

MAESTRÍA  
EN FILOSOFÍA  
DE LA CULTURA



# Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Filosofía

*El deber ser de la mujer: Un análisis existencialista de El Costurero y  
La Cuna Vacía de Manuel Ocaranza a la luz de El Segundo Sexo de  
Simone de Beauvoir*

Tesis que presenta:

LIC. DIANA SUAZO MARTÍNEZ

Para la obtención del grado de:

MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

ASESOR: Dr. Esteban Ignacio Marín Ávila

CO- ASESORA: Dra. Mónica Pulido Echeveste

LECTORA: Dra. Adriana Saénz Valadez

Morelia, Michoacán  
Noviembre, 2025

## AGRADECIMIENTOS INSTITUCIONALES

Gracias al Consejo Nacional de Humanidades, Ciencia y Tecnología por el apoyo económico.

Agradezco a mi asesor, el Dr. Esteban Marín, por los conocimientos compartidos en esta investigación y en su clase: Reflexiones filosóficas sobre la violencia y sus contrarios. Gracias el compromiso con que dirigió esta tesis y por su paciencia. El trabajo final no hubiera sido posible sin la recomendación de sus fuentes bibliográficas.

De igual manera agradezco a mi co-asesora la Dra. Mónica Pulido por todo el acompañamiento, las recomendaciones de textos y los consejos de escritura. Gracias por su guía que ha nutrido mi manera de pensar y de escribir a lo largo de varios años.

Gracias a la Dra. Adriana Saénz, su clase: Ontología del patriarcado enriqueció mucho mi forma de reflexionar, gracias por la escucha activa y las recomendaciones.

Muchas gracias a la Dra. Elena Mejía por todo su acompañamiento en los trámites de titulación.

## AGRADECIMIENTOS PERSONALES

Agradezco a Olivia Martínez, mujer fuerte e inspiradora, mi ejemplo y mi madre. Pienso en lo que has hecho para que ahora yo pueda hablar con libertad.

Gracias a José López, mi papá, por siempre echarme porras, por ser mi acompañante de sueños y lecturas.

Gracias a mi familia moreliana: Benjamín, Melanie, Mari Carmen, Diego y Ross por su acompañamiento, por los actos de cuidado y por todo el cariño. Gracias por las pláticas compartidas que sin duda nutrieron este escrito.

Agradezco a mis amigas de maestría: Alejandra, Ariadna y Raquel, este proceso no hubiera sido igual sin ustedes. Gracias por todos los consejos, las risas y las recomendaciones de libros.

Por último, gracias a Muffino mi fiel compañero en las madrugadas de lecturas.

## RESUMEN

La idea central que explora esta tesis es el deber ser de la mujer burguesa en dos obras del pintor uruapense Manuel Ocaranza: *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, también conocida como *El Costurero* de 1873 y *La Cuna Vacía* de 1871 a la luz del existencialismo de Simone de Beauvoir. Para tal efecto propongo un análisis de las principales características del deber ser de la mujer representadas en las pinturas de Ocaranza a partir de la obra de Beauvoir, en particular de los capítulos “La mujer casada” y “La madre” de *El Segundo Sexo* de 1949.

El punto de partida de esta investigación es que las obras de Ocaranza funcionan como una muestra de la realidad social de México en el siglo XIX y desde Beauvoir se puede hacer una lectura de cómo son también un referente del deber ser femenino. En este contexto, en los sentimientos, reflejados en las pinturas y analizados en el marco del texto de la autora, se naturaliza y norman funciones que someten a la mujer, vendiéndolas como satisfactorias y presentándolas como una dicha final en su conjunto: estar casada, poseer una casa, y esperar un hijo.

Palabras clave: existencialismo, mujer, el deber ser, Simone de Beauvoir, arte, Manuel Ocaranza, costumbrismo.

## ABSTRACT

The central idea explored in this thesis is the *ideal role* of the bourgeois woman as depicted in two works by the painter from Uruapan, Manuel Ocaranza: *A Young Wife Joyfully Contemplates the Little Shirt That Will Serve for Her First Child* (also known as *The Seamstress*, 1873) and *The Empty Cradle* (1871), examined through the lens of Simone de Beauvoir's existentialism.

For this purpose, I propose an analysis of the main characteristics of the woman's prescribed role (*deber ser*) represented in Ocaranza's paintings, based on Beauvoir's work—particularly the chapters “The Married Woman” and “The Mother” from *The Second Sex* (1949).

The starting point of this research is that Ocaranza's works function as reflections of the social reality of nineteenth-century Mexico, and through Beauvoir's perspective, they can also be read as representations of the feminine ideal. Within this context, the emotions portrayed in the paintings—and analyzed in light of Beauvoir's text—serve to naturalize and regulate functions that subject women, presenting them as fulfilling and portraying them as a form of ultimate happiness as a whole: being married, owning a home, and expecting a child.

Keywords: existencialism, woman, prescribed role, Simone de Beauvoir, art, Manuel Ocaranza, costumbrismo.

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
1. MANUEL OCARANZA: PINCELADAS DE LA ACCIÓN RESTAURADA.....	5
1.1 Biografía.....	5
1.1.1 Manuel Ocaranza entre liberales y conservadores.....	5
1.1.2 Primera interrupción de estudios. El regreso a Uruapan.....	8
1.1.3 De vuelta a México.....	12
1.2 <i>El Costurero</i> , 1873.....	14
1.3 <i>La Cuna Vacía</i> , 1871.....	31
2. LAS INSTITUCIONES. LA REALIDAD MEXICANA.....	44
2.1 La familia.....	44
2.1.1 Un salto al pasado.....	45
2.2 Matrimonio.....	46
2.2.1 Recopilaciones legales en la Nueva España.....	46
2.2.2 La modernidad francesa.....	49
2.2.3 Travesía de Francia al México independiente.....	53
2.3 Ocaranza y el deber ser de la mujer.....	58
3. LA MUJER EN EL ESPEJO EXISTENCIAL: UNA EXPLORACIÓN FILOSÓFICA.....	62
3.1 La construcción de la mujer como otredad, entre el determinismo y el existencialismo. <i>El Segundo Sexo</i> de Simone de Beauvoir.....	63
3.1.1 El encierro conyugal: “La mujer casada”.....	68
3.2 El primer destino.....	69
3.3 La madre ¿el trayecto hacia la culminación de la mujer?.....	75
CONCLUSIONES.....	81

## INTRODUCCIÓN

El día que una mujer pueda no amar con su debilidad sino con su fuerza,  
no escapar de sí misma sino afirmarse, ese día el amor será para ella,  
como para el hombre, fuente de vida y no un peligro mortal.

Simone de Beauvoir

En *El Segundo Sexo*, publicado en 1949, la filósofa existencialista Simone de Beauvoir puso en cuestionamiento el esencialismo biológico que dictaba como naturales características aprehendidas por cada sexo. Beauvoir realizó entonces una ruptura con lo que era universalmente aceptado –el deber ser de la mujer y del hombre– para afirmar, en su lugar, que ser mujer es una construcción diaria.

Beauvoir se opuso al discurso de dominación que, por medio de la ciencia, impuso al hombre como sujeto neutro, mientras que relega a la mujer a la otredad. Sin embargo, lo que se planteó como conocimiento objetivo, el científicismo, no es más que un mito naturalista para ejercer poder. A fin de garantizar un orden social, el Estado naturalizó los roles de género a través de la base de una familia tradicional en la cual el hombre debe protección a su esposa y la esposa cuidado a su familia, estableciendo a las mujeres como el pilar del hogar.

La mujer es, dentro de este discurso, tierna, sumisa, obediente y fiel y se define como segunda del hombre. En palabras de Simone de Beauvoir: “[...] los hombres dicen “las mujeres” y estas toman estas palabras para designarse a sí mismas, pero no se sitúan auténticamente como Sujeto”.<sup>1</sup> Es por esto por lo que Beauvoir comienza su ensayo *El Segundo Sexo* interrogándose ¿qué son las mujeres? ¿cómo definir las? ¿son a partir de lo otro? ¿qué es lo otro?

El papel de la mujer burguesa en el siglo XX implicó verla en la sociedad como pilar moral del hogar que debía cumplir ciertas tareas, vistas como “naturales” intrínsecas al hecho de ser mujer. Mediante el existencialismo Beauvoir plantea que “no se nace mujer, se llega a

---

<sup>1</sup> Simone de Beauvoir, “Introducción” *El Segundo Sexo* trad. Juan García (México: Penguin Random House, 2022), 21.

serlo”<sup>2</sup> con acciones que, para poder afirmar su existencia, no deben ser impuestas por la sociedad.

La inferioridad de la mujer y la dominación del hombre no es entonces natural, se ha justificado desde el esencialismo biológico, la religión, la psicología, las leyes, la literatura, las normas sociales, y desde el arte, etcétera. Las manifestaciones de estos roles de género tienen una explicación de cómo son aprehendidas tan a fondo que se aceptan sin reflexionar y que cierran las posibilidades a las mujeres de afirmarse como sujetos autónomos.<sup>3</sup> Se pensaba así que la mujer nacía para ser hija, esposa y culminaba siendo madre.

A partir de estas premisas existencialistas, en el presente texto se analizará el deber ser de la mujer burguesa en dos obras del pintor uruapense Manuel Ocaranza: *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, también conocida como *El Costurero* de 1873 y *La Cuna Vacía* de 1871. Manuel Ocaranza nació en 1841 y estuvo activo en la segunda mitad del siglo XIX. Se formó en la Escuela de Bellas Artes y desarrolló su estilo dentro del romanticismo, específicamente fue conocido por trabajar lo que se llama costumbrismo: pintar escenas de la vida cotidiana en México.

Entre los temas pintados por Manuel Ocaranza destacan también las figuras femeninas idealizadas, llenas de simbolismos. El pintor representó en *El costurero* y *La Cuna Vacía* el ideal de esposa y de madre. En el análisis que propongo, se elucidarán las principales características del deber ser de la mujer representadas en las obras de Ocaranza a partir de la obra de Beauvoir, en particular de los capítulos “La mujer casada” y “La madre” del *Segundo Sexo*.<sup>4</sup>

Las obras de Ocaranza funcionan como una muestra de la realidad social de México en el siglo XIX y desde Beauvoir se puede hacer una lectura de cómo son también un referente del deber ser femenino. En este contexto, en los sentimientos, reflejados en las pinturas y analizados en el marco del texto de la autora, se naturaliza y norman funciones que someten

---

<sup>2</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 207.

<sup>3</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 22-23.

<sup>4</sup> Utilizaré “la mujer” en singular como Beauvoir lo plantea, haciendo referencia a la mujer burguesa del siglo XIX y XX que aquí me ocupan.



a la mujer, vendiéndolas como satisfactorias y presentándolas como una dicha final en su conjunto: estar casada, poseer una casa, y esperar un hijo.

Mi investigación se concentra entonces en el deber ser femenino, una lectura específica en dos obras de arte desde el existencialismo beauvoriano. Para llevar a cabo este análisis he recurrido a un marco interpretativo tanto de la historia del arte como al estudio de obras de filosofía. En primera instancia retomo el texto *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras* de Angélica Velázquez Guadarrama y *La vida cotidiana en México* de Pilar Gonzalbo y Anne Staples para estudiar el contexto histórico-cultural de México en el siglo XIX. En gran parte del análisis enfocado en Manuel Ocaranza me baso en *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor (1841-882)* de Tania Gámez de León. Con el fin de ahondar más contexto de la Escuela de Bellas Artes en este periodo retomo a Ida Rodríguez Prampolini con sus tomos de *La crítica de arte en México*.

Respecto al estudio del deber ser femenino, mi base principal es *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, traducido por Juan García Puente, pero me apoyo igualmente de Donna Haraway con su texto *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín de Edén* y Marta Lamas con *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. Como libros para el análisis existencialista me baso en *Para una moral de la ambigüedad* de Simone de Beauvoir, traducido por Rubén Laporte. y *L'existentialisme est un humanisme* de Jean Paul Sartre, editado por Gallimard.

Partiendo de lo anterior, las preguntas que guían mi investigación son ¿cuál es el deber femenino de las mujeres del siglo XIX y cómo se puede vislumbrar en las pinturas de Manuel Ocaranza que aquí me ocupan? ¿De dónde se apoya este deber ser para ser naturalizado? Y ¿cómo las imágenes funcionan como crítica social y exponen las fallas de una imposición nacional? ¿de qué manera exploró Simone de Beauvoir una posible liberación femenina? Y, finalmente ¿qué implica que una mujer se denomine sujeto?

He organizado las posibles lecturas de las pinturas de Manuel Ocaranza en relación con los tiempos y el diálogo que converge entre ellas. El primer capítulo está dedicado al contexto de Manuel Ocaranza y a un análisis iconográfico de sus dos obras: *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, también conocida como

*El Costurero* de 1873 y *La Cuna Vacía* de 1871. Este capítulo tiene como propósito vislumbrar los símbolos en las pinturas que se relacionan con una imposición del ideal femenino.

En el segundo capítulo analizo el fundamento del deber ser femenino en las instituciones del matrimonio y la familia dentro del Código Civil Romano, el Código Civil Napoleónico y el Código Civil de Oaxaca de 1827. A partir de las normas sociales que establecen un orden, no solo se expanden los roles de género a la literatura, prensa u obras de arte, sino que también se solidifican en las normas jurídicas que reiteran e imponen el cumplimiento de roles de género específicos ¿cuáles eran las leyes para casarse? y ¿cómo se siguen perpetuando estas en la actualidad? ¿qué significaba una familia anteriormente? ¿con qué derechos contaba la madre?

Finalmente, en el tercer capítulo estudio el existencialismo de Simone de Beauvoir como respuesta al racionalismo y esencialismo biológico. A diferencia del racionalismo idealista en el que el sistema filosófico es totalmente cerrado y universal, el existencialismo pone en el centro de la existencia al ser humano. La mujer en el existencialismo es situada, retomando aquí a Donna Haraway, y no se define según la imposición de mitos biologicistas. Parto así de la exploración de “La mujer casada” y “La mujer madre” del *Segundo Sexo* para hacer una lectura de las pinturas anteriormente introducidas.

Por último, esta tesis destaca que las obras pueden ser un modelo socializador del deber ser femenino, y que cuestionarlas en otra época ayuda no solo a entender el pasado, sino también a aprender a situarnos. Sumado a lo anterior, la filosofía no es ajena a las normas sociales, permite analizarlas y cuestionarlas. Con base en esta idea es posible realizar una lectura del rol femenino desde el existencialismo beaivoriano para ahondar y retomar la importancia de asumir con responsabilidad nuestra libertad.

## CAPÍTULO 1

### MANUEL OCARANZA: PINCELADAS DE LA ACCIÓN RESTAURADA

#### 1.1 Biografía

##### 1.1.1 Manuel Ocaranza entre liberales y conservadores

Manuel Ocaranza Hinojosa fue un pintor uruapense nacido en 1841 y activo en la segunda mitad del siglo XIX. A sus veinte años, el autor inició su formación en la Escuela de Bellas Artes, antigua Academia de San Carlos.<sup>5</sup> Entre 1861 y 1863 se formó bajo el magisterio de Pelegrín Clavé, director del ramo de pintura, quien lo instruyó dentro de la escuela clásica.<sup>6</sup> Sus estudios fueron interrumpidos en dos ocasiones, primero en los años de la segunda intervención francesa (1863-1867), y, posteriormente, de 1874 a 1879, por una beca otorgada por Sebastián Lerdo de Tejada para viajar a Europa.

El estilo pictórico de Manuel Ocaranza se inscribe en términos amplios dentro del romanticismo y, más puntualmente, en el costumbrismo mexicano. Junto con otros pintores de su generación, como Agustín Arrieta y José María Jara, se enfocó en retratar escenas alusivas a la vida cotidiana, un género que floreció especialmente en las ciudades de Guadalajara y Puebla.<sup>7</sup> Tanto por sus intereses personales, como por la manera en que la Academia de San Carlos estuvo inmersa en la vida política del país, la obra de Ocaranza es un caso revelador sobre las tensiones entre la modernidad y la vida tradicional. Entre los temas que representó destacan las figuras femeninas idealizadas y los asuntos de la vida cotidiana, por lo que nos permitirá cuestionarnos acerca del deber ser femenino en el periodo de la Restauración.

En 1861, en la época en que ingresó Manuel Ocaranza a la Escuela de Bellas Artes, la Ciudad de México se encontraba en un periodo de transformación e inestabilidad, resultado de la Guerra de los Tres Años, también conocida como Guerra de Reforma (1858-1861). Más allá

---

<sup>5</sup> Con la llegada de Benito Juárez al poder en 1858, la Academia cambió su nombre a Escuela de Bellas Artes.

<sup>6</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de Arte de México del siglo XIX, II* (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997), 147-148.

<sup>7</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas, *El amor del colibrí y La flor muerta* de Manuela Ocaranza,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20, no. 73, 1998, 128.

de las evidentes rupturas entre Iglesia y Estado, estas reformas tuvieron también repercusiones dentro de la antigua Academia de San Carlos, cuya vida se vio profundamente ligada a la vida política del país. Durante la segunda mitad del siglo XIX, sus aulas y los nombramientos de los directores de las tres artes se convirtieron en verdaderas arenas de combate entre conservadores y liberales.

Ocaranza se mantuvo cercano al pensamiento liberal, especialmente durante su estancia en Uruapan, donde militó en el partido liberal. Asimismo, estuvo en contacto con el conservadurismo y la Iglesia durante sus años en la Escuela de Bellas Artes en Ciudad de México. Vale la pena cuestionarse ¿cómo operó esta dicotomía en su vida? ¿De qué manera los acontecimientos al interior de la misma Academia reafirmaron o modificaron sus posturas ante los cambios políticos y sociales? ¿De qué modo imaginaba Ocaranza los valores morales de la nueva nación y el papel que hombres y mujeres debían desempeñar idealmente dentro de esta sociedad moderna?

La Academia de San Carlos, por su parte, una institución con gran tradición conservadora cambió con la entrada de los liberales al poder. En 1861, año en el que llegó Ocaranza, suspendieron la lotería que había sustentado económicamente a la Academia durante dieciocho años. Esta lotería, propuesta por Santa Anna, había permitido que la Academia mantuviera su autonomía frente al gobierno.<sup>8</sup> Con Juárez al poder, el gobierno federal se encargaría ahora del nombramiento del director general y de los directores de ramos: escultura, grabado, pintura, etc. En 1862 dentro del diario *El siglo XIX* se expone la decadencia en la que se encontraba la Academia:

Hoy a pesar de una guerra de cuatro años que ha asolado el país, a pesar de hallarse rotos los lazos sociales, y que la Academia de Artes brega en un mar de penurias y escaseces por falta de fondos; hoy, decidimos. Vuelve ese plantel a dar una exhibición, poniendo a la vista los raros esfuerzos de los jóvenes que se educan en su seno.<sup>9</sup>

Al cambiar las bases de un orden social, los liberales necesitaban ahora crear nuevas imágenes que sustituyeran a las religiosas; el patriotismo fue una vía. Dentro de esta

---

<sup>8</sup> Tania Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 29.

