero y ahora dejado casi en total libertad como testimonio de la pasada contienda amorosa y la presunta tormenta moral; pero sobre todo como muestra del desinterés que ahora le provoca su arreglo personal.

Se ha dicho que la diferenciación de los espacios apunta también a la lectura de las obras como una narración literaria de acuerdo con uno de los conceptos de la pintura más extendidos que privaron en el siglo xix. En *El amor del colibrí* la ambientación es cerrada y asfixiante, tanto, que la ventana parecería ser la única salida posible, pero también recrea el espacio material y simbólico que aún protege al personaje: el confinamiento en el hogar paterno. Por lo contrario, el ambiente de encierro se transforma en *La flor muerta* en un espacio abierto, pues aunque la protagonista no se encuentra del todo libre, tiene acceso a un horizonte de mayor amplitud espacial. Además, la disparidad colorística de las obras no contribuye menos a su ambigua lectura simbólica: las tonalidades rojizas de la primera contrastan con el cromatismo cristalino logrado a base de verdes, grises y blancos de la segunda.

Ya fuese para transmitir al espectador la idea del desequilibrio emocional, los rasgos faciales de la joven de *El amor del colibrí* se encuentran al borde de su expresión marcando un fuerte contraste con la delicadeza de su par. No se conocen por ahora los estudios preliminares de *La flor marchita*; en cambio, se conserva uno de *El amor del colibrí* en el Museo Nacional de Arte de la ciudad de México en el que la expresión del rostro encaja llanamente en lo grotesco.

¿Qué razones llevaron a Ocaranza a representar un rostro fino, casi virginal y más acorde con los estereotipos decimonónicos de belleza femenina en *La flor marchita* que en *El amor del colibrí*, lo cual llevó a la crítica, entre otras cosas, a preferir el primero sobre el segundo? ¿Y qué relación guarda la diferencia de los rostros con sus correspondientes implicaciones simbólicas?

En *La flor marchita*, Ocaranza vuelve a servirse de la tradición pictórica



9. Manuel Ocaranza. *La flor muerta* (detalle). Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.

occidental para dotarla de una nueva significación, pues si en *El amor del colibrí* quedan implícitos los elementos iconográficos de una Anunciación, en ésta el tema de la mujer arrepentida personificada en la Magdalena no es menos evidente: la pose, el rostro compungido, los ojos llorosos, el cabello desaliñado, la ausencia de joyas y la sencillez del atuendo, todo ello como signo irrefutable de su arrepentimiento y de su renuncia al mundo de la coquetería y la frivolidad.

Un final abierto

Los atributos de una belleza superior en la mujer caída y arrepentida, sufriende, que sin embargo sigue vistiendo de blanco, permiten poner en duda la certidumbre de un mensaje moral transparente por parte del artista.

¿Cuál fue entonces la pretensión de Ocaranza al pintar las azucenas? ¿Se trata de un díptico con una portentosa carga moralizante, una reelaboración moderna que entroncaría, sin problema de continuidad, con la tradición de la pintura de género? ¿Un ejemplo de virtud para las jóvenes? ¿O, por el contrario, una celebración masculina de la transgresión? Y si éste es el caso, ¿quiénes serían los

10. Manuel Ocaranza. *El amor del colibrí* (estudio, óleo sobre cartón 23 × 17 cm), donación de Dolores Pizarro Suárez y Mercado de Carrera, Museo Nacional de Arte INBA. Foto: Rocío Gamiño, Archivo Fotográfico IIE-UNAM.



hipotéticos observadores masculinos que compartirían con el pintor el triunfo de la transgresión? ¿La joven generación liberal surgida de la Reforma?

La franca distorsión de los rasgos en el rostro de la protagonista de *El amor del colibrí*, la insistencia en la exagerada parafernalia ornamental de su atuendo —fuera de los cánones establecidos de la elegancia— y la presencia del libro, el piano y la carta como signos negativos del trabajo de la apariencia, contrapuestos a la verdadera virtud, me llevarían a inclinarme por la última hipótesis. ¿Cómo explicar, si no, que tanto el pintor como la crítica atribuyeran como valores positivos la sencillez y la belleza del imaginario femenino precisamente en la representación de la mujer recién caída? ¿O es que ya caída podía despertar entonces la simpatía paternalista y los sentimientos de compasión de la mirada masculina? ¿O se la representa más hermosa que su coqueta y veleidosa pareja, porque ya caída la posibilidad de poseerla se incrementa?