<sup>9</sup> Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, II, 29.

construcción histórica idealista, el hombre se convirtió en héroe. Las artes plásticas fueron en gran medida las transmisoras de estos valores sociales.<sup>10</sup> Con respecto a esta construcción, del artista como genio, como creador de luz y portador de la historia que traspasa los tiempos, en 1862 en el diario *El siglo XIX* se publicó un artículo de la XII Exposición de la Academia de San Carlos en el cual se hablaba de la misión de los artistas a pesar de las revoluciones o catástrofes naturales:

Todos estos seres privilegiados [refiriéndose a los artistas] son la chispa del fuego sacro de la civilización de los antiguos pueblos; son el alambre conductor que transmite de luengas edades, la cultura y el ser de la sociedad antigua a la moderna; son los oráculos de la religión, de las leyes y las costumbres; son, en fin, el alma y la vida de la humanidad.<sup>11</sup>

En este texto se observa la relevancia y el lugar casi heroico que se les daba a los artistas para traspasar ciertos valores sociales, inclusive de generación en generación. No solo eran simples seres que se dedicaban a las artes, eran genios. Pero ¿qué valores eran ahora los que debían traspasar cuando México estaba ya en un periodo de transición?

\*

A pesar de suspender el fondo económico de la Academia de San Carlos abruptamente, las ideas liberales se introdujeron paulatinamente en la Academia, en la cual predominaba la pintura religiosa, luego el retrato y al último el paisaje. Desde el decreto gubernamental impulsado por Antonio López de Santa Anna de 1843, Peregrín Clave y Manuel Vilar fueron los encargados de la reorganización de la Academia.<sup>12</sup> Ambos compartían el ideal estético de la escuela purista, es decir, un enfoque académico y clasicista en el que se buscaba seguir un equilibrio y armonía. Clavé enseñaba a sus alumnos, Ocaranza entre ellos, a reproducir los valores de la religión católica. Sin embargo, poco duró Clavé en la Academia después de la entrada de los liberales, quienes lo suspendieron y posteriormente le rebajaron su salario.

Manuel Ocaranza no solo llegó a la Ciudad de México cuando ésta se encontraba en un estado de escombros, sino que también la Academia estaba en una transición. En la Exposición de 1862 el pintor uruapense exhibió algunas obras en la sala de pinturas de los alumnos, junto

---

<sup>10</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 27.

<sup>11</sup> Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX, II*, 28.

<sup>12</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 30.

con otros jóvenes que cursaron el estudio del claroscuro. Manuel Ocaranza expuso *Hércules niño ahogando a la serpiente*. Según el diario *El Siglo XIX*, esta obra recibió el primer lugar en la categoría de estudio en el claroscuro por su “bajorrelieve de Ariadna y el Hércules niño que ejecutó con simpática entonación y mucha inteligencia en el relieve”.<sup>13</sup> El autor también presentó estudios en el colorido, específicamente con *San Juan Bautista*, una copia de Ingres. Se destacó de este último “la marca de buen destello de su buena disposición y facilidad, indicada desde sus primeros estudios”, posteriormente se advierte que, si Ocaranza sigue con esa decisión, indudablemente hará grandes adelantos en el arte.<sup>14</sup> No obstante, sus estudios estuvieron divididos, primero los interrumpió en los años de la Intervención Francesa, cuando regresó a Uruapan, y posteriormente entre 1874-1879 por un viaje a Europa. El pintor regresó a México en 1876.<sup>15</sup> En 1879 se incorporó a la XIX Exposición de la Escuela de Bellas Artes con dieciséis obras y en 1881 a la XX Exposición, igualmente, de la Escuela de Bellas Artes.<sup>16</sup>

### 1.1.2 Primera interrupción de estudios. El regreso a Uruapan

En 1863, Manuel Ocaranza regresó a Uruapan debido a la enfermedad de su madre. Según una carta de su papá, datada en el mismo año, su mamá había quedado paralizada y sin habla.<sup>17</sup> En el año posterior, el pintor se quedó en su pueblo natal, pero ahora participando activamente con los partidarios liberales. Eduardo Ruiz, escritor y periodista liberal, en su libro *Historia de la Guerra de Intervención en Michoacán* afirmó que Manuel Ocaranza pintó en este periodo dos cuadros: *Un zuavo* y *Un chicano* (fig. 1-2), obras posteriores a las que presentó en 1862 como estudios en la Exposición de la Academia (*San Juan Bautista* y *Hércules niño ahogando a la serpiente*).<sup>18</sup> Mientras que las primeras obras expuestas eran un ejercicio de copia, las realizadas en Uruapan abordaban una temática completamente

---

<sup>13</sup> Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, II, 44.

<sup>14</sup> Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, II, 44.

<sup>15</sup> Año en el que México se encontraba nuevamente en una incertidumbre ya que Sebastián Lerdo de Tejada estaba a punto de dejar de ser presidente para que se insertara Porfirio Díaz.

<sup>16</sup> En esta última exposición Ocaranza fue aconsejado en el periódico *El siglo XIX*, aunque se admitía su gran talento, sí se mencionó la falta de seguir los detalles tanto en una escultura como en la pintura *El borracho* ya que se consideraban estas obras como no acabadas. En *El siglo XIX* Ida Rodríguez Prampolini, *La Crítica de Arte en México en el siglo XIX*, vol. 3 (México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1964), 96-101.

<sup>17</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 38.

<sup>18</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 39.



Fig 1. Manuel Ocaranza, *Un zuavo*, 1863.



Fig 2. Manuel Ocaranza, *Un chicano*, 1864.



diferente, una acción política. Para entender estos cuadros, sólo reproducidos en el libro de Ruiz de 1896, es necesario especificar las referencias de los títulos escogidos por Ocaranza.

Los zuavos eran los soldados de las tropas francesas de origen argelino, y los chicanos, los soldados que luchaban en contra de la intervención francesa. Ocaranza polarizó estas dos figuras a manera de símbolos, el primero del conservadurismo, y el segundo de los partidarios liberales –oposición que reflejaba también en términos morales–. *El zuavo* pintado por Ocaranza fue inspirado en una historia cotidiana de un soldado argelino que se caía de borracho y que el autor convirtió en un evento representativo de un hecho en general.<sup>19</sup> Misma acción será representativa en las obras posteriores de Ocaranza.

A lo largo de la intervención francesa, Ocaranza realizó obras con acento político que, en la Academia de San Carlos, por supuesto que no tenían cabida. Eduardo Ruiz advirtió que Ocaranza fue encarcelado en Uruapan por proponer un brindis en memoria de los compañeros sacrificados en 1865 por orden de Maximiliano de Habsburgo, quien decretó que al salir Juárez del país se ejecutara a todos a los que se les encontraran armas de fuego por criminales y bandoleros. El banquete en el cual realizó dicho brindis fue organizado por el ayuntamiento de Uruapan.<sup>20</sup> En la cárcel Ocaranza pintó *El retrato ecuestre del coronel* y *Eugenio Ronda* (1866), este último exhibido en el Castillo de Chapultepec.

En aquella temporada Ocaranza optó por un romanticismo sentimental que no iba en contra del movimiento liberal en sí. En algunos dibujos de su libreta/diario de 1864, que se resguarda en las Oficinas de Asuntos históricos del Consejo de Cuba, el pintor esboza varias cabezas de ojos cerrados.<sup>21</sup> En estos dibujos los personajes se divorcian del mundo y acceden a espacios interiores, algo muy propio del romanticismo que se proponía adquirir un conocimiento universal desde el interior del individuo. Los esbozos son clave para sus posteriores pinturas de figuras femeninas que invitan acceder a espacios considerados íntimos, privados, tema que abordaremos más adelante.

---

<sup>19</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 39-41.

<sup>20</sup> “El monumento a los Mártires de Uruapan de Santa Ana,” en Ayuntamiento Buena Vista, disponible en: [https://www.buenavista.mx/portal/municipio\\_detalle.php?id\\_portal\\_municipios=10&app=1](https://www.buenavista.mx/portal/municipio_detalle.php?id_portal_municipios=10&app=1)

<sup>21</sup> Estudiado ampliamente por Tania Gámez en *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841-1882*.

El ideal de la mujer para Ocaranza comienza a notarse desde la libreta/diario. Tania Gámez de León la divide en dos secciones: el diario y los dibujos. El diario dedicado a los sentimientos que le provocaba Inés, una joven de quince años, a quien calificaba como la más bella de Uruapan. Estos sentimientos estaban asociados a la religión, la naturaleza, la libertad o el amor. También le dedica ciertos renglones a otra mujer: Natalia, calificándola de angelical y pura. En los dibujos, aunque mínimos, se encuentran “elementos de la vida cotidiana, como la imagen de mujeres lavando, paisajes de ríos, o figuras de animales”.<sup>22</sup>

A partir de 1864 y durante la intervención francesa se puede estudiar a Ocaranza de dos maneras: desde su diario, en el cual, a pesar de ser una época políticamente muy activa, no pone ninguna referencia, sino más bien trata temas sentimentales: enamoramientos, esbozos de figuras femeninas, etc.; y desde sus pinturas y textos que muestran a un artista simpatizante con el movimiento en contra de la intervención francesa. Pero esta conexión en sus obras pictóricas entre lo social y lo sentimental no se observará sino hasta después, a su regreso a la Academia. No está demás mencionar que Ocaranza era seguidor de Lord Byron, poeta romántico inglés muy comprometido con acontecimientos políticos igualmente, y figura clave de inspiración para Ocaranza.<sup>23</sup>

### 1.1.3 De vuelta a México

En 1867, al regresar a la Ciudad de México, Ocaranza comenzó a dar clases de dibujo en el Colegio de San Ildefonso, institución considerada totalmente liberal. Y a su retorno a la Academia y bajo la dirección de Ramón Isaac Alcaraz en la Escuela Nacional de Bellas Artes de 1869-1875, participó en las exposiciones anuales, donde se premiaba el mejor cuadro de asunto histórico nacional.<sup>24</sup> En estas exposiciones se notó un cambio en las temáticas abordadas, que dejaron de ser exclusivamente religiosas, en gran parte debido al contexto histórico de la República Restaurada. Esta transición ya se observaba desde el Segundo

---

<sup>22</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 49-50.

<sup>23</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 42.

<sup>24</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de Arte de México del siglo XIX, II*, 148.

Imperio. Un ejemplo de ello es la exposición individual de Juan Cordero en 1864, donde presentó mujeres semidesnudas bajo el permiso de Maximiliano de Habsburgo.<sup>25</sup>

Aunque la nueva dirección liberal buscaba fomentar una cultura nacional laica con el fin de adoctrinar los valores liberales, algunos autores se resistieron al cambio. En la XIV Exposición de la Escuela de Bellas Artes de 1869 Ocaranza presentó dos lienzos: *El amor del colibrí* (1869) y *La flor muerta* (1868), conocidas también como “*Las azucenas*” que son una muestra de ello.<sup>26</sup> Si bien hubo un incremento de la pintura de género, Ocaranza con *Las azucenas* no respondió totalmente a los nuevos cánones temáticos, sino a las percepciones de su ámbito social. Hubo así un distanciamiento con las temáticas propuestas por los liberales, sin por esto estar desvinculado totalmente del compromiso político. En las dos obras exhibidas Ocaranza mostró particularidades que se repetirán en sus pinturas posteriores, entre las que destacan: trabajar un tema en pinturas secuenciales y sin seguir un orden cronológico (en *pendant*), el juego entre elementos contrarios, la representación de la figura femenina, la relación del lugar con la intimidad y la incorporación del uso de elementos simbólicos o alegóricos en escenas de la vida cotidiana.<sup>27</sup>

Desde principios del siglo XIX incrementaron las publicaciones dedicadas a las mujeres; en su mayoría novelas que hacían referencia a situaciones del sexo femenino. Tania Gámez advierte que entre los temas tratados se encontraban “el matrimonio, el noviazgo, el hijo o la hija perdida”.<sup>28</sup> Las mujeres pintadas por Manuel Ocaranza en realidad tenían muchas referencias a textos literarios y a la situación femenina de la época, la mujer del hogar que debía ser: “el sexo bello,”<sup>29</sup> joven y educada, pero esto sin tener totalmente una connotación moralista, sino una representación de lo que se vivía en la realidad. Con la entrada de los liberales al poder la educación para la mujer fue clave dentro de la noción de familia, pues

---

<sup>25</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “Castas o marchitas, *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuela Ocaranza,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20, no. 73, 1998, 128.

<sup>26</sup> “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*, 154.

<sup>27</sup> Angélica Velázquez, Ramírez Fausto, *Catálogo comentado del acervo del MUNAL. Pintura siglo XIX. Tomo II*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008), 105.

<sup>28</sup> Tania Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, (México: Universidad Iberoamericana, 2009), 65.

<sup>29</sup> Expresión utilizada para denominar a las mujeres dentro de la poesía romántica del siglo XIX. Utilizada por poetas mexicanos de la época.

en ella residía educar a los futuros hombres de la nación. En 1901, Jesús Galindo y Villa, académico mexicano y escritor de *La educación de la mujer mexicana a través del siglo XIX*, afirmó que las ocupaciones de las mujeres eran las domésticas: coser, bordar, tejer, pintar; ser instruidas, sin salirse de sus labores hogareños.<sup>30</sup>

En las pinturas de Ocaranza desde *Las Azucenas* se observan elementos relacionados con lo femenino como: la identificación de las mujeres con el hogar y una comparación de ellas con las flores. Hay una relación de la mujer con la naturaleza y a su vez la asociación de ella con lo íntimo. El autor juega con estos elementos “femeninos” para representar y contraponer a las mujeres. Tal es el caso de sus dos obras posteriores: *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*<sup>31</sup> de 1873 y *La Cuna Vacía* de 1871 que asocian el deber ser femenino de la época y con un acontecimiento de la salud pública.

En la actualidad, *El costurero* pertenece a la colección Andrés Blastein y *La Cuna Vacía* (Figs. 3-4) se encuentra en el Museo Nacional de Arte. En ambas pinturas se evidencia el uso de secuencias no cronológicas para tratar el contraste de un tema y los sentimientos que hay alrededor de –la idea de maternidad– así como la introducción de elementos alegóricos en lo que pareciera ser una escena cotidiana, en la intimidad.

## 1.2 *El Costurero*, 1873

*Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, también conocido como *El Costurero*, es un óleo sobre lienzo de 73 x 55.5 cm.<sup>32</sup> La obra fue realizada por Manuel Ocaranza en 1873 y exhibida ese mismo año en la XVI Exposición de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA). *El costurero* se contrapone en una secuencia narrativa con la obra anterior *La Cuna Vacía*, es decir, el autor comenzó por el último cuadro dentro de la narración.

Al centro de una habitación amueblada, se observa a una joven mujer ataviada con un vestido blanco de vaporosos holanes y ricos puños de encajes. Las pinceladas blancas del vestido

---

<sup>30</sup> Gámez de León, *Rostro reflejado ante un espejo. Manuel Ocaranza pintor 1841- 1882*, 66.

<sup>31</sup> También conocida como *El Costurero*.

<sup>32</sup> “Alegrijas y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Angélica Velázquez Guadarrama, 179.



Fig. 3 Manuel Ocaranza, *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo*, 1873



Fig. 4 Manuel Ocaranza, *La Cuna vacía*, 1873. MUNAL

contrastan con el intenso rojo del sillón aterciopelado en que está sentada. La joven levanta en sus manos y observa embelesada una camisita blanca, probablemente cosida por ella misma. Frente a ella, en un mueble de caoba reposa un costurero de mimbre del cual asoman listones y telas, símbolo de las virtudes domésticas de la mujer. A su costado, sobre una mesa de acero y vidrio, se observan bobinas de hilo y un gorrito blanco. Justo debajo de esta se ubica la firma del autor, junto con el año y el lugar: “Manuel Ocaranza, México 1873”. Tanto la expresión gestual como el desorden de la canastilla transmiten la impresión de una instantánea, como si se sorprendiera a la joven dentro de un espacio íntimo.

Al fondo, una puerta de madera y cristal entreabierta deja entre ver el patio central, con la baranda de hierro llena de plantas, lo cual indica que la habitación se encuentra en el *piano nobile* de la casa. El papel tapiz y las alfombras interiores contribuyen a crear el ambiente íntimo y la calidez del hogar burgués. La luz exterior que atraviesa por la ventana recae e ilumina directamente el foco de atención: la joven mujer. El cabello recogido en la parte alta de su cabeza nos da el pase directo a concentrarnos en la luz que descansa sobre el rostro, iluminando de alegría y esperanza. Su rostro se muestra cercano a lo que Charles Le Brun catalogó en las *Expresiones de las pasiones del alma* como alegría tranquila, *la joie tranquille* (fig. 5) ya que tiene los labios ligeramente sonriendo y los ojos mirando fijamente la camisita. La intimidad de la escena parece hacerle eco a la pintura holandesa de Vermeer (Figs. 6 y 7). Vermeer más que centrarse en el exterior hace una meticulosa descripción interna de los personajes, similar a lo que Ocaranza muestra en *El Costurero*.<sup>33</sup> La privacidad que ambos pintores abordan (como –me atrevo a decir– Ocaranza) es una privacidad rota, pues exhibe a las mujeres dentro de lo íntimo, son retratadas observadas; los autores facilitan una ventana a su interioridad.

Al continuar el camino de la iluminación, resaltan las joyas que porta la joven, unos aretes, un collar, ambos probablemente de oro, y un anillo en el dedo anular de la mano derecha, el dedo de la alianza. El detalle revela al espectador un dato primordial: ¡está casada! Los pies extendidos que asoman bajo el vestido dejan ver unos delicados mocasines y las medias de

---

<sup>33</sup> Es necesario ver este tipo de arte en su circunstancia ya que se hace una descripción de su realidad visible más que una mera imitación del arte de describir. La cultura visual, término sacado de Michel Baxandall, lo utilizó Alpers para fundamentar que la vista fue un medio primordial de autorrepresentación y autoconsciencia. Svetlana Alpers, *El arte de describir. El arte holandés del siglo XVII*, trad. Consuelo Luca de Tena (Madrid: Hermann Blue, 1987). Ocaranza pintó también lo instantáneo y fugaz (referencia a Baudelaire).



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Fig. 5 Charles Le Brun, *Expresiones de las pasiones del alma*, *La joie tranquille*





Fig. 6 Johannes Vermeer, *La Encajera*, 1669. Museo Louvre



Fig. 7 Johannes Vermeer, *La Lechera*, 1658. Rijksmuseum

seda blanca completan el gesto de satisfacción ante la obra terminada. Los delicados movimientos corporales de la joven: el inclinarse ligeramente hacia atrás con los pies sobresaliendo y la elevación de la prenda con sus dedos para contemplar la camisa, podrían evocar la obra *Los felices azares del columpio* de Jean-Honoré Fragonard (Fig. 8). Si bien el tema de ambas obras es completamente diferente, las enlaza las posturas de las mujeres; sus manos en posiciones sutiles y la luz que recae en sus rostros para mostrar el deleite de lo que acontece o está por acontecer. En la pequeña camisita de *El Costurero* se cristaliza y revela el anhelo de ser madre, que se nos presenta como la culminación de su rol como mujer. El suntuoso vestido de la mujer oculta el estado de gravidez en el que se encuentra. Esta situación modula los sentimientos expresados en su rostro, es la espera de su futuro primer hijo, momento de dejar de ser niña, ¿la posible felicidad?

Ciertos elementos de la obra nos indican que la mujer está lista para el siguiente paso del deber ser mujer. Si ya está casada, lo siguiente la vincula con la maternidad. Un ejemplo de ello es la alusión simbólica del costurero, tarea doméstica clave en una mujer burguesa. Mayela Flores ha estudiado las “labores de manos” como una actividad ligada al imaginario de la buena mujer. Este deber, considerado una virtud femenina, fue fomentado dentro del catolicismo que proponía ciertos modelos y estereotipos.<sup>34</sup> La idea se acrecentó con las narraciones literarias del siglo XIX. En el libro *Los mexicanos pintados por sí mismos*, por ejemplo, la descripción y las imágenes ilustran ocho oficios destinados a las mujeres, entre ellos, destaca el de costurera (fig.9). En esta ilustración se observa una joven sentada dispuesta a coser, cerca de ella una mesa de madera en donde reposa un costurero igualmente de mimbre del que sobresalen listones y tela. En contraposición a la pintura de Ocaranza, esta costurera es obrera. Los oficios de las mujeres en este libro exaltaron no solo el ideal femenino, sino también las virtudes de las mujeres como hijas de la nación.

Aparte de la literatura, la prensa jugó un papel primordial para popularizar la costura en la población femenina. Por ejemplo, la columna “Ziz-zag para las damas”, del semanario de Monterrey *ZIG- ZAG*, instruía al público femenino en artes, literatura y actualidad. En la sección para damas se enseñaba cómo realizar diversos trajes, las telas adecuadas para cada

---

<sup>34</sup> Alejandra Mayela Flores Enríquez, “Las Labores de las manos”: historiografía y estereotipos de género en los estudios del arte,” *Ibero*, 2016.



Fig. 8 Jean-Honoré Fragonard , *Los felices azares del columpio* , 1767. Colección Wallace



H. L. L. L. L.

Photo de M. M. M. M. M.

LA COSTURERA.

Fig. 9 "La Costurera" en *Los mexicanos pintados por sí mismos*

bordado y también se instruía sobre moda.<sup>35</sup> La camisa admirada por la futura madre evidencia no solo el anhelo por ser madre sino también la perfección de sus ahora tareas domésticas.

De vuelta al interior de la habitación, esta podría ser la alcoba de la señora o bien una “sala de asistencia”, un espacio destinado a la convivencia cotidiana donde se sentaban las mujeres a coser o a realizar ciertos deberes del hogar. En la época novohispana ya existían imágenes idealizadas del hogar, compuestas por mujeres laboriosas y familias armoniosas.<sup>36</sup> Durante el periodo virreinal un ejemplo pictórico destacado es la pintura de castas *De español y albina, torna-atrás* (1778) de José de Alcívar (fig. 10). La escena se desarrolla en lo que parece ser una sala de asistencia.<sup>37</sup> Al fondo se asoman tres sillas que dejan ver que la familia recibía invitados constantemente. La vestimenta del único hombre que aparece en escena resalta, al ser esta mucho más ornamentada que la de las mujeres. Aunque el hombre está presente en la composición, son las mujeres quienes desempeñan los actos de cuidado: amamantar, limpiar y servir la comida. La relevancia de la representación del padre del hijo pareciera residir solo en el poder que tiene dentro de la familia, levantando su mano derecha sobre el niño hace todo lo que le corresponde, afirmar su posible superioridad.

En obras anteriores, Manuel Ocaranza hace ya alusión a los deberes morales de la figura femenina, pero ahonda en la vivencia de la espera de la maternidad de manera diferente. Mientras que en *El Costurero* se observa a la mujer con ilusión del siguiente rol, en *La flor muerta* 1868 (fig.11) contrasta la espera con la tristeza y melancolía.<sup>38</sup> En esta obra, Ocaranza mostró, a modo de una supuesta lección moral de la época, las consecuencias funestas de un embarazo fuera del matrimonio. Refugiada a las afueras de la ciudad, en una finca campestre, vemos a una joven con el cabello despeinado, un vestido de suma simpleza y la mirada baja en señal de arrepentimiento. Como ha estudiado Angélica Velázquez, la flor marchita frente

---

<sup>35</sup> En ZIG-ZAG, (Monterrey, Nuevo León, 1910), 19, disponible en: <https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a48f?pagina=558a383a7d1e64f16e34d31&palabras=bordado>

<sup>36</sup> Angélica Velázquez Guadarrama, “La pintura costumbrista mexicana: notas de modernidad y nacionalismo,” *Caiana*, 2012.

<sup>37</sup> Pilar Golzalbo Aizpuru, “La vida en el hogar,” en *La vida cotidiana en México* (México: El Colegio de México, 2022), 73.

<sup>38</sup> Sentimientos muy propios de la tragedia romántica. El ideal de la belleza romántica estaba inclusive asociado a cierta palidez.

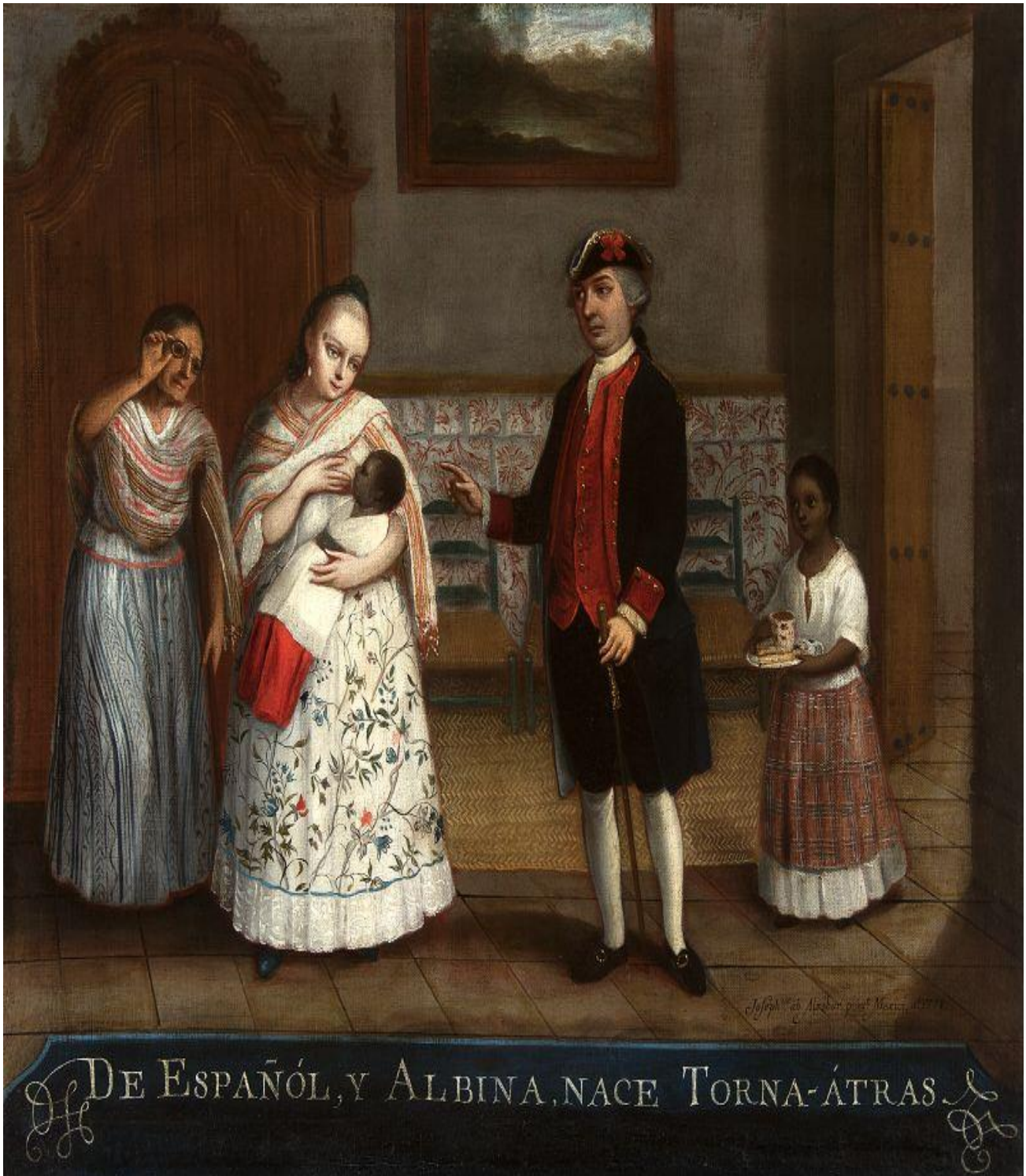


Fig 10. José de Alcívar, *De español y albina, torna-atrás*, 1778



Fig. 11 Manuel Ocaranza, *La flor muerta*, 1869, MUNAL



a ella se ofrece como símbolo de la virginidad perdida. De esta errónea decisión se le atribuye el embarazo en *Mujer regando una flor* (fig. 12) que, pese a la extrañeza de no estar firmada, ha sido adjudicada a Ocaranza por las grandes similitudes formales y temáticas con su obra. En esta última pintura se observa un escenario muy parecido al de *La flor muerta*, con tonalidades grisáceas y un gran terreno de fondo, alejado de pueblos o ciudades, no obstante, aquí es evidente el estado de gestación de la joven. El entorno de la espera del embarazo, alejado, solitario, ¿escondido? se diferencia de la habitación en *El costurero* que idealiza la escena. Aunque Angélica Velázquez advierte cierta sanción social por, como su título original lo indica, ser *Una joven esposa...*<sup>39</sup> Valdría la pena cuestionarse si ¿realmente es posible imaginar una sanción social cuando la mujer –como lo hemos analizado por elementos precisos– está casada, bien educada y se encuentra en un buen estrato social? de no ser así ¿entonces por qué se esconde su estado de concepción bajo un ostentoso vestido? ¿serán apenas los primeros meses?

Desde la época de la Nueva España el panorama femenino urbano consistía en mujeres que contraían matrimonio alrededor de los veinte años.<sup>40</sup> La mujer criolla se casaba alrededor de los 18 años y la mujer perteneciente a las castas se casaba más tarde, alrededor de los 25 años.<sup>41</sup> Pilar Gonzalbo advierte que la opción real para la mayoría de las mujeres era el matrimonio o la soltería, ya que el claustro era muy caro. Dentro de la soltería una mujer se podía considerar “doncella” –si era casta– o soltera –declaración pública de que ya había perdido la virginidad–.<sup>42</sup> En el siglo XIX el panorama era muy similar, aunque dependía de la región. Entonces ¿por qué considerar que la mujer en *El costurero* era muy joven para ser madre?

\*

---

<sup>39</sup> “Alegrías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Angélica Velázquez Guadarrama, 165.

<sup>40</sup> Golzalbo Aizpuru, “La vida en el hogar,” en *La vida cotidiana en México*, 73.

<sup>41</sup> Carmen Castañeda, “La formación de la pareja y el matrimonio” en *Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de historias de las familias*, ed. Pilar Golzalbo Aizpuru (México: el Colegio de México, 1991), 73-76.

<sup>42</sup> Pilar Gonzalbo Aizpuru, “Conflictos y rutinas de la vida familia,” en *Historia de la vida cotidiana en México*, ed. Pilar Gonzalbo Aizpuru (México: Fondo de la cultura económica, 2005), 554.



Fig. 12 Manuel Ocaranza (atribuido) *Mujer regando una flor*

Más allá de la edad, en el siglo XIX para una mujer solo había tres estados ideales de perfección. Se mantenían vigentes los caminos asentados en el *Speculum Virginum*, un tratado del siglo XII, que señalaba que las mujeres podían preservar la virginidad, la viudez o el matrimonio; entonces, podían ser doncellas, esposas o viudas.<sup>43</sup> En el caso del *Costurero*, el ideal de la joven es el de esposa y pronto será el de ser madre.

Para las mujeres que ejercían la maternidad, la imagen de la Virgen María era un modelo que imitar, al mismo tiempo que reforzaba las devociones difundidas en los círculos femeninos. Al adentrarnos en el cuadro, en la parte superior del muro justo a espaldas de la joven hay una pequeña pintura en la que se alcanza a distinguir una silueta, pero sin claridad, me atrevo a decir que se parece al contorno del matorrón de la Virgen, un indicio claro de su próximo rol: la maternidad. Abajo, en la mesa al costado de la mujer, reposa un gorro blanco, lo cual puede hacer referencia a que el hijo será bautizado, siguiendo las devociones católicas. Si bien Manuel Ocaranza se formó dentro de la Academia San Carlos, en sus obras resalta cierta laicidad ya que se aleja en gran parte de alegorías religiosas ¿o las esconde mejor?

Recordemos que en el año en que fue expuesta esta obra pictórica, 1873, se estaba bajo la República Restaurada en la que con el triunfo de los liberales se pretendía no perder el control del ideal de los roles femeninos. Manuel Ocaranza fue una figura clave para una nueva concepción de moral en el arte. Pues, aunque el pintor se formó en la Academia de San Carlos, esta dependía del gobierno y el director de la Academia en turno. El director José Salomé Pina fue un parteaguas dentro de la Academia de San Carlos para el cambio paulatino de las temáticas y de los modelos estilísticos, los cuales se orientaron hacia un mayor realismo y un acercamiento a las temáticas nacionales, ya fueran históricas o costumbristas.<sup>44</sup> En este contexto, Ocaranza se resistió a pintar momentos históricos, pero resaltó los componentes simbólicos vinculados a la “situación”<sup>45</sup> de las mujeres con el fin de asentar la construcción social y cultural de transmitir un modelo de la maternidad ideal. La mujer debía

---

<sup>43</sup> María Eugenia Fragozo, “Modelos a imitar, la mujer en imágenes,” *Reflexiones marginales* (2016), [https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/modelos-a-imitar-la-mujer-en-las-imagenes/#\\_ednref22](https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/modelos-a-imitar-la-mujer-en-las-imagenes/#_ednref22)

<sup>44</sup> Angélica Velazquez Guadarrama, “Castas o marchitas, *El amor del colibrí* y *La flor muerta* de Manuela Ocaranza,” *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 20, no. 73, 1998, 128.

<sup>45</sup> Este concepto se profundizará en el capítulo tres.

ser educada y apasionada, pero sin dejar de ver el matrimonio y la maternidad como fin último para completarse a ellas mismas.

Al respecto en 1873 –año en que Ocaranza pintó la obra– el Secretario de Justicia e Instrucción Pública, Francisco Díaz Covarrubias, pronunció un discurso sobre la necesidad y relevancia de la educación superior de la mujer, sin por esto abandonar su “cardinal hegemonía” que era el cuidado del hogar.<sup>46</sup> Covarrubias afirmó:

La educación materna que es la que el niño recibe en sus primeras impresiones, sus primeras ideas y su primer conocimiento de las cosas y de las leyes que rigen al mundo, bastan para fundar además de otras circunstancias, la imprescindible necesidad de cultivar el espíritu de la mujer con una instrucción superior conveniente, no para encargarle los ejercicios profesionales de los hombres, sino para no dejar en manos de una inteligencia vulgar, la primera educación de la mujer.<sup>47</sup>

Esta necesidad de educar a no solo la mujer, sino también a la futura madre fue un proyecto de la nación moderna en la que se adentrará más adelante. Ya que no se buscaba educarla individualmente como un proyecto para sí misma, se buscaba educarla para servir a los otros, pero ¿qué otros? ¿Cuál era realmente el objetivo de Ocaranza? ¿buscaba instruir a las mujeres a tener ciertas emociones ligadas a la maternidad? ¿o simplemente retratar la vida cotidiana de cierto sector, su sector?

Tanto los conservadores como los liberales consideraban a la familia como la base del orden social, sin embargo, los conservadores la ligaban más a la Iglesia y los liberales buscaron –parcialmente– su separación de ella. Este cambio, como muchos otros, fue gradual. Al comienzo del gobierno liberal el vínculo de la religión con la familia seguía siendo existente, y aunque este vínculo nunca desapareció en sí, sí hubo un cambio propuesto por los liberales: el registro civil; los registros de la vida, la muerte y el matrimonio pasan al poder del Estado. Ahora la familia era el proyecto del Estado, el punto para mantener el orden social, la mujer, la imagen femenina encargada de cuidar los valores morales. Pero ¿qué pasaba cuando este

---

<sup>46</sup> Esta categoría es de Tania Gámez, la cual entiendo, la utiliza para nombrar la ideología que establece principios considerados esenciales para las mujeres.

<sup>47</sup> Jesús Galindo y Villa. *La educación de la mujer mexicana a través del siglo XIX (breves apuntes y consideraciones)*.

proyecto, ahora estatal, no funcionaba? ¿Cómo se convierte un deber ser de la mujer fallido en una falla nacional, en un tema de salud pública?

### 1.3 *La Cuna Vacía*

Al contrario de la ilusión de un futuro hijo, en *La cuna vacía*, óleo sobre lienzo de 80.5 x 56.5cm expuesto en la XV *Exposición* de la ENBA en 1871, Ocaranza alude a la pena que embarga a la mujer tras la pérdida de su hijo. Tanto *El costurero* como *La cuna vacía* podrían formar parte de “dos cantos del mismo poema”, una expresión utilizada para describir sus anteriores obras *El amor del colibrí* y *La flor muerta*.<sup>48</sup> Ambas pinturas fueron expuestas en exposiciones de la Academia y a pesar de haber sido exhibidas con dos años de diferencia, los espectadores pudieron asociar el tema, ya que se encontraban vinculadas, una por la alegría de la espera de ser madre, y la otra por el pesar de haber fracasado como tal.<sup>49</sup> No obstante, en estas piezas Ocaranza no buscó explícitamente una similitud entre las figuras femeninas: la joven del *Costurero* no parece ser la misma de la *Cuna Vacía* ¿podrían entonces formar parte de la misma historia? ¿La *Cuna Vacía* es una posible continuación de la historia iniciada con el cuadro posterior, *El Costurero*? Desde sus obras exhibidas en 1869: *Las azucenas*, este es un cuestionamiento recurrente ¿por qué las mujeres de sus pinturas secuenciadas no se parecen? Es incluso considerado un error, aunque no muy grande al ser “un notable colorista”.<sup>50</sup>

En *La Cuna Vacía* al interior de lo que parece ser la habitación principal, una joven madre en luto inclina la cabeza con un gesto afligido sobre una cuna de mimbre. Ella limpia sus lágrimas con el pañuelo que lleva en una mano, mientras con la otra se dispone a retirar la sábana blanca que arropaba al hijo ahora ausente. El lecho matrimonial sirve de fondo a la pintura. Se observa la cama con una lustrosa colcha rallada por delgadas líneas azules y flores, sobre la que descansan dos almohadas de color bordó recargadas en la cabecera de madera. La cama está coronada por un dosel con dos cortinas de terciopelo a juego con los

---

<sup>48</sup> “[...] Aunque como decimos 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.” “Exposición de Bellas Artes”, en *El Siglo XIX*, 15 de noviembre de 1869, recogido por Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX, tomo II*, 154.

<sup>49</sup> Velázquez, Ramírez Fausto, *Catálogo comentado del acervo del MUNAL. Pintura siglo XIX. Tomo II*, 105.