En este trabajo he intentado analizar las pinturas como construcciones simbólicas a partir de los imaginarios culturales del momento y sus discursos sobre lo femenino, revelados en la prensa y la literatura. También he pretendido un acercamiento al tópico representado desde diferentes lectores: los

escritores y literatos, los moralistas y los críticos, además de una sutil pero valiosa perspectiva femenina en el poema de Esther Tapia, los cuales me permitieron ofrecer mi propia lectura de las obras, determinada por mi circunstancia temporal, social y de género. Sin embargo, estoy convencida de la polivalencia simbólica de la obra de arte y desde este punto de vista reconozco la multiplicidad de interpretaciones que las obras pueden sugerir y las futuras apreciaciones que la historia del arte puede ofrecer. ♣

Bibliografía

- Altamirano, Ignacio Manuel, *Obras completas. Crónicas*, tomo 3, México, Secretaría de Educación Pública, 1987.
- Ballarín, Pilar, "La construcción de un modelo educativo de 'utilidad doméstica'", en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. Actividades y reivindicaciones*, tomo 8, Madrid, Taurus, 1993.
- Cuéllar, José T. de, *Ensalada de pollos*, México, Porrúa, 1994.
- Franiits, Wayne E., *Paragons of Virtue. Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art*, Cambridge University Press, 1993.
- Giorgio, Michela de, "El modelo católico", en *Historia de las mujeres en Occidente. El siglo XIX. La ruptura política y los nuevos modelos sociales*, tomo 7, Madrid, Taurus, 1993.
- Hurtado Mendoza, Francisco, "El pintor Manuel Ocaranza", en *Manuel Ocaranza y sus críticas*, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 1987.
- La mujer fuerte. Conferencias dedicadas a las señoras de las sociedades de caridad escritas por el Ilmo. Sr. Landriot (Obispo de La Rochela). Traducidas del francés al español por el Sr. presbítero D. Bartolomé Rojas de la diócesis de Puebla, con las licencias de la Autoridad eclesiástica*, México-Puebla, Tip. Religiosa de M. Torner, Librería de D. Narciso Bassols, s. f.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, México, Porrúa, 1961.
- Payno, Manuel, "Memorias sobre el matrimonio", recogido en *Sobre mujeres, amores y matrimonios*, México, Premiá, Instituto Nacional de Bellas Artes-Secretaría de Educación Pública, 1985.
- Perrot, Philippe, *Les dessus et les dessous de la bourgeoisie*, Arthème Fayard, 1981, y del mismo autor, *Le travail des apparences. Le corps féminin. XVIII-XIX siècle*, Seuil, 1984.
- Ramírez, Fausto, "La pintura de Manuel Ocaranza, recobrada: algunas reflexiones", en *Entre romanticismo y realismo. Pintura costumbrista sentimental de Manuel Ocaranza (1841-1882)*, México, Museo Nacional de Arte, 1995.
- Rodríguez Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.
- Romero de Terreros, Manuel, *Catálogos de las exposiciones de la Antigua Academia de San Carlos de México (1850-1898)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1963.
- Shefer, Elaine, *Birds, Cages and Women in Victorian and Pre-raphaelite Art*, Nueva York, Peter Lang (American University Studies: ser. 20, Fine Arts, vol. 12), 1990.
- Sierra, Justo, *Obras completas. Prosa literaria*, tomo II, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.
- Tapia de Castellanos, Esther, *Flores silvestres*, publicadas por José María Vigil, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1871.
- Zarco, Francisco, "La cineraria", en *Presente amistoso dedicado a las señoritas mexicanas*, México, Ignacio Cumplido, 1852.

Hemerografía

“Deberes de la mujer”, en *La Camelia. Semanario de Literatura, Variedades, Teatros, Modas, etc. Dedicado a las Señoritas Mejicanas*, Méjico, Imprenta de Juan N. Navarro, 1853.

“Estudios morales. Las rosas y las mujeres”, en *El Álbum Mexicano*, tomo 1, México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1849.

Esteva, Roberto A., “Las pollas”, en *El Monitor Republicano*, México, 7 de agosto de 1870.

La Ilustración. Semanario de las Señoritas, México, 11 de diciembre de 1869.

La Vida de México, México, 27 de septiembre de 1868.