<sup>50</sup> “Exposición de Bellas Artes”, en *El Siglo XIX*, 24 de diciembre de 1869, recogido por Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX, tomo II*, 14.

almohadones. Las cortinas caen a los costados y enmarcan la escena de tristeza de la joven que ha perdido a su hijo a manera de teatro doméstico.<sup>51</sup>

Al costado de la cama, se observa el mobiliario que completa la alcoba: <sup>52</sup> una mesa de noche donde aún se encuentran un vaso con una cucharilla dorada, una pequeña ampolla y una botella de cristal con los fallidos remedios. Arriba de esta sobresale la mitad de un cuadro de imperceptible forma, pero llamativo marco. Ocaranza quiso así pintar detalles pequeños como las flores y rayas de la colcha, pero insistió en la ambigüedad de las escenas de los cuadros, tal vez podríamos pensar que para que el espectador imaginara el espacio visto como propio ¿lo completara?

La silla, detrás de la mujer, sugiere las horas de desvelo y cuidado del hijo agonizante. Ocaranza deja rastros del bebé que ya no está: el gorro que cuelga sobre uno de los postes de la cuna –similar al que se observa sobre la mesa al costado de la joven en *El costurero*– y un zapatito negro y desabrochado sobre la silla y, justo en la esquina inferior derecha, arriba de la firma del autor, una sonaja tirada. Como ya bien advierte Angélica Velázquez el aposento conyugal se convirtió en santuario de la muerte.<sup>53</sup>

La muerte infantil en México en el siglo XIX era un tema que tocaba a la sensibilidad de la época, lo cual se observa en el rostro de perfil de la señora que llora. El cabello descuidado de la mujer nos recuerda al cabello de la joven de *La flor muerta* expuesta en la XIV Exposición de la ENBA por el mismo autor, ambas mujeres parecen sufrir y su cabello es testigo de esto, una escena posterior a la tragedia. El vestido negro de luto tiene una caída natural y solo pocos detalles que denotan brillo al final de traje, la caída se asemeja a la simpleza del vestido de la mujer en *La flor muerta*. A diferencia de la joven en *El costurero* el personaje en *La cuna vacía* sufre el luto y no porta ya ninguna joya. <sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Este mismo recurso de dramatismo: las cortinas rojas, lo utilizó también en su obra *La denegación del perdón a Maximiliano* (1873) expuesta posteriormente en la XVII Ex-posición de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

<sup>52</sup> “Alegías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Velázquez Guadarrama, 179.

<sup>53</sup> “Alegías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Velázquez Guadarrama, 179.

<sup>54</sup> Respecto a *La flor marchita* se escribió: “[...] 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 aprieta con dolor derramando llanto sus ojos. Aquí no hay accesorios; todo es tranquilo y melancólico [...] todo aquí inspira a dar al cuadro un aspecto de

A mediados del siglo XIX la muerte infantil era muy frecuente, tanto en Europa como en América. Uno de cada cuatro bebés nunca llegaba a cumplir el año, algunos o morían al nacer o contraían enfermedades mortales en sus primeros meses de vida. La cuarta parte de los niños fallecían antes de cumplir los 10 años, así tan solo en 50% de los nacidos llegaban a la adolescencia. Las principales causas de muerte infantil eran: la gastroenteritis y las infecciones pulmonares.<sup>55</sup> Otras causas eran las enfermedades infecciosas en general como la viruela, el sarampión, la tos ferina, la fiebre tifoidea, entre otras.<sup>56</sup> De acuerdo con Anne Staples, el cólera hizo su presentación en sociedad en 1833 que desató una fuerte epidemia al año siguiente y otra en 1849. La peste bubónica, tuberculosis, afecciones pulmonares y diarreas eran la causa de muchísimas muertes infantiles.<sup>57</sup> Sin importar mucho el estatus social de la familia, las muertes infantiles atacaban por igual. Dentro de las familias nobles, de cada cuatro hijos, sobrevivían tres y uno moría antes de cumplir los cinco años.

Desde finales del siglo XVIII en el periódico *La Gazeta de México* se comenzó a publicar información sobre la muerte de infantes, alertando o tal vez informando lo que se había convertido ya en un problema de salud pública. Dorothy Tanck afirma que había dos clases de datos: unos referentes a niños con deformidades y otros acerca de partos múltiples, ambos tipos de bebés morían. Debido a esta alta tasa de mortalidad infantil y/o muerte de cuna las familias buscaban encontrar duelo a través de oraciones o rituales. Ejemplo de ello es el posterior retrato de niños difuntos a finales del siglo XIX como parte del ritual funerario también conocido como el arte ritual de la muerte niña; fotografiarlos era el final de la asimilación de que el niño había ya partido. Aunque la medicina se insertó poco a poco era muy limitada y había cavidad para la muerte. Los rituales funerarios eran parte no solo de la comprensión de la partida del niño, sino también parte de la cultura occidental proveniente del cristianismo.

---

honda tristeza”. En “La Escuela de Bellas Artes.La exposición de 1869”, recogido por Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX, tomo II*,142.

<sup>55</sup> Dorothy Tanck de Estrada, “Muerte precoz. Los niños en el siglo XVIII,” en *Historia de la vida cotidiana en México. El siglo XVIII: entre tradición y cambio* (México: El Colegio de México, 2005), 216.

<sup>56</sup> Claudia Agostoni Curar, *sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX* (México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2018), 289.

<sup>57</sup> Anne Staples, “El siglo XIX,” en *La vida cotidiana en México* (México: El Colegio de México, 2022), 128-129.

En el siglo XIX la muerte tomó una ruta más privada e íntima en el seno de las familias ricas formando así la noción de familia nuclear. En las zonas rurales de México la práctica de fotografiar a los muertos, particularmente cuando quienes fallecían eran niños, se extendió debido a la elevada mortalidad infantil.<sup>58</sup> Estos rituales contribuían al dogma católico y al consuelo familiar, cada símbolo con el que se preparaba al niño en el ritual hacía referencia a la religión. No obstante, en *La Cuna Vacía* de Ocaranza el bebé difunto no está; y no hay un solo elemento religioso que evoque la trascendencia, entonces ¿cómo encontrar consuelo? ¿Cómo superar el duelo de la pérdida de una maternidad a temprana edad? O ¿cómo evitarlo?

Es posible que esta obra tenga un enfoque laico, con el fin de expresar más dolor que consuelo. En 1871, año en que realizó esta pintura, Benito Juárez era el presidente de México, siendo Juárez parte del partido político liberal y profesando la religión católica es posible que Ocaranza buscará añadir discretamente algunos pequeños elementos religiosos ¿la gorrita blanca del niño ausente en *La Cuna Vacía* tendrá vínculo con la que aparece en *El costurero*?

El tema de la muerte en la escena de *La Cuna Vacía* es de cierta manera desacralizada e íntima. En 1872 se escribió acerca de la labor de Ocaranza que “penetrar hasta el fondo del corazón las fibras más delicadas con sus pinturas [...] capaz de introducir en sus composiciones costumbristas un nuevo género libre de episodios bíblicos”.<sup>59</sup> Esta intimidad la denota en gran medida la escenografía de la alcoba de la pareja y a la vez el pequeño formato de la pintura.<sup>60</sup> Este contexto de intimidad se vuelve aún más significativo en el marco de la elevada mortalidad infantil que caracterizaba a finales del siglo XIX. La mortalidad infantil elevada durante el siglo XIX abundaba en la vida real, pero pocas pinturas retrataban este hecho tal cual. Las novelas y poemas eran una vía de desahogo pues abordaban el dolor ante la pérdida de un hijo. En 1868 el escritor Ignacio Manuel Altamirano, amigo

---

<sup>58</sup> Véase Gutiérrez Aceves “El arte ritual de la muerte niña,” número 15. Artes de México (México, 1992). También véase Analía Luján Hernández “La muerte como experiencia sensorial familiar: Un acercamiento al Arte Ritual de la Muerte Niña en México a fines del siglo XIX” (Argentina, 2022) disponible en: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/76/763433005/html/#fn1>

<sup>59</sup> “Un cuadro de Ocaranza”, México de 1872, en *EL IMPARCIAL*, recogido por Rodríguez Prampolini en *La crítica de arte en México en el siglo XIX, tomo II*, 170.

<sup>60</sup> El pequeño formato de la obra pictórica se amoldaba para ser comprado y expuesto en gabinetes de residencias burguesas. Precisamente, antes de que el cuadro formara parte del Museo Nacional de Arte perteneció hasta 1902 a la colección del Licenciado Manuel Mercado. En Velázquez, Ramírez Fausto, *Catálogo comentado del acervo del MUNAL. Pintura siglo XIX. Tomo II*, 105.



muy cercano de Manuel Ocaranza, redactó respecto a la muerte del hijo del político Alfredo Chavero:

De repente aquella sonrisa se heló en los labios del niño y el santuario del amor se cubrió de luto. Desaparecieron del hogar, la luz y la dicha. Los jóvenes esposos riegan con lágrimas de pesar esa triste cuna vacía ante la cual se arrodillaban ayer para derramar sobre ella el llanto de la felicidad ... ¡Una tumba abriéndose al pie de la cuna! ¡Nada hay en el mudo tan amargo y tan cruel como esto, ni la misma muerte!<sup>61</sup>

La pintura de Manuel Ocaranza parece tratar el mismo tema, el dolor ante la pérdida de un hijo, a excepción que en el cuadro solo se plasmó el sufrimiento de la madre, el padre está ausente. Angélica Velázquez menciona que otro poema que trata la muerte infantil en esa época es: “Amaneciendo”, de Juan de Dios Peza, escrito en 1882, solo unos años después que la pintura de Ocaranza:

Un niño muerto en la cuna;  
la madre llorando al pie;  
por la ventana se ve  
llegar a ocaso la luna.<sup>62</sup>

Como los ya citados escritores, Ocaranza aborda asuntos de la vida cotidiana, en este caso la muerte. José María Gutiérrez, coterráneo del pintor se inspiró de la pintura para la escritura del siguiente poema:

Inmóvil, silenciosa,  
Imagen del dolor y del quebranto.  
Una joven hermosa  
Deja correr sobre su rostro el llanto.  
Callad de la alegría  
Y del placer el bullicioso acento:

---

<sup>61</sup> Ignacio Manuel Altamirano, *Obras completas*, vol.VII, tomo I, Crónica (México: Secretaría de Educación Pública, en adelante SEP, 1987), 101. Citado por Velázquez En “Alegrías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Angeles del hogar y musas callejeras*, 180.

<sup>62</sup> Juan de Dios Peza, *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y Versos festivos* (México: Porrúa, 1979), 19 y 199.

Pesares y agonía  
Tan solo debe susurrar el viento.  
¡Qué sublime tristeza!  
¡Qué dulce soledad, qué desventura!  
¡Cuán doliente belleza!  
¡Cuánta resignación!  
¡Cuánta ternura!  
Esa joven que llora  
Es una madre que perdió el consuelo,  
Porque el hijo que adora  
Volvió a su patria: la mansión del cielo.  
Y su mirada en vano  
Busca en la cuna al hijo que dormía  
En su inocencia ufano...  
¡Pobre madre!, la cuna está vacía.  
No queda por despojos  
Sino el ropaje del ausente niño,  
Lágrimas en los ojos  
Y hondo dolor al lado del cariño.  
Están las prendas  
Con que la madre al niño divertía,  
Para servir de ofrendas  
Sobre la tumba del infante un día.<sup>63</sup>

Gutiérrez realizó una descripción emotiva de la pintura, incluso incluye el mismo título de la obra dentro. En 1895 la pintura *La cuna vacía* fue reproducida en la revista *El mundo* junto con un comentario en la sección “Nuestros grabados” que trataba igualmente la ahora ausencia del hijo, acentuando posibles recuerdos:

Ni el tibio olor de las carnes; ni la suave atracción de las pupilas animadas por inocente gozo;  
ni la agradable contracción de los labios frescos de una boca pequeñita; ni siquiera el agudo

---

<sup>63</sup> Reproducido en La Lita Michoacana, periódico literario, 1894, 625; y en Francisco Hurtado Mendoza, et al., Manuel Ocaranza y sus críticos (Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 1987), 120-121.

lamento, o el balido quejumbroso animan aquella estancia en que un día antes era movimiento y esperanzas [...].<sup>64</sup>

El comentario lleno de adjetivos invitaba al lector a empatizar con la terrible pérdida de un hijo, invitaba a ponerse en su lugar.

A partir del poema de Dios Peza, el de Gutiérrez y el comentario con el que se reprodujo la obra en *El Mundo* se puede generar un vínculo con la atmósfera de la pintura de Ocaranza para trabajar el dolor ante la pérdida. La pintura de *La cuna vacía* tiene una paleta de colores predominantemente cálida, compuesta por rojizos y marrones y como parte del foco principal el negro grisáceo que se contrapone con el vino de las cortinas del dosel.<sup>65</sup> Sin embargo, los muros son de color frío, hay así una mezcla entre colores cálidos y fríos que invitan a la intimidad de la habitación, al duelo. En contraste al *Costurero* que tiene una paleta de colores más vivos, el verde predominante en las plantas nos asocia a la esperanza de la mujer por la futura llegada de su hijo. La prenda principal de la mujer en *El Costurero* es de color blanca con detalles de holanes, recae en ella una luz directa que ilumina su rostro y deja ver chapas en sus mejillas, mientras que la mujer de *La cuna vacía* aparece más pálida como parte del duelo.

La mujer en *La cuna vacía* no solo se observa triste y llena de dolor, también puede haber en ella el sentimiento de culpa ante la muerte de su hijo ¿una culpa por no haberlo hecho sobrevivir? ¿Pero por qué dentro de los poemas no se parece entonces culpar a la madre? ¿Era un proyecto fallido del Estado? En ambas obras pareciera ser que más que culpar moralmente a la mujer burguesa, Ocaranza retrató la vida cotidiana de ellas a finales del siglo XIX. El pintor costumbrista plasmó sentimientos dependiendo de las distintas facetas del rol de ser madre en el que estuviera la mujer burguesa: a la espera del hijo y en el duelo de la pérdida, pero nunca retrató a la mujer completa en la imposición nacional. Angélica Velázquez advierte que en la segunda mitad del siglo XVIII “la idea roussoniana de que los primeros años de los niños iban a ser clave para su desarrollo, el planteamiento del ejercicio

---

<sup>64</sup> “Nuestros grabados. *La cuna vacía*. Cuadro de Manuel Ocaranza”, *El Mundo*, 1 de diciembre, 1895, 10. En “Alegrías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Velázquez Guadarrama, 182.

<sup>65</sup> Johannes Pawlik, *Teoría del color*, (Barcelona: Paidós), 85-90.

de la maternidad debía ser delicada y amorosa. Pero, es hasta el siglo XIX con la formación de los valores burgueses que este ejercicio tuvo su apogeo.”<sup>66</sup>

Jean-Jacques Rousseau expone en el quinto libro del *Emilio o de la educación* (1762) la mujer ideal para Emilio: Sofía. En ella se plasman las normas y tareas que debe hacer una mujer para completarse sólo a través de lo que hace por el hombre, es decir, ser hija, esposa y madre. Por medio de las diferencias sexuales entre hombres y mujeres Rousseau establece relaciones morales. La hembra, como la nombra Rousseau, a diferencia del hombre, está toda su vida atraída a su sexo, según el autor “durante el embarazo necesita cuidarse y cuando ha alumbrado precisa sosiego; le conviene una vida fácil y sedentaria para amamantar a sus hijos, debe tener mucha paciencia para educarlos y un celo y un cariño inagotables [...] ¡Cuánta ternura y solicitudes necesita para mantener unida toda la familia!” Pero nada debe ser una virtud sino más bien un placer en ella.<sup>67</sup> Más adelante el autor advierte que, aunque las mujeres no están siempre embarazadas es su destino estarlo. Por medio de Sofía, Rousseau afirma el destino principal de cualquier mujer: educar a sus hijos, en especial durante los primeros años de su vida ya que por medio de ellas se construye una sociedad moral y armónica.

En México fue José Joaquín Fernández de Lizardi uno de los mayores propagadores de las ideas roussonianas, inculcando así la idea de maternidad, el cuidado y la educación de las niñas y de los niños para convertirlos en buenos ciudadanos.<sup>68</sup> Aunque Joaquín Fernández de Lizardi comenzó como periodista para mostrar sus inquietudes socio-políticas, tras la restauración del régimen absolutista creó la novela para ejercer su misión crítica, sin por esto dejar de lado la influencia de las leyes por la subordinación de la mujer.

---

<sup>66</sup>“Nuestros grabados. *La cuna vacía*. Cuadro de Manuel Ocaranza”, *El Mundo*, 1 de diciembre, 1895, 10. En “Alegorías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, Angélica Velázquez Guadarrama, 182.

<sup>67</sup>Jean-Jacques Rousseau, *El Emilio o de la educación*: <https://seminariolecturasfeministas.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/emilio-libro-v.pdf> pg.3

<sup>68</sup> Velázquez Guadarrama, “Alegorías y tribulaciones de la maternidad,” en *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, 159.

La obra principal de Lizardi fue *La Quijotita y su prima* (1819) reconocida como el Manual de educación para la mujer. María Guadalupe González y Lobo en su texto *Educación a la mujer en el siglo XIX* reúne las partes principales de la obra en cuatro:

1. *Deberes de lactancia y primeros cuidados de la madre para con su hija en la niñez*, en el cual se exponía que las madres debían amamantar a sus hijos y no dejarlos en manos de nodrizas, así como de encargarse de su educación personalmente.
2. *Educación intelectual*, las materias que se les debían instruir principalmente a las niñas debían ser lectura, escritura, economía doméstica, costura, bordado y quehaceres domésticos.
3. *Educación moral*, en la cual las niñas aprendían los principios que debían normar la vida de la familia.
4. *Educación física*, esta se podía realizar en paseos con la familia. A las mujeres se le debía de enseñar a ser buenas esposas y madres de familia católica pues en ella se observaba el éxito de su familia al pasar.<sup>69</sup>

Desde la introducción de su escrito Lizardi plantea qué hace una madre ejemplar: “[...] atiende los consejos de su esposo, y se dedica al cuidado de su hija con esmero.” Añade también que es responsabilidad de la madre asegurar que sus hijas lleguen vírgenes al matrimonio.<sup>70</sup>

\*

Tanto la pintura como la prensa y la literatura contribuyeron a difundir esta noción de maternidad promovida por la nación, presentándola como algo natural para las mujeres. Se esperaba de esta manera que su realización personal se logrará a través de ser esposas y madres. Así las mujeres se sentían completas en medida que servían a los otros.

---

<sup>69</sup> María Guadalupe González, “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano,” *Tiempo cariátide*, 99 (2007) disponible en [chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/99\\_may\\_jun\\_2007/casa\\_del\\_tiempo\\_num99\\_53\\_58.pdf](https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/99_may_jun_2007/casa_del_tiempo_num99_53_58.pdf)

<sup>70</sup> José Joaquín Fernández de Lizardi, *La quijotita y su primita. Historia muy cierta con apariencia de novela*, ed. Graciela Michelotti (Estados Unidos: Stock cero, 2018), 4.

Los manuales para mujeres o algunos periódicos exclusivos para ellas instruían y daban consejos para llegar a serlo: buenas esposas y madres. Los periódicos en particular abordaban desde la manera de desempeñar su rol adecuadamente hasta la gestión del tiempo con otras tareas domésticas. Un ejemplo de ello es el semanario *El álbum de la mujer* (fig.13) que circuló de 1883 a 1890 cuya directora fue Concepción Gimeno. En él se trataban secciones fijas como: revistas de moda, poemas y novelas, crónica teatral, higiene, sección dedicada a las madres, entre otras. Tuvo como finalidad general abogar por una mayor conciencia del papel de las mujeres en la sociedad, sin por esto dejar de perpetuar los roles. Elvira Hernández asegura que Gimeno demostraba que las mujeres no dejarían de ser madres y esposas, pero que pretendían encontrarse en otros espejos. Gimeno afirmó “No podemos romper abruptamente con lo que ha sido nuestra vida porque después ¿quién seremos?”<sup>71</sup> La sección dedicada a las madres apareció en 1885 y fue redactada por la Baronesa Olivares, el objetivo era formar esposas perfectas y madres eficientes.<sup>72</sup> Olivares hablaba de la difícil tarea que era ser madre, pero también de la recompensa que esta traía al final

¡Al verlos con su leve planta surcar la tierra, se cree mirar a la ligera alondra sallando en los profundos surcos! ¡Al sentir la algazara de sus grifos de júbilo, el rumor de sus besos infantiles, el palmoteo de sus diminutas manos, se imagina contemplar al cristalino arroyo bullendo en blanca espuma sobre finísimas arenas y salpicando de gotas transparentes el cáliz de las azucenas y de las rosas! ¡Hasta mirándolos plegar sus inocentes bocas con un gesto de dolor, y viendo rodar por sus mejillas la gruesa lágrima que antes enturbiaba sus ojos, parece que el alma se extasía, pues hasta su llanto semeja el rocío de la primavera cuajando de perlas el verdor de los prados.... ¡Y vuestras purísimas frentes, donde irradiaba la inocencia, como irradia el sol en las inmensas playas del Océano, se inclinan en más de una ocasión bajo el peso de las inútiles sabidurías!<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Elvira Hernández Carballido, “Meditaciones,” *Mujeres* (2019): <https://mujeresnet.info/2019/02/32-anos-de-una-tesis-que-marco-mi-vida.html/>

<sup>72</sup> Elvira Hernández Carballido, “Periódicos pioneros fundados por mujeres: Las hijas del Anahuac, El álbum de la mujer, el correo de las señoritas y violetas de la anahuac,” en *Derecho a comunicar, 2022* disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6815/derecho-comunicar-prensa2012.pdf>

<sup>73</sup> “Sección dedicada a las madres,” en el semanario *El álbum de la mujer*. Domingo 1 de febrero de 1885.



Fig. 13 *El álbum de la mujer*

La recompensa de ser buena madre se reduce a formarlas para sentirla en el mismo pesar de los sacrificios, que se mencionan meticulosamente. Esos sacrificios se reflejan en el niño, todo lo que hace busca satisfacer a la madre, quien se siente completada a través de él, realizada en una extensión que ella misma ha creado. La maternidad se convierte así en su “proyecto de vida,”<sup>74</sup> en su propio sí misma. Pero el hijo no es ella; y, cuando lo pierde, siente que también se pierde a sí misma.

Otro periódico que ofrecía consejos y discutía el papel de esposa y madre fue *El correo de las señoras* publicado en 1883. Este periódico era más tradicional y se centraba en cómo realizar las tareas del hogar. Las primeras columnas eran escritas por los mismos editores quienes redactaban sobre por qué las mujeres se comportaban de cierta forma. Entre sus secciones se encuentran: “La buena ama de casa” para desarrollar de manera correcta sus labores domésticas, “medicina doméstica”, “la educación de la mujer”, “valor femenino”, entre otras. En “la educación de la mujer” se abordaba la relevancia de educarse para aprender a ser buena madre y esposa. Al igual que en “valor femenino” en donde se destinaba a la mujer a las labores del hogar, espirituales, de limpieza, culinarios, etc.<sup>75</sup> La finalidad de las mujeres se reducía a mostrar sus valores de buenas esposas y madres.

Respecto a la educación de las mujeres, esta solo era conveniente con el único fin de instruir a sus hijos y no por el mero hecho de aprender ella misma como objetivo final. Así se expresaron los participantes en Congreso Nacional de Instrucción Pública de 1889, quienes sostenían que la educación de la mujer era la base popular; si los hombres hacían las leyes, las mujeres eran las que formaban costumbres. Guadalupe González acertadamente afirmó “si se educaba una mujer se formaba a una familia, si se educaba a un hombre se formaba un

---

<sup>74</sup> Proyecto de vida entendido desde el existencialismo como la construcción que una elige para llegar a la liberación a través de acciones. Por ende, un proyecto de vida no debe ser impuesto, sino más bien elegido. No llega a un fin, sino más bien se construye en el proceso. Se abordará este concepto con más amplitud en el capítulo tres.

<sup>75</sup> Elvira Hernández Carballido, “Periódicos pioneros fundados por mujeres: Las hijas del Anahuac, El álbum de la mujer, el correo de las señoritas y violetas de la anahuac,” en *Derecho a comunicar, 2022* disponible en: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6815/derecho-comunicar-prensa2012.pdf>



individuo”.<sup>76</sup> El peso del cuidado de los otros recaía totalmente en la esposa, de ella dependía la formación de un buen ciudadano y el bienestar de una familia sólida.

En relación con lo anterior es relevante reflexionar acerca de si la pérdida de la maternidad era vista como un reflejo de un mal desempeño de estos roles femeninos ¿se trataba así de un acto castigado socialmente; especialmente al tratarse del primer hijo? O considerando la alta tasa de mortalidad infantil del S.XIX y a las obras pictóricas que hemos mencionado ¿es posible valorar que al menos *La Cuna Vacía* de Manuel Ocaranza pretendió solo retratar la realidad sin ningún tipo de castigo social? ¿cuál era la realidad de las mujeres dentro de la institución de la familia?

---

<sup>76</sup> María Guadalupe González, “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano,” *Tiempo caríatide*, 99 (2007).

## CAPÍTULO 2

### LAS INSTITUCIONES. LA REALIDAD MEXICANA

“El pasado, por poco que uno piense, es algo infinitamente más estable que el presente, por lo que parece de una consecuencia mucho mayor.”

Marguerite Yourcenar<sup>77</sup>

#### 2.1 La familia

La familia como institución ha estado marcada por diversas transformaciones derivadas de cambios políticos, económicos y sociales. Se ha mencionado anteriormente la inestabilidad política del siglo XIX en México que repercutió, en gran medida, en la búsqueda de solidez en un modelo de familia basado en un padre como figura de autoridad, encargado de la economía; y una madre con un rol subordinado, centrado en las labores domésticas y la educación de los hijos. Pero ¿qué cambios relevantes tuvo esta institución? ¿de dónde salió el modelo de familia y los roles destinados a las mujeres? ¿Cómo los representa Manuel Ocaranza?

La Organización Mundial de la Salud (OMS) afirma que en la actualidad la familia es “el conjunto de personas que conviven bajo el mismo techo, organizadas en roles fijos (padre, madre, hermanos, etc.) con vínculos consanguíneos o no, con un modo de existencia económico y social comunes, con sentimientos afectivos que los unen y aglutinan”.<sup>78</sup> No obstante, los vínculos afectivos anteriormente no formaban parte esencial de una familia. Rousseau en *El contrato social* (1762) consideraba que la familia era “la más antigua de todas las sociedades y la única natural”.<sup>79</sup> En la familia, se fundaba la organización social y se

---

<sup>77</sup> Marguerite Yourcenar, *Alexis o el tratado del inútil combate*.

<sup>78</sup> “La diversidad en las familias,” Aldeas infantiles, SOS, consultada en enero 2025 <https://www.aldeasinfantiles.org.mx/noticias/columna-sos/la-diversidad-en-las-familias>

<sup>79</sup> Jean-Jacques Rousseau, *El contrato social*, Marxisit Internet Archive, [https://www.marxists.org/espanol/rousseau/rousseau\\_cs.htm](https://www.marxists.org/espanol/rousseau/rousseau_cs.htm)

culminaba el papel más importante de la mujer: educar a su hijo, pues en este núcleo crecían los futuros ciudadanos.

### 2.1.1 Un salto al pasado

Antes de adentrarnos en la concepción de la institución de familia moderna y al derecho civil actual, es relevante regresarnos a la noción de familia dentro del derecho civil romano que influyó en gran medida a la posterior formación del estado-nación moderno, aunque con cambios abismales. En el texto de Ulpiniano (D. 50, 16, 195, 2) se expone el término de familia a partir del punto de vista de las personas que la integran: *familia proprio iure* y *familia communiure*.

La familia *proprio iure* –o por derecho propio– es concebida como “el núcleo de personas que están sometidas a la única potestad del *paterfamilias* –el padre– ya sea creando parentesco por razones naturales o de sangre procedentes del matrimonio legítimo o por cualquier acto jurídico generador de dichos vínculos parentales. Estas personas pueden ser: la madre, hijos y esclavos”.<sup>80</sup> Mientras que la *familia communi iure* –o por el derecho común– está formada por todos aquellos que se encontraban bajo la potestad anterior al *paterfamilias* antes de su muerte o *capitis deminutio* –antes de la pérdida de su estatus legal–.<sup>81</sup> En la familia *communi iure* están unidos todos por pertenecer a la misma casa o estirpe posterior a la autoridad del *paterfamilias*. Estos conceptos advierten que el pilar fundamental de la familia romana fue la potestas del *paterfamilias* que tenía un poder absoluto sobre los miembros de la familia.<sup>82</sup> La familia en el derecho civil romano se centró en un modelo económico en el cual el poder residía sólo en una persona, el varón.

Con la llegada del cristianismo la noción de familia cambió pues comenzó a vincularse principalmente por lazos referentes a la moral cristiana, lazos afectivos, en los cuales nos adentraremos más adelante.

---

<sup>80</sup> María Eva Fernández, “Definición jurídica de la familia en el derecho romano,” (Digibug, Universidad de Granada), <sup>7</sup>  
<https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/24794/DEFINICIÓN%20JURÍDICA%20DE%20LA%20FAMILIA%20EN%20EL%20DERECHO%20ROMANO.pdf?sequence=1>

<sup>81</sup> Esta pérdida podía ser, la pérdida de libertad, pérdida de ciudadanía, la emancipación del *paterfamilias*.

<sup>82</sup> María Eva Fernández, “Definición jurídica de la familia en el derecho romano”.

## 2.2 Matrimonio

La institución familiar inicia con el matrimonio, que era visto como la unión de dos personas de sexo distinto con la intención de ser marido y mujer. En la Antigüedad el matrimonio estaba acompañado del sometimiento de la mujer al poder *marital munus maritalis*. Ella pasaba a ser parte de la familia del esposo perdiendo así los vínculos con su familia de origen. El otro tipo de matrimonio *sine manu* fue popular en una época posterior, en él la esposa mantenía su independencia jurídica.<sup>83</sup> Sin embargo, en ambos casos la mujer era subordinada al *paterfamilias*, en el primer matrimonio por su marido y en el segundo, por su padre.

Esta subordinación no implicaba la ausencia de derechos y obligaciones, ya que el matrimonio como institución jurídica establecía deberes tanto para las mujeres como para los hombres. Por un lado, la mujer debía obedecer a su marido; y por el otro, al marido le competía la defensa de su esposa en su totalidad.<sup>84</sup> Este sistema de organización se fundamentaba en la importancia de la procreación como fin principal del matrimonio. En la Antigua Roma, el matrimonio no solo buscaba establecer un vínculo conyugal jurídico, sino también garantizar una descendencia legítima, en la que incluso el hijo quedaba bajo la autoridad del padre. *Grosso modo*, la familia no podía existir sin un varón que fuera el *pater*, y aún si éste moría, otro varón, el hijo primogénito, pasaba a serlo. La autoridad total era del hombre y esta misma situación se vislumbró en la Nueva España para el establecimiento de futuras instituciones y valores.

### 2.2.1 Recopilaciones legales en la Nueva España

El orden jurídico de la Nueva España fue parte del sistema de la monarquía española, sin embargo, fue adquiriendo características propias. Los órganos locales de creación de normas actuaron con mucha independencia, mientras no obstaculizaran la política de la Corona. En la Nueva España el derecho español era el común, y el dictado para las Indias en general o

---

<sup>83</sup> Juan Iglesias, *Derecho romano. Historia e instituciones* (Madrid: Sello, 2010), 363-364 <http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wp-content/uploads/sites/734/2020/11/Derecho-Romano-Iglesias-España.pdf>

<sup>84</sup> Iglesias, *Derecho romano. Historia e instituciones*, 365.

para la Nueva España en particular, el especial.<sup>85</sup> Se daba preferencia al último, es decir, el dictado para la Indias, el derecho legislado.

Al haber varios cuerpos jurídicos, la Corona, el Consejo de Indias y las autoridades locales realizaron varios intentos de recopilación y así en el siglo XVII se logró la *Recopilación de leyes de los reynos [sic] de las indias* (1681).<sup>86</sup> No obstante, durante el siglo XVIII esta recopilación perdió vigencia debido al cambio de dinastía y de mentalidad.

Al respecto, Guillermo Margadant buscó elucidar las dos partes principales del derecho familiar. Por un lado, el fondo general castellano o también conocido como canónico-general, para después compararlo con las particularidades que tenía el derecho indiano. El derecho canónico general, tenía raíces romanas y desarrolló un papel relevante en la vida social y religiosa. Esta comparación nos será útil para vislumbrar la importancia de la Iglesia en la familia y el carácter patriarcal que continuó posteriormente en la modernidad mexicana.

El panorama jurídico del derecho familiar puede servir solo de fondo general para percibir los subsistemas que existieron entre 1521 y 1821. Sergio Ortega Noriega, historiador mexicano, advierte que la estructura de la familia en la época colonial se puede distinguir en tres amplias asociaciones:

- La familia nuclear o grupo formado por los progenitores y la prole, que hacen vida doméstica.
- La familia extendida o grupo amplio de personas ligadas por parentesco estricto u otras relaciones similares, que hacen vida doméstica.
- El linaje o grupo amplio de personas ligadas por parentesco, que no hacen vida doméstica, pero que se reconocen como miembros de una misma estirpe.

---

<sup>85</sup> “La Nueva España y el derecho novohispano,” (México: Universidad Nacional Autónoma de México): <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1930/6.pdf#:~:text=El%20derecho%20que%20se%20aplicó%20en%20la,del%20sistema%20jurídico%20de%20la%20monarquía%20hispana.&text=Estos%20ordenamientos%20formaban%20parte%20del%20derecho%20real,Real%2C%20Fuero%20Juzgo%2C%20Ordenamiento%20de%20Alcalá%2C%20etc.> ), 35.

<sup>86</sup> “La Nueva España y el derecho novohispano,” 36-37.

Los tres tipos de asociaciones familiares tienen como integrador principal el matrimonio, que organizaba jerárquicamente las relaciones entre los miembros.<sup>87</sup>

El matrimonio en el derecho canónico expuesto anteriormente por Guillermo Margadant fue de especial interés al ser una institución y un sacramento. Lo que consiguió que las normas tridentinas (1563) aportaran varios elementos a este perfil jurídico del matrimonio castellano, de ellas destaca una fuerte vinculación a la Iglesia en la que todo matrimonio tenía que celebrarse en presencia del párroco.<sup>88</sup> La presencia de un párroco evitaba los matrimonios a escondidas y guardaba constancia del matrimonio en los archivos parroquiales.

La situación jurídica para el hombre y la mujer dentro del matrimonio no era la misma. La mujer, una vez casada, estaba sometida a la autoridad del marido, cuyo permiso necesitaba para rechazar o aceptar herencias, para celebrar o rescindir contratos, o ejercer una acción. En caso de una negativa injustificada por parte del marido o la ausencia de este, el juez podía suplir el permiso necesario.<sup>89</sup> En el derecho castellano se había establecido que el domicilio conyugal era el del marido, y que la esposa estaba obligada, pero también tenía el derecho a vivir allí. El hombre era así una autoridad para la mujer en el matrimonio; y fuera de este ella estaba bajo las órdenes de su padre, de un juez o de un párroco.

Casarse y estar bajo la autoridad del marido era solo el comienzo para la formación de una familia en la Nueva España. Lourdes Villafuerte advierte que el matrimonio es un punto de partida familiar en la Ciudad de México del siglo XVII a partir de la serie “Matrimonios del Archivo General de la Nación”. En este estudio se percata de la contradicción existente entre la norma eclesiástica del libre consentimiento para contraer matrimonio y una norma consensual de la sociedad novohispana que ejercía una fuerte influencia entre las personas que buscaban contraer matrimonio a principios del siglo XVII.<sup>90</sup> Si bien, existieron normas

---

<sup>87</sup> Sergio Ortega, “Consideraciones para un estudio histórico de la familia en la Nueva España,” Archivo Jurídicas, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2106/4.pdf> 34.

<sup>88</sup> Pilar Aizpuru, Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia (México: El Colegio de México), 35.

<sup>89</sup> Guillermo F. Margadant, “La familia en el derecho novohispano,” en Pilar Aizpuru, Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia (México: El Colegio de México), 41.

<sup>90</sup> Lourdes Villafuerte, “El matrimonio como punto de partida para la formación de la familia. Ciudad de México, siglo XVII,” en Pilar Aizpuru, Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia (México: El Colegio de México), 98.

eclesiásticas e inclusive jurídicas estas se vinculaban en gran medida a las normas sociales, pues ellas tenían un mayor peso. Villafuerte observa que con “la unión de una pareja, una familia ya se creaba; y con la posterior procreación se reproducían ciertas formas de pensar y de actuar, costumbres y tradiciones, valores morales y religiosos”.<sup>91</sup> Las normas sociales anteriormente expuestas daban nacimiento así a una cultura y no estaban separadas de la forma de pensar ni de las normas jurídicas.

Desde el Código Romano hay ya un vínculo con el fundamento filosófico de las normas sociales. Recordemos a Lizardi con su texto *La Quijota y su prima* en el cual se reproduce y se expande la idea de la educación de la mujer para servir a los otros y desempeñar de manera correcta sus roles. Normas jurídicas se vuelven así normas sociales y viceversa.

Durante el mismo siglo XVII en Francia se enunciaba ya el código civil napoleónico que buscaba regular la libertad y la igualdad supervisando el derecho de las personas y de la familia. Sin embargo, la igualdad civil era en términos masculinos ya que las mujeres seguían debiéndole obediencia o al padre, al hermano o al marido.

### 2.2.2 La modernidad francesa

« Ma vraie gloire n'est pas d'avoir gagné quarante batailles ; Waterloo effacera le souvenir de tant de victoires; ce que rien n'effacera, ce qui vivra éternellement, c'est mon Code civil ».

Napoléon Bonaparte<sup>92</sup>

---

<sup>91</sup> Villafuerte, “El matrimonio como punto de partida para la formación de la familia. Ciudad de México, siglo XVII,” en Pilar Aizpuru, *Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX*. Seminario de Historia de la familia, 99.

<sup>92</sup> Mi verdadera gloria no es haber ganado cuarenta batallas; Waterloo borraré ese recuerdo de tantas victorias; lo que nada borraré, lo que vivirá eternamente, es mi Código. [trad. propia] en Emmanuel de Les Cases, *Le Mémorial de Sainte- Hélène*, (Francia: Points, 1999).

La modernidad francesa se suele situar principalmente en el siglo XVII bajo el reinado de Luis XIV en el que Francia empezó a consolidarse como un estado centralizado. Marshall Berman en su libro *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad* (2011) divide la modernidad en tres grandes fases: la primera, desde comienzos del siglo XVI hasta finales del siglo XVIII, la segunda, la ola revolucionaria de la década de 1790 hasta el XIX, y la tercera fase en el siglo XX.<sup>93</sup>

Berman señala que en la primera fase de la modernidad, Jean-Jacques Rousseau fue el primero en utilizar la palabra *modernisme* en el sentido en que se usará en los siglos XIX y XX, como fuente de algunas tradiciones modernas “desde la ensoñación nostálgica hasta la introspección psicoanalítica y la democracia participativa”.<sup>94</sup> Entre esta y la segunda fase nos adentraremos con el fin de esbozar cómo la filosofía francesa de Rousseau sentó las bases del Código Civil en Francia y permitió el ascenso de la burguesía como clase social. Estas ideas que dieron como resultado la Revolución Francesa de 1789 atravesaron fronteras y se replicaron en el México de Ocaranza convirtiéndose en parte elemental de la formación de las instituciones de las mujeres.

Jean Jacques Rousseau fue parte de la Ilustración, movimiento que defendía la razón, los derechos naturales y que hacía una crítica al sistema político anteriormente absolutista. Desde su obra del *Contrato social* (1762) el autor propone que la soberanía debe residir en el pueblo y no en un monarca. Esta idea de un posible gobierno basado en la voluntad general resonó en la burguesía que justamente buscaba acceder al poder rompiendo los privilegios de la nobleza. En el mismo año de 1762 Rousseau en su obra *Emilio o de la educación*, mencionada en el primer capítulo, defendió la idea de una educación libre centrada en el individuo, así en masculino, para descentralizar el poder— recuérdese igualmente el capítulo uno en el que las mujeres no eran consideradas más que a través del deber ser de la mujer fundado en el cuidado de los otros, esto lo describe Rousseau con el personaje de Sofía—. En esta obra se valoraba el mérito personal y la formación como medios para alcanzar el llamado progreso social. Los

---

<sup>93</sup> Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, trad. Andrea Morales (México: siglo veintiuno, 2017), 2.

<sup>94</sup> Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, 3.



valores de la burguesía se conectaban con la idea de progreso advertida por Rousseau, tanto que el autor fue uno de los principales incitadores de la Revolución.

En el Antiguo Régimen los habitantes de Francia estaban divididos en tres tipos de estado: 97% que pertenecían al tercer estado, es decir, los campesinos rurales, burgueses de las ciudades, artesanos, comerciantes y mendigos; el 3% lo constituía el segundo y primer estado: la nobleza y el clero. Como resultado de una mala cosecha y el posterior aumento que buscó implementar el clero y la nobleza para apaciguar el impacto económico, en 1789 la burguesía exigió un cambio de Constitución. El 14 de julio del mismo año con la toma de Bastilla dio inicio la conocida Revolución Francesa que tenía como objetivo una igualdad civil. Los principios rousseauianos se vislumbraron en La Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano de 1789 en donde se reflejaban fundamentos como: la igualdad ante la ley, la supremacía de la voluntad general y las libertades individuales.<sup>95</sup>

Fue hasta el año de 1791 cuando se estableció una monarquía constitucional que limitó los anteriores poderes del rey, y en 1792 la monarquía fue abolida por completo proclamando así la primera República. En 1799 fue el fin de la Revolución con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte siendo él, el primer cónsul de Francia.

Posteriormente, en 1804 Napoleón Bonaparte encargó la creación del Código Civil o también conocido como Código Napoleónico para unificar las leyes de Francia y garantizar los derechos proclamados en la Revolución. Este nuevo código abolía el régimen feudal y eliminaba los privilegios aristocráticos. Se buscaba distribuir los bienes y que estos no quedaran solo en manos de unos pocos. Aunque los textos de Rousseau fueron un fundamento para justificar el derrocamiento de la monarquía absolutista e iniciar la instauración de un nuevo Código Civil, los burgueses – a diferencia de Rousseau– sí estaban a favor de la propiedad privada, un privilegio que el mismo Código Civil benefició.

En las ideas modernas de Rousseau el individualismo era esencial, lo que se vio reflejado dentro del Código Civil Napoleónico. Los artículos en él tratan principalmente acerca de la

---

<sup>95</sup> Ricardo Farías, “Aniversario. La toma de bastilla: la burguesía francesa abre una nueva época en la historia,” *La izquierda diario* (2022) <https://www.laizquierdadiario.com/La-Toma-de-la-Bastilla-la-burguesia-francesa-abre-un-nueva-epoca-en-la-historia-humana>

igualdad de los ciudadanos, la laicidad del estado, la libertad y la voluntad individual. En realidad, el individualismo liberal que presidió la redacción del Código hizo que la defensa del interés general y de los intereses colectivos no fueran una preocupación central del siglo. El Código Civil, se interesó poco sobre los derechos extramaritales; sin embargo, reguló el derecho de las personas y de la familia –como se regulaba principalmente en el Código Civil Romano–. El matrimonio fue así previsto como una institución civil; más tarde, el divorcio fue posible con el único fin de tener una libertad individual.<sup>96</sup>

La igualdad fue el motor principal tanto de las ideas roussonianas y de la Revolución de 1789 como del escrito del Código Civil. Sin embargo, en términos de derechos familiares esta igualdad puede ser cuestionable; sobre todo por la concentración de poder que se le destinaba al marido –siguiendo la omnipotencia del *paterfamilias*–. Entonces ¿en qué términos se hablaba de igualdad? ¿burgueses y aristocráticos? ¿dónde quedaban las mujeres en todo esto?

Si bien los códigos civiles se presentan como normas jurídicas, es relevante analizarlos a partir de las ideas filosóficas que los crearon y desde una perspectiva que incluya no sólo su dimensión jurídica, sino también la manera en que se reflejan en las costumbres. Las ideas rousseauianas y el Código Civil superaron las fronteras para manifestarse en las leyes y en las costumbres mexicanas.

Marco Antonio Pérez de los Reyes en su obra *Historia del derecho mexicano* (2019) advierte el impacto de los hechos históricos como la Revolución Francesa y los movimientos independentistas en lo que él llama el derecho insurgente. El derecho insurgente es “el conjunto de normas, instituciones y principios filosófico-jurídicos que emanan del pensamiento y de las proclamas principales de la guerra de independencia”.<sup>97</sup> Bajo el principio de legislar en beneficio del pueblo en Francia la burguesía logró incrementar su

---

<sup>96</sup> Patricia Vannier, *Fiches d'introduction au droit* (Francia: ellipses), 16  
<https://www.furet.com/media/pdf/feuillestage/9/7/8/2/3/4/0/0/9782340074033.pdf>

<sup>97</sup> Elizabeth Espinoza, “Historia del derecho mexicano,” (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2008)  
<https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/ars-iuris/article/view/2647/2486>

poder hasta extenderse por América. De esta manera se promovió la difusión de ideas ilustradas que cuestionaban las estructuras monárquicas y coloniales.<sup>98</sup>

### 2.2.3 Travesía de Francia al México independiente

Posterior a la independencia (1810-1821) y tras la ruptura con el derecho colonial vinculado a las normas eclesiásticas y aristocráticas, se observó en México la lucha por la soberanía y la igualdad, en el apogeo de la burguesía. El nuevo México independiente necesitaba establecer sus propias leyes. Fue el Código Civil de Oaxaca, promulgado entre 1827 y 1829, el más destacado para esto. Influenciado por el Código Napoleónico francés, representó un gran esfuerzo por adaptar las ideas liberales a la realidad mexicana post-independencia, siendo este Código el primero de toda América Hispánica.<sup>99</sup>

El Código Civil de Oaxaca se divide en tres libros: el Libro I, dedicado a las personas; el Libro II que trata sobre los bienes y de las diversas modificaciones de la propiedad; y el Libro III que aborda los diferentes modos de adquirir la propiedad.<sup>100</sup> Nos enfocaremos en el primer libro, ya que en él se encuentran las leyes que regulan a los individuos e instituciones. Entre estas el matrimonio destaca como la institución más relevante en relación con las costumbres y roles de género que aquí nos conciernen.

A continuación, se explorarán los artículos dentro de la institución del matrimonio del Código Civil que reflejan una desigualdad social entre el hombre y la mujer, la cual se plasmó tanto en las leyes como en las costumbres de la época. Este análisis nos permitirá observar cómo las normas jurídicas no sólo perpetúan estas desigualdades, sino que también están profundamente entrelazadas con las prácticas sociales y con elementos filosóficos que refuerzan las expectativas de género.

El título quinto: *Del matrimonio*, inicia vislumbrando la influencia persistente de la iglesia católica en decisiones jurídicas de gran impacto en las costumbres. Aunque se había

---

<sup>98</sup> Marco Antonio Pérez, *Historia del derecho mexicano*, (México: Oxford, 2007), 230-236.

<sup>99</sup> Óscar Cruz, “La codificación civil en México: Aspectos generales,” (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas), 3-4.

<sup>100</sup> *Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca* [sic], (México, imprenta del gobierno, 1823), 28.

comenzado una nueva etapa de laicidad esta no era tajante. En el artículo 78, por ejemplo, se afirma que todos los matrimonios deben ser celebrados “según el orden de nuestra santa madre iglesia, católica y apostólica”.<sup>101</sup> La Iglesia seguía siendo entonces una institución que regulaba las cargas morales en la sociedad, pues se necesitaba de su aprobación final.

Más adelante, en el mismo quinto título se introducen ya las normas para el futuro matrimonio. En los artículos 79, 80 y 81 se expone que para que menores de edad hasta hombres de veinticinco y mujeres de veintitrés se puedan casar es necesario que exista la aprobación de la madre y el padre. En caso de desacuerdo entre ellos, prevalecerá la decisión del padre.<sup>102</sup> Se regresa aquí a la autoridad máxima dentro de la familia, el *parterfamilias*, denominado así dentro del derecho romano. El hombre es quien tiene la decisión final no solo de la mujer como subordinada de él, sino también de las hijas y de los hijos menores de edad que están por contraer matrimonio. No obstante, solo en dado caso que el padre no esté en condiciones para tomar decisiones estas residen en la madre.

En cuanto a sus deberes como individuos, en el artículo 101 se estipula que “el marido debe protección a su muger [sic], la muger obediencia a su marido”.<sup>103</sup> En el artículo 102 continua “La muger [sic] está obligada a habitar con su marido, y a seguirle a donde él tenga a bien residir, a menos que se le siga algún detrimento grave. El marido está obligado [...] a darle todo lo que sea necesario para las necesidades de la vida”.<sup>104</sup> Estos artículos ya estaban establecidos anteriormente en el Código Civil francés que exigía de ella –la mujer– obediencia al marido. La mujer pasaba entonces de deberle obediencia a su padre, a debérsela a su marido. En el siglo XIX, dentro del seno de la burguesía, las mujeres apenas y eran consultadas para casarse pues las decisiones las tomaban, casi siempre, el padre o el futuro esposo, “son los padres quienes las casan, las dan en matrimonio”.<sup>105</sup>

---

<sup>101</sup> *Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca* [sic], 65.

<sup>102</sup> “79. El hombre antes de los catorce años cumplidos, y la muger [sic] antes de los doce también cumplidos no deben contraer matrimonio. 80. El hijo legítimo que no ha cumplido veinte y cinco años, y la hija legítima que no ha cumplido veinte y tres no deben contraer matrimonio sin el consentimiento de sus padres y sus madres. 81. En caso que haya disenso entre los dos, basta el consentimiento del padre”. En *Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca* [sic], 65.

<sup>103</sup> *Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca* [sic], 67.

<sup>104</sup> *Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca* [sic], 67.

<sup>105</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 377.

La maternidad no se encuentra detallada como una institución dentro del Código Civil, sin embargo, sí se entendió como un deber natural de las mujeres, reforzando las expectativas tradicionales de la familia. De hecho, dentro de la patria potestad, el padre tenía la autoridad legal sobre los hijos, mientras que la capacidad jurídica de la madre era limitada. Es justamente a través de la maternidad que las mujeres son destinadas a encontrar su plenitud, fisiológica y social. La puesta en vigor de este tipo de leyes reguló instituciones que se naturalizaron y permearon el deber ser tanto de la mujer, como del hombre, era la realidad de la época, lo esperado.

El Código Civil de Oaxaca (1827) nutrió la formación intelectual de Benito Juárez, quien posteriormente fue parte esencial del movimiento liberal mexicano. El liberalismo buscó un cambio en las consciencias de los ciudadanos a futuro por medio de la educación.<sup>106</sup> Aunque Juárez implementó la educación para niños y niñas, las materias enseñadas dirigían a seguir ciertos deberes sociales. José María Luis Mora, figura importante dentro del movimiento liberal, afirmaba que era necesario arrancar el monopolio que el clero tenía en la educación pública, por medio de la difusión de los medios de aprender y “la inculcación de los deberes sociales”. Una vez los liberales tomaron el poder, contaron con el apoyo de los beneficiados con las medidas reformistas, la clase a la que Justo Sierra llamaría la “burguesía” mexicana.<sup>107</sup>

Para inculcar los deberes sociales y quitarle el monopolio al clero, Benito Juárez tomó una de tantas medidas, el veintitrés de julio de 1859 promulgó la Ley del Matrimonio Civil en la cual se incluía una carta dirigida a los futuros esposos: la epístola de Melchor Ocampo. En esta carta se declaraba en nombre de la ley y de la sociedad la unión legítima del matrimonio con los derechos y obligaciones que conllevaba. Parte del texto arraiga los papeles y los lugares que deben de ocupar tanto el hombre como la mujer en la sociedad. En palabras exactas:

Los casados deben ser y serán sagrados el uno para el otro, aún más de lo que es cada uno para sí. El hombre cuyas dotes sexuales son principalmente el valor y la fuerza, debe dar y

---

<sup>106</sup> Josefina Vázquez “La República Restaurada y la educación,” en *La educación en México*, ed. J.M. Kazuhiro, P. Gonzalbo (Colegio de México, 1992). [https://muse.jhu.edu/pub/320/edited\\_volume/chapter/2583962](https://muse.jhu.edu/pub/320/edited_volume/chapter/2583962)

<sup>107</sup> Josefina Vázquez, “La República Restaurada y la educación,” en *La educación en México*.

dará a la mujer, protección, alimento y dirección, tratándola siempre como a la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo, y con la magnanimidad y benevolencia generosa que el fuerte debe al débil, esencialmente cuando este débil se entrega a él, y cuando por la Sociedad se le ha confiado.

La mujer, cuyos principales dotes son la abnegación, la belleza, la compasión, la perspicacia y la ternura debe dar y dará al marido obediencia, agrado, asistencia, consuelo y consejo, tratándolo siempre con la veneración que se debe a la persona que nos apoya y defiende, y con la delicadeza de quien no quiere exasperar la parte brusca, irritable y dura de sí mismo propia de su carácter.<sup>108</sup>

En esta epístola, leída durante los matrimonios civiles hasta su supresión en 2007, se subraya nuevamente el papel de la mujer como figura subordinada, tal como ocurre en los artículos del Código Civil. Se espera que la mujer obedezca, asista, sea consuelo, sea delicada, entre otras cualidades. Aunque el dominio eclesiástico fue desmantelado gradualmente, las convenciones continuaban reforzando los principios que se consideraban esenciales para mantener una familia sólida. Las características impuestas a las mujeres no eran adoptadas únicamente en el matrimonio, sino que se inculcaban desde sus primeros años, eran formativas.

En este sentido la educación en México bajo el poder de Benito Juárez sirvió para moralizar los comportamientos de los futuros ciudadanos. En los planteles se aludía a los deberes de las mujeres en la sociedad, de las madres en relación con la familia o de la moral a secas. Si bien los liberales impulsaron la educación femenina aún se subraya que la urgencia mayor era la masculina.<sup>109</sup> La educación para el hombre y para la mujer era entonces muy diferente. Mientras que los conocimientos sobre materias básicas como historia, idiomas y geografía significaban para las mujeres estar instruidas; desarrollar y aprender a realizar las labores propias de un hogar era para ellas estar educadas. La finalidad de una mujer era estar educada

---

<sup>108</sup> Héctor Serrano et al., *Imagen y representación de las mujeres en la plástica mexicana. Una aproximación a su presencia en las artes visuales y populares de 1880 a 1980*, (México: Universidad Autónoma del Estado de México, 2005) 65-66.

<sup>109</sup> Josefina Vázquez “La República Restaurada y la educación,” en *La educación en México*.

más que instruida ya que para llevar un hogar feliz se necesitaba saber cómo gestionarlo, lo demás era extra.<sup>110</sup>

Posterior al matrimonio, lo esperado era la maternidad; y en ella un cúmulo de expectativas se asomaban, desde la capacidad de ser una madre abnegada hasta la responsabilidad de educar a las hijas e hijos conforme a los valores y normas sociales prevalentes. En el artículo “La mujer madre” del periódico *de las señoras* (1896) el Dr. Francisco Guerrero afirmaba que “para que la mujer sea una buena madre debe de ser buena antes que sabia, amorosa antes que erudita y sencilla y modesta antes que mujer de moda”.<sup>111</sup> El interés para las mujeres era poder cumplir con el rol de ser buena ama de casa, con todo lo que esto conllevaba. Las leyes, la educación y las costumbres estuvieron intrínsecamente relacionadas, ya que la educación fue un vehículo para transmitir y reforzar las normas, valores y prácticas establecidas a su vez jurídicamente.

Así la mujer burguesa en el México del siglo XIX era educada para ser esposa y madre, todo a su alcance representaba un aprendizaje para ser la mujer ideal o no serlo. En este sentido los periódicos ayudaron a la educación de la mujer, no a ser instruida, a sobrellevar de manera idónea sus tareas. En el periódico anteriormente introducido. *De las señoras*, Flor de María Cruz realiza un análisis de los treinta y dos números, divididos en tres temas principales: la mujer, el matrimonio y el amor; la mujer y la educación; y las mujeres en proceso de cambio. Los primeros dos temas nos permitirán adentrarnos en las expectativas que recaían sobre las mujeres burguesas del siglo XIX –a quienes iba dirigido este periódico–, con el propósito de introducir la idea de que la afirmación de su propia existencia se encontraba en el servicio a los demás.

Antes de convertirse en esposa, la mujer debía ser elegida por un hombre; para ser seleccionada, era necesario que cumpliera con ciertos requisitos aprobados por la sociedad, los cuales eran frecuentemente destacados en semanarios como *El Periódico de las Señoras*. En la primera etapa de este semanario se exponen pequeños poemas y artículos que elucidan

---

<sup>110</sup> Flor de María Cruz, “El periódico de las señoras (1896), una empresa editorial hecha por mujeres,” (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma, 2006), 66.

<sup>111</sup> Cruz, “El periódico de las señoras (1896), una empresa editorial hecha por mujeres,” 68.

que la mujer debe ser tierna, sumisa, obediente y fiel, características de la esposa que inclusive forman parte de los artículos del Código Civil de 1827 y de la mencionada Epístola de Melchor Ocampo.

En la segunda etapa de este periódico se aborda la educación de la mujer. Los artículos de Beatriz Casas Aragón son relevantes ya que enfatizan la importancia de educar a las mujeres más que simplemente instruir las. La autora recalcó que las lecturas más idóneas para las mujeres eran los textos clásicos que posibilitaban la racionalización del trabajo en casa y la aplicación de nuevas prescripciones de higiene doméstica con el fin de beneficiar a la familia y a la sociedad. Casas advertía el valor de que las mujeres fueran religiosas, pues una mujer creyente podía llegar a ser más tierna. Una enseñanza clave en los textos de Beatriz Casas fue que los sentimientos siempre deben destacar en las mujeres más que la razón.<sup>112</sup>

La sensibilidad de las mujeres era entonces enseñada, como el amor, la dulzura, el pudor; también los comportamientos como la obediencia, la resignación, la modestia. Los cuales se aprehendían de los cinco a los quince años y reflejaban la conducta ideal de una mujer dentro de una sociedad y en un contexto preciso, el México liberal.

Tal como se ha analizado, la construcción del deber ser de la mujer fue transmitida por medio de la educación, las leyes y las costumbres; pero era también plasmada en la representación visual del costumbrismo mexicano. Recordemos que el costumbrismo como movimiento artístico buscó reflejar la vida cotidiana y las costumbres de la sociedad mexicana, esto incluía los valores de la época. Un ejemplo de ello se encuentra en los cuadros que aquí me ocupan, *El costurero* (1873) y *La Cuna Vacía* (1871) y que comparten, el primero, la alegría de una esperada maternidad, el segundo, la tristeza de una partida.

### 2.3 Ocaranza y el deber ser de la mujer

Como se ha visto a lo largo de este escrito, en el contexto del México decimonónico, la figura de la mujer burguesa fue moldeada por normas sociales estrictas que definían su papel dentro del hogar y la moral. Al observar las obras de Manuel Ocaranza es posible reflexionar en las

---

<sup>112</sup> María Cruz, “El periódico de las señoras (1896), una empresa editorial hecha por mujeres,” 68.



reacciones emocionales que suscitaron, las cuales a su vez pueden ser analizadas a partir del proceso de perpetuación de los roles de género.

Tengo para mí que Manuel Ocaranza al realizar ambas pinturas tomó como punto de partida sí los valores de la época, pero también una problemática de salud pública, la muerte de las infancias. Lo anterior probablemente con el fin de tener una potencia afectiva y causar respuestas en las espectadoras; sentires y pesares que, a su vez, se pueden vincular con el deber ser de la mujer, un ser históricamente subordinado ¿qué generaba entonces encontrarse de pronto con la alegría o la tristeza reflejadas en los cuadros de Ocaranza, con esta dicotomía?

Las emociones retratadas en las mujeres del *Costurero* y *La Cuna Vacía* no solo las muestran en el rol madres –la felicidad ante la espera del primer hijo, y la desolación de la pérdida del pequeño– sino que establecen un vínculo con la vida real, abriendo una puerta hacia la identificación personal. En otras palabras, las mujeres no se limitaban a observar las obras pasivamente; experimentaban un posible lazo emocional con ellas, al reconocerse y reafirmar su identidad en el rol de la maternidad.

El historiador de arte David Freedberg junto con el neurocientífico Vittorio Gallese estudiaron la relevancia de la empatía al ver obras de arte. La espectadora –a partir de sus propios recuerdos y experiencias– observa una obra. Una vez que genera la conexión con base en sus vivencias personales, ya no se trata de la obra como objeto y la persona observadora como sujeto, sino más bien de la conexión generada, lo que Siri Hustvedt llama “hacer mío su trazo al mirarlo”.<sup>113</sup>

En el caso del *Costurero* la alegría se comparte. Se pueden identificar ciertos elementos que sugieren que la mujer está preparada para asumir el rol de madre: el costurero, indicio de que tiene conocimiento de las labores domésticas, el anillo de bodas, clave para saber que su situación es la idónea; y su vestimenta, junto con el espacio donde se encuentra, el piso noble, ofrecen una ventana a su estatus social. Existe una relación objeto-sujeto considerada desde

---

<sup>113</sup> Diana Suazo, “La pervivencia de la leyenda de Sardanápalo a través del tiempo: un análisis del pathos en la Mort de sardanapale de Eugène Delacroix y The destroyed room de Jeff Wall” (Licenciatura, Universidad Autónoma de México, 2023), 86.

la empatía y reforzada con la experiencia de contemplar, hasta que ambos parecen fusionarse. La persona que observa la pintura se proyecta en los objetos representados, se adentra y reacciona a lo cercano y familiar. Así, la mujer que espera a su primer hijo deja de ser una figura distante: su alegría no es solo suya, sino que se convierte en la alegría de todas las mujeres que se identifican con ella. Ya no es simplemente la camisita de su futuro hijo, es ahora la camisita que todas las madres tejían en la espera de su ser anhelado.

Esta afirmación de ellas mismas en otro ser, el futuro hijo, era compartida; al igual que el dolor desgarrador de la pérdida prematura del hijo. En la obra de *La Cuna Vacía* se crea así una vía para que las mujeres burguesas se sintieran entendidas ante la crisis de mortalidad del siglo XIX. De pronto la cuna de mimbre se convierte en la cuna de miles de hijos muertos, la tristeza detonante en el rostro de la mujer es la tristeza de muchas madres que perdieron a sus hijos, la madre que se limpia las lágrimas con el pañuelo es una extensión de las mujeres que miran el cuadro.

Por los motivos anteriores es posible advertir que la sensibilidad de las mujeres dentro de su “deber ser” es aprendida a través de varias instituciones; desde normas jurídicas y leyes, hasta dentro de la educación, la literatura extendida en las obras de arte. La mujer se define conforme lo que se le enseña que debe ser, discursivamente inmersa en una sociedad que la destina a ser la alteridad, a identificarse y reconocerse en papeles abnegados. Se identifica a sí misma como la otredad, se afirma según los otros. Pero ¿cómo es que se llegó a naturalizar su papel como subordinada del hombre? ¿por qué al afirmarse a través de los demás no se está definiendo a sí misma dentro de una colectividad? Para responder a estos cuestionamientos del deber ser de las mujeres burguesas, propongo adentrarnos a los planteamientos de los roles impuestos a ellas desde Simone de Beauvoir en el *Segundo Sexo*.

Pero antes es importante explorar de dónde vienen este tipo de imposiciones sociales a las que les responde Simone de Beauvoir y a partir de las cuales se construyen las leyes, la educación, las obras de arte, etcétera.

En 1984 Donna Haraway trata en su texto “El patriarcado del osito Teddy” la supremacía de los hombres en el modelo biologicista de la ciencia, referencia principal de lo “natural” en la sociedad, para cuestionarlo a partir de cuatro tentaciones como recurso analítico:

1. Análisis científico para preguntarse ¿desde dónde se enuncia lo natural para el hombre y la mujer?
2. Perspectivas epistemológicas, asentadas en la tradición marxista y feminista
3. La ciencia como proyecto situado y no universal para denunciar la falacia oculta bajo pretensiones de neutralidad
4. Y la alianza con el feminismo y antirracismo.<sup>114</sup>

De esta manera Haraway analiza los dioramas del Museo Americano de Historia Natural en Nueva York para objetar la difusión de un discurso heterosexista. Este discurso se puede observar en un proyecto triple del museo: la exhibición, la conservación y la eugenesia. A través de estrategias de dominación los mecanismos de conocimiento científico se disfrazan de neutralidad creando así el supuesto “orden natural”. Esto se vislumbra en el salón africano de Akeley y el memorial de Theodore Roosevelt en el que se presentan veintiocho dioramas. Cada uno compuesto de un macho vigilante, una hembra o dos y un bebé para presentar la esencia de la especie. La división fisiológica del trabajo que se ha instruido por años por medio de la historia de la biología se presenta así pacífica y jerárquicamente como lo que debe de ser, lo normal.

Para Haraway los dioramas del museo funcionan como máquinas que solidifican las relaciones de dominación presentándolas como verdad natural. Sin embargo, lo que se plantea como natural se ampara en el lenguaje de la ciencia para presentar su modelo político como una verdad incuestionable.<sup>115</sup>

El mismo modelo jurídico de la familia visto a lo largo del presente capítulo está basado en ideas biologicistas que no permiten el cuestionamiento a lo impuesto como natural porque ¿quién cuestiona la ciencia? ¿lo que siempre ha sido y cómo debe ser? Los dioramas del museo son una ventana a la familia ideal que se sigue reproduciendo hasta nuestros días. El hombre está destinado a la caza y a la protección de la mujer, mientras que la mujer se le destina a la reproducción y cuidado de la especie. Para la ciencia se nace mujer u hombre

---

<sup>114</sup> Carmen Romero, “Prólogo,” en *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín de Edén* de Donna Haraway (Barcelona: sans soleil, 2015).

<sup>115</sup> Donna Haraway, *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín de Edén*, trad. Ander Gondra (Barcelona: sans soleil, 2015), 30-38.

pero Simone de Beauvoir enunciará que no se nace se elige ser todos los días afirmando la existencia.

### CAPÍTULO 3

## LA MUJER EN EL ESPEJO EXISTENCIAL: UNA EXPLORACIÓN FILOSÓFICA

Que nada nos defina. Que nada nos sujete. Que  
sea la libertad nuestra propia sustancia.  
Simone de Beauvoir

En *El segundo sexo*, Simone de Beauvoir expone la importancia de comenzar la discusión de lo femenino con un cuestionamiento principal ¿Qué son las mujeres? De este se adhieren otros ¿cómo definir las? ¿son a partir de lo otro? ¿qué es lo otro? El papel de la mujer burguesa en el siglo XX implicó verla en la sociedad como pilar moral del hogar que debía cumplir ciertas tareas, vistas como “naturales” e intrínsecas al hecho de ser mujer. Al cuestionarse qué es ser mujer en la clase burguesa del siglo anterior, el XIX, es imposible desligar la definición del hombre, se era entonces en cuánto a él, se era el otro. Tal como rezaba la “epístola de Melchor Ocampo, la mujer era para el hombre “la parte más delicada, sensible y fina de sí mismo”. Al reflexionar la subordinación histórica de las mujeres por diversas razones es relevante traer a la mesa ¿cuáles son las implicaciones de que se afirmen como sujeto? y ¿cuáles son las vías para romper el esencialismo que impide afirmarse cómo tal?

El existencialismo francés es una doctrina que hace posible la vida humana y que considera que la existencia precede a la esencia o que hay que partir de la subjetividad. El existencialismo ateo propone así que el ser humano empieza por existir, se encuentra, surge en el mundo y sólo después se puede definir.<sup>116</sup> Desde el existencialismo el ser humano en general se construye constantemente por medio de sus acciones, de lo que hace en este mundo

---

<sup>116</sup> Jean- Paul Sartre, “L’existencialisme est un humanisme,” (Gallimard, 1996), 23.

para ser libre. Asumir esta libertad implica entonces aceptar la responsabilidad de siempre conquistarla, de no huir a ella.

Simone de Beauvoir parte de esta idea en *Para una moral de la ambigüedad* de 1947 y *El segundo sexo* de 1949. La mujer es indefinible al momento de nacer porque empieza por no ser nada, se construye posteriormente mediante sus acciones para alcanzar la libertad, entendidas estas como proyectos de vida que le dan sentido a su ser en el mundo. De esta manera no existe una naturaleza en sí porque se piensa que no hay un Dios que la haya construido.<sup>117</sup>

En el ideal de la mujer burguesa del siglo XIX se oculta la libertad a través de un determinismo “la mujer es una matriz, un ovario; es una hembra”, siguiendo la línea existencialista, Simone de Beauvoir se opondrá al advertir “no se nace mujer; se llega a serlo”.<sup>118</sup> ¿qué conlleva cuestionar lo que se ha institucionalizado como “natural”? ¿cómo es posible construirse a sí misma? ¿qué responsabilidades se enlazan al hecho de afirmarse y liberarse?

### 3.1 La construcción de la mujer como otredad, entre el determinismo y el existencialismo. *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir

Todo lo que tiene sentido o valor en la vida parte de la libertad. Solo podemos hablar de lo que vale la pena o de lo que tiene sentido si somos libres para elegirlo.  
Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, trad.

Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* de 1949 plantea que las características humanas consideradas como “femeninas” en realidad son adquiridas por las mujeres mediante un largo proceso individual y social, en vez de derivarse naturalmente de su sexo. Hay entonces una ruptura de lo que anteriormente era incuestionable y universalmente aceptado, para afirmar que lo que establece las prescripciones relativas a lo que es propio de cada sexo es una construcción cultural y no algo biológico, es un determinismo que encapsula la libertad.<sup>119</sup>

---

<sup>117</sup> Sartre, “L’existencialisme est un humanisme,” 29.

<sup>118</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 207.

<sup>119</sup> Marta Lamas, “Introducción” en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual* (México: Porrúa, 2013), 9.

En otras palabras, la libertad individual y colectiva de las mujeres ha sido condicionada por estructuras y normas sociales que les hacen creer que son libres, cuando en realidad su margen de acción ha sido limitado por el solo hecho de ser mujeres.

En este contexto la noción de libertad para afirmarse a sí mismas adquiere un papel crucial. De ahí que la libertad, entendida como la capacidad de una persona de decidir sobre su vida, sus acciones y sus creencias, no pueda concebirse en el existencialismo beaivoriano como un punto de llegada, sino como una construcción constante. Esto conlleva a considerar la libertad como un proceso interno, no como una capacidad que se da externamente. Beauvoir advierte que la libertad se da cuando se es capaz de situarse frente al otro como alguien que elige. Para la autora vivir en libertad es abrazar todo lo que conlleva, la negación intrínseca a ella también:

Vivir en libertad es un acto constante, vivir libremente no es cómodo implica aceptar la incertidumbre y la angustia. Muchas veces se intenta evitar esta angustia de las elecciones constantes y actúan como si fueran cosas, es decir, siguiendo rutinas, normas, papeles sociales, sin pensar demasiado. Pero de esta manera se reprimen a sí mismos.<sup>120</sup>

Se da, no obstante, la negación colectiva del libre movimiento de la existencia humana en la que ni siquiera las personas son conscientes de que se les reprime. Más específicamente la negación de las mujeres en tanto colectividad frente a los hombres.

Beauvoir sugiere que, desde luego, “la mujer es como el hombre, un ser humano”.<sup>121</sup> Sin embargo, afirmar esto es demasiado abstracto ¿Qué es ser mujer? La categoría de hembra ya no es suficiente, pues es peyorativa, no “porque enraíce a la mujer en la naturaleza, sino porque la confina en su sexo”.<sup>122</sup> Este sexo de hembra es despreciable para el hombre, el cual busca encontrar en la biología una justificación a este sentimiento. La mujer no se reduce a ser solo hembra, pues esta determinación no constituye ni debe constituir un destino en ella.

A partir de dos grandes bloques es que la filósofa Beauvoir explora el devenir de la mujer. En la primera sección del *Segundo sexo* la escritora aborda el destino formativo, la historia, los mitos y la formación de las mujeres. Mientras que en el segundo bloque –en el cual se

---

<sup>120</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, trad. Rubén Laporte (Buenos Aires: Pleyade), 29.

<sup>121</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 16.

<sup>122</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 16.

centra esta investigación— se estudia la situación, las justificaciones y los posibles caminos hacia la libertad. En este último bloque, la autora sitúa a la mujer desde el matrimonio hasta la culminación en la maternidad. El destino de la mujer no es así solo destino, es sino una construcción histórica desde la infancia.

\*

La historia humana se ha contado constantemente englobando solo a los hombres. Al existir dos categorías: mujeres y hombres, cada una busca imponer su soberanía oprimiendo a la otra. En este caso el hombre tuvo la voluntad históricamente de dominar a la mujer para tener más poder. Estas dos categorías advertidas por Beauvoir también pueden ser entendidas en la lucha por el reconocimiento, retomada por Kojève de Hegel, que es el origen de la autoconciencia. La conciencia tiende a ser hostil ya que el sujeto se afirma oponiéndose a los otros. A partir de este momento de lucha por el reconocimiento se constituye la historia humana como una dialéctica del conflicto.<sup>123</sup> Para Sartre en *El ser y la nada* (1943) el conflicto es el origen de la relación, la mirada del otro implica la objetivización, y esta a su vez significa una cosificación, una sustracción de libertad. El ser para el otro es entonces una forma de posesión. En palabras de Sartre:

Soy poseído por el otro; la mirada ajena modela mi cuerpo en su desnudez, lo hace hacer, lo esculpe, lo produce como es, lo ve como nunca lo veré yo. El otro guarda el secreto: el secreto de lo que soy. Me hace ser y, por eso mismo, me posee, y esta posesión no es más que la conciencia. Y yo, en el reconocimiento de mi objetividad, experimento que él tiene esa conciencia. A título de conciencia, el otro es para mí lo que me ha robado el ser y lo que hace que “haya” un ser que es el mío.<sup>124</sup>

No obstante, en este ser que se forma según lo otro, no está el ser en sí de la otra persona sino solo un objeto reducido a la mirada del otro. A partir de esto hay dos tipos de actitudes que se forman en este relacionarse con el otro: la primera perteneciente al amor, el lenguaje y el masoquismo; y la segunda con la indiferencia, el deseo, el odio y el sadismo. La primera entendida como la objetividad que me da el otro, la segunda es la acción de mirar al otro

---

<sup>123</sup> Maximiliano Basilio, “Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève y en Sartre,” (Buenos Aires, *Ideas y valores*, 66, n. 165, 2017), 177.

<sup>124</sup> Basilio, “Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève y en Sartre,” 178.

como objeto de mi mirada. En esta segunda actitud se reconoce a sí misma/mismo como conciencia. La idea central de Sartre es que frente a la aparición del otro sólo puede haber dos actitudes: o bien se sacrifica la libertad propia para que el otro la tenga, o se sacrifica la libertad del otro para tener la propia. Ambas actitudes no son estáticas, se pueden alternar continuamente, por esta razón es imposible reducir al otro a mero objeto y viceversa. Es necesaria una constante afirmación.

En *Para una moral a la ambigüedad*, de 1947, Beauvoir aborda el conflicto de reconocimiento por medio de la opresión como una situación que busca ser planteada como natural. “Los hombres que no son capaces de justificar su vida sino mediante una acción negativa oprimen a otros, esta opresión no es, ni será nunca una situación natural”.<sup>125</sup> A través de esta opresión la mujer fue así destinada a ser el otro, lo subordinado. Sin embargo, aunque este planteamiento de la otredad lo trabajó Beauvoir en *El segundo sexo*, no existió a partir de la división de los sexos, de hecho, nació mucho antes pues ninguna colectividad se define jamás como una sin colocar inmediatamente enfrente a la otra, ni ningún sujeto se plantea más que oponiéndose.

En algunos relatos de Heródoto, las mujeres participaban en las guerras, eran en imagen fuertes y robustas. Para poder participar en las guerras, las mujeres amazonas se mutilaban los senos rehusándose a la maternidad. En cuanto a las mujeres que se reproducían estas disminuían su capacidad de trabajo, condenándolas así a largos periodos de impotencia.<sup>126</sup> La mujer que engendraba no creaba, era destinada a deberes como reproducirse y amamantar.

Si se sigue la línea existencialista se puede plantear *grosso modo* que para poder afirmarse en cuanto ser mujer y buscar la libertad es necesario accionar, es decir, afirmarse en un proyecto vital de tal manera que el mundo cobre sentido, situarse como mujer. Esto lo describe Beauvoir en su ensayo *¿Para qué acción?* de 1944 como la lucha constante del buscar ser. A través de ese luchar por algo, se busca luchar por sí misma. Pero si en ese deseo de que el otro reconozca los actos como válidos hay una contradicción de las acciones del otro se verá un obstáculo ya que la conciencia tiende a ser hostil, al afirmarse como sujeto se

---

<sup>125</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, 84.

<sup>126</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 64.



afirma oponiéndose a los otros. Es así como en esta conciencia es necesario que la mujer para afirmarse se reconozca como el otro para los otros.

La mujer no se puede afirmar en acciones como engendrar y amamantar para Beauvoir, pues estas no eran actividades elegidas sino naturales. En esta falta de elección, las mujeres sufrían pasivamente su destino biológico. Por ende, lo que define la situación particular de la mujer es que, siendo como ser humano una libertad autónoma, se descubre y se elige en un mundo donde se le impone ser asumida como el otro, no elige en sí su proyecto de vida, se le impone y en una obligación es imposible afirmarse. En palabras de Beauvoir “[...] los hombres dicen “las mujeres” y éstas toman estas palabras para designarse a sí mismas; pero no se sitúan auténticamente como sujeto”.<sup>127</sup>

Las razones principales por las que la mujer no se sitúa para afirmarse como sujeto se pueden explicar a través de la relación del amo y el esclavo interpretada de la obra *La fenomenología del espíritu* de Hegel. En esta relación, el amo no se plantea la necesidad que tiene del otro y el esclavo, en su dependencia, esperanza o temor, interioriza la necesidad que tiene del amo. Esto vuelve más difícil la afirmación para las mujeres pues, aunque lleguen a participar en la elaboración del mundo este mundo aún les pertenece a los hombres y en la pretensión de las mujeres de afirmarse llega la tentación de huir de su libertad para volverse así cosa. Carece entonces de los medios concretos para reivindicarse como sujeto porque expresa ya el lazo necesario al hombre y ella huye de su libertad al mantenerse en el papel del otro. En *Para una moral de la ambigüedad* Beauvoir sostiene que el esclavo (en estas dos categorías, la mujer) es sumiso ya que se ha tenido éxito en mitificarlo de tal modo que la situación a la que se le destina no le parece impuesta por los hombres, sino dada inmediatamente por la naturaleza.<sup>128</sup>

Este lazo considerado necesario, esta relación amo y esclavo, esta inferioridad de la mujer y dominación del hombre se justifica en el esencialismo biológico, a través de la religión, en

---

<sup>127</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 21.

<sup>128</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, 90. La explicación de la opresión femenina como esclavitud ha sido criticada desde la interseccionalidad por los estereotipos de las personas negras, y en especial de las mujeres, como ignorantes e inconscientes de su propia falta de libertad. Mientras critica el cientificismo que relega a las mujeres a la otredad, acepta de forma crítica el discurso científico y la cultura popular que margina a las personas por raza o color. Cfr. Patricia Hill Collins, *Intersectionality as Critical Social Theory*, (Duke University Press, 2019), 194-195.

la psicología, etcétera. Se vuelve de esta manera un dilema en donde se cierran las posibilidades para las mujeres de afirmarse como sujetos.<sup>129</sup> A partir de estas premisas existencialistas se analizará el deber ser de la mujer burguesa y cómo ambas obras de Ocaranza que aquí me ocupan pudieron ser un modelo socializador de este.

El pintor Manuel Ocaranza trabajó en *El costurero* y *La Cuna Vacía* el ideal de esposa y de madre. A través de los capítulos “La mujer casada” y “La madre” del *Segundo Sexo* se elucidará las principales características del deber ser de la mujer<sup>130</sup> que se ven reflejadas en las obras del pintor.

### 3.1.1 El encierro conyugal: “La mujer casada”

Simone de Beauvoir desde el primer tomo de *El Segundo Sexo* plantea que la mujer ha existido en una constante de objetivarse en tanto que sujeto. El planteamiento de la mujer como el otro, esta alteridad, ha posicionado al hombre como “lo positivo y lo neutro”, es él el ser humano, mientras que la mujer solo es lo negativo.<sup>131</sup>

En este pensamiento dual, el sistema dominado por hombres, es decir, el sistema patriarcal, entrega a la mujer como una presa para otros hombres.<sup>132</sup> Ella debe esforzarse por ser la candidata seleccionada y se le impone este proceso como su proyecto de vida. La situación de la mujer se percibe en mayor grado al cumplir la función de esposa y posteriormente la de madre. La mujer se culmina en la maternidad, tomándola como un naturalismo biológico. No obstante, este “naturalismo” viene cargado de numerosas normas sociales para poder ser validado. La mujer de manera “orgánica” es femenina, es heterosexual y es madre.<sup>133</sup> Sin embargo, no basta con eso, este ideal social solo se cumple si antes la mujer se prefabrica, para ser elegida por un hombre y poder cumplir sus roles. Pero ¿cómo se debe prefabricar

---

<sup>129</sup> Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 22-23.

<sup>130</sup> Utilizaré “la mujer” en singular como Beauvoir lo plantea, haciendo referencia a la mujer burguesa del siglo XIX y XX que aquí me ocupan.

<sup>131</sup> Simone de Beauvoir, “La lesbiana” en *El segundo sexo*, 349.

<sup>132</sup> Simone de Beauvoir, “La lesbiana” en *El segundo sexo*, 347.

<sup>133</sup> Utilizaré la palabra “orgánica” como sinónimo del “naturalismo” al que se refiere Simone de Beauvoir, es decir, como una suposición de que cierto comportamiento es innato cuando en realidad es construido socialmente.

una mujer a sí misma para culminar su deber ser en los roles de esposa y madre apropiándose los tanto que en ella misma se genere una felicidad al cumplirlos?

Beauvoir señala que lo que se considera una “verdadera mujer” es en realidad un “producto artificial que la civilización fabrica”.<sup>134</sup> Los supuestos instintos: coquetería, docilidad, infantilismo, encanto, virtud, austeridad disminuyen a la mujer, quien difícilmente se sienta del todo ella misma. La establecida feminidad que engloba estas características es posible observarla en las obras de Ocaranza a través de elementos materiales y posiciones precisas de las mujeres. Aunque reflejen sentimientos opuestos, ambas mujeres están actuando según lo dictado. Esperar con felicidad una maternidad dentro del matrimonio y experimentar una profunda tristeza al interior de la alcoba ante el posible fracaso de ese rol –sin excluir el hecho de que la muerte de su hijo le pesa–. En las dos pinturas la mujer es delicada ante sus situaciones. Beauvoir afirma que lo orgánico para la mujer implica entonces no reflexionarse a sí misma.<sup>135</sup> En esta no reflexión acepta consciente o inconscientemente la situación que se le destina sin cuestionarla, por ende, no es libre.

### 3.2 El primer destino

Nous sommes une communauté de désirs, non d'action.  
Annie Ernaux. *Regarde les lumières mon amour*

El primer destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. Cualquier mujer que no esté casada se va a definir conforme esto, por ejemplo, la mujer soltera, la mujer viuda, la mujer dejada. A través del matrimonio se evalúan los roles de la mujer ama de casa y la mujer madre. En *El Costurero*, los elementos se unen en la expresión de anhelo de la mujer, es la esperanza del primer hijo, esa alegría está sustentada en el anillo que porta, es casada, por ende, validada. Desglosemos ahora de qué manera la mujer pretende afirmarse en un rol exigido y no elegido.

En esta precisa sección del *Segundo sexo* “La mujer casada”, la autora parte del análisis del matrimonio para desmenuzar la alteridad de la mujer. En sus palabras:

---

<sup>134</sup> Simone de Beauvoir, “La lesbiana” en *El segundo sexo*, 349-361.

<sup>135</sup> Simone de Beauvoir, “La lesbiana” en *El segundo sexo*, 362.

El matrimonio siempre se ha presentado de manera radicalmente diferente para el hombre y para la mujer. [...] Socialmente, el hombre es un individuo autónomo y completo; ante todo es considerado como productor, y su existencia está justificada por el trabajo que proporciona a la colectividad, mientras que el papel reproductor doméstico en el que se halla encerrada la mujer no le ha garantizado una dignidad igual.<sup>136</sup>

El matrimonio justifica socialmente a la mujer, valida su existencia al ser compañera de un hombre, su subordinada, pero no es tan relevante para validar al hombre. La libertad de elección de la mujer es entonces muy restringida, pues si ella elige, por ejemplo, ser soltera podría ser condenada a la exclusión social, no ser aprobada. Es mediante una imposición que ella “escoge” su destino. Una vez casada, se halla así bajo la protección de su marido – recordemos que el mismo código napoleónico, posteriormente retomado en el código de México estipulaba en las leyes esto– y tendrá también la función de satisfacerlo sexualmente y encargarse del hogar en general.<sup>137</sup> De esta manera para las mujeres jóvenes el matrimonio es el único medio para acceder a la colectividad, para ser vista positivamente. A la mujer se le asigna así a la inmanencia de la conservación del ser humano y al mantenimiento del hogar haciéndola creer que es su elección, mientras que el hombre es la trascendencia. Dicho de otro modo, a la mujer se le impone la pasividad, el encierro dentro del hogar y la repetición de tareas mecánicas, a diferencia del hombre a quién se le destina la acción, la vida pública y la superación.

Dado que, como advierte Beauvoir, toda exigencia implica al mismo tiempo trascendencia e inmanencia —es decir, una condición corporal limitada y una capacidad de superarse al afirmarse— “para superarse se exige conservarse, para lanzarse hacia el porvenir se necesita integrar su pasado y, sin dejar de comunicarse con otro debe confirmarse a sí misma”.<sup>138</sup> En otras palabras, esta dicotomía existencialista conlleva considerar vivir la tensión permanentemente entre la lucha por la acción y no solo estar en un extremo de inmanencia. Recordemos que desde la lucha por reconocimiento de Hegel y retomada por Sartre en *El ser y la nada* las actitudes no son estáticas, se mantienen en conflicto.

---

<sup>136</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 374.

<sup>137</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 375.

<sup>138</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 375.

Sin embargo, en el matrimonio el hombre es el que logra hacer la síntesis de esta dualidad existencialista ya que en su trabajo experimenta la dispersión y cuando está cansado regresa a casa, en donde la mujer no puede lograr esta síntesis al no otorgarle ninguna influencia directa sobre el porvenir, no se supera hacia la colectividad sino por medio del marido,<sup>139</sup> al estar a su servicio. Estos actos que se describen como amorosos por parte de la mujer hacia su marido son obligatorios en su deber ser; ellas buscan afirmarse así. No obstante, ningún hombre considera al matrimonio como su proyecto final para trascender. El hombre se afirma en acciones precisas y constantes que lo posicionan como el ser superior, el que esclaviza.

En Francia del siglo XIX las concepciones de la burguesía se modificaron un poco, por una parte, la burguesía se esforzaba por defender y mantener el matrimonio como institución, y, por otra parte, románticos como Saint-Simon, Fourier, George Sand proclamaron el derecho al amor como base fundamental de la sociedad y como crítica al matrimonio que se dejaba llevar solo por intereses.<sup>140</sup> Esto dio paso a la noción equívoca de amor conyugal, fruto milagroso del tradicional matrimonio de convivencia. Pero este fruto, es decir, el amor, era casi imposible que se lograra ya que al marido lo pasmaba repetidamente la idea de que estaba cumpliendo un deber, y a la mujer la vergüenza de sentirse entregada a alguien que ejerce sobre ella un derecho. Beauvoir apuntó que “exigir de dos cónyuges ligados por intereses prácticos sociales y morales que a todo lo largo de su vida se dispensen una satisfactoria voluptuosidad es un puro absurdo.”<sup>141</sup> Así bajo la idea del amor final se le vende a la mujer la idea de la dicha por medio de la institución del matrimonio, porque una mujer soltera no podía tener dicha. De esta manera, la mujer que se casa está destinada a ser feliz bajo su vida de inmanencia y servicio a los otros.

\*

Al regresar a la pintura *El Costurero* de Manuel Ocaranza es posible hacer un paralelo con el rostro de la mujer. Ella no espera el amor porque está casada, ni siquiera espera el amor de su futuro hijo, espera finalmente la dicha de sentirse realizada, esa esperanza de estar completa. Entonces, me atrevo a decir que la expresión facial reflejada –y la cual

---

<sup>139</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 378.

<sup>140</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 388.

<sup>141</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 402.

seguramente se quiere predicar— es una dicha final anhelada no por ser mujer esposa, o futura madre, sino por culminar y justificar su existencia a través de esos roles.

Al estar la mujer casada por imposición solo puede realizar como proyecto de vida un equilibrio del presente, prolongado al pasado, pero no se puede proyectar en el mañana, su mundo se vuelve su hogar. Ella renuncia a sí misma por una supuesta recompensa que se traduce en ser protegida y guiada por una fuerza masculina escapando al abandono original. Su afirmación será el sentirse necesaria.<sup>142</sup> El hogar solidifica entonces esta afirmación, este proyecto hacia la inmanencia que “completa” a la mujer, que es el ideal materializado de la felicidad “permanencia y separación”. La mujer encerrada en casa, castillo o choza trata de transformar su prisión conyugal en un reino. Conforme a Simone de Beauvoir la actitud de la mujer frente al hogar está determinada por esa misma dialéctica que define generalmente su condición: toma al hacerse presa, se libera al abdicar, renunciando al mundo, quiere conquistar un mundo.<sup>143</sup> La casa se convierte en el centro del mundo para ella, inclusive en su única verdad.

Si volvemos nuevamente a las pinturas de Ocaranza, observamos que en ambas es posible analizar este caso de afirmación en las cuatro paredes del hogar. Se distingue a dos mujeres solas, la del *Costurero* en la sala de estar y la mujer de la *Cuna vacía* en la alcoba. Ambas experimentando sentires aprehendidos en la privacidad de su propio mundo, ajeno y/o inherente a los hombres. Pero estas representaciones de mujeres burguesas encerradas en su casa son numerosas en el siglo decimonónico. Por ejemplo, la obra *Soñando* de Daniel Ávila (fig. 14) (ca. Principios del siglo XX) expone a una mujer cosiendo en el interior de su vivienda. En esta obra el espectador ve a la mujer adentrada en su mundo ahora un poco más moderno con la máquina de coser. La figura femenina está dentro de cuatro paredes profundamente ornamentadas, lo cual nos deja ver su estatuto económico.

No obstante, el trabajo que una mujer hace dentro de su hogar no le confiere en sí autonomía, solo le da sentido y dignidad cuando está conectado con existencias que trascienden hacia la sociedad en cuanto a producción y acción. La mujer entonces se sitúa bajo la dependencia del marido y de los hijos; a través de ellos se justifica ella. Beauvoir reconoce que el hecho

---

<sup>142</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 406.

<sup>143</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 407.



Fig. 14 Daniel Ávila, *Soñando*, fotografía Fausto Ramírez

de que el código francés haya suprimido de sus deberes el de la obediencia en el siglo XX no cambia en nada la situación. A la mujer no le está permitido hacer una obra positiva y, por consiguiente, hacerse reconocer como una persona completa. Para la mujer el sentido mismo de su existencia no está en sus manos.<sup>144</sup> Es justamente la razón por la cual los éxitos y fracasos de su vida en matrimonio van cargados de una mayor gravedad para ella que para el hombre.

Al regresar a las pinturas que conciernen este escrito, la mujer se está justificando en *El Costurero* a partir de contemplar con gozo, como su título lo indica, la primera camisita que le tejió a su bebé –un trabajo doméstico de las mujeres burguesas–; y en *La Cuna Vacía*, desde la organización de la habitación posterior a la muerte de su hijo. En ambos cuadros se observan acciones nacidas a partir del hijo y que incluyen al esposo indirectamente. Ella es la feliz, ella es la que sufre, ella es entonces la que vive la futura maternidad en el matrimonio como un éxito y el duelo de la pérdida del hijo ¿cómo un posible fracaso? La dicha de la mujer en la primera pintura es por la realización de ser futura madre y a través de este rol justificarse, y el luto de la segunda mujer puede ser por el posible fracaso, sin excluir por esto el pesar que conlleva.

En un matrimonio del siglo XIX la igualdad en la pareja era una ilusión, pues mientras el hombre fuera quien conservara la responsabilidad económica de ambos llevaba la dirección del matrimonio en los dominios: intelectual, político y moral. Así el hombre se realizaba concretamente en el trabajo o en la acción; mientras que, para la esposa, en tanto que tal, la libertad sólo tenía una figura negativa.<sup>145</sup>

Retomemos las dos obras de Ocaranza, en ellas el hombre ni siquiera figura dentro de las habitaciones, el foco principal reside en la mujer. Como se ha expuesto al final del capítulo dos, posiblemente se buscaba generar una empatía con un problema de salud pública nacional, viendo las obras, la mujer se sentía acompañada en sus sentimientos, validada. Pero ¿dónde queda el hombre en estas situaciones? Al ser el hombre el sujeto activo, la mujer

---

<sup>144</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 422.

<sup>145</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 461.



encerrada en su aposento conyugal experimentaba una dependencia interiorizada que, pese a una aparente libertad, la mantenía en una condición de sometimiento.

La pareja sufre así la opresión de una institución que ellos no han creado, pero sí perpetuado. Simone de Beauvoir enuncia:

Si se dice que los hombres oprimen a las mujeres, el marido se indigna, porque es él quien se siente oprimido: y lo está; pero el hecho es que han sido el código masculino y la sociedad elaborada por los varones en su propio interés los que han definido la condición femenina bajo una forma que, en el presente, resulta para ambos sexos una fuente de tormentos. [...] La mujer pesa sobre el hombre, porque se le prohíbe descansar sobre sí misma: el hombre se liberará al liberarla, es decir, al darle algo que hacer en este mundo.<sup>146</sup>

Las pinturas de Ocaranza trabajan como una muestra de la realidad social de México en el siglo XIX. Desde Beauvoir se puede hacer una lectura de cómo las obras son un modelo socializador del deber ser femenino. En este contexto, en este encerramiento conyugal, en los sentimientos, reflejados en las pinturas y analizados en el marco del texto de la autora, se naturaliza y norma funciones que someten a la mujer y se les venden como satisfactorias, presentándose como una dicha final en su conjunto: estar casada, poseer una casa, y esperar un hijo... Sin embargo ¿qué diferencia hay entre la aparente realización de la mujer casada a la de la mujer madre?

### 3.3 La madre ¿el trayecto hacia la culminación de la mujer?

Conforme a Beauvoir, ser madre era el siguiente paso después de ser esposa, pues la maternidad solo era respetada en la mujer casada; la madre soltera seguía siendo causa de escándalo.<sup>147</sup> Por esta razón en *El Costurero* de Manuel Ocaranza el anillo de matrimonio justifica la felicidad que se ve en el rostro de la mujer que espera su primer hijo. El hijo para la mujer es alegría y justificación ya que por medio de él termina de realizarse sexual y

---

<sup>146</sup> Simone de Beauvoir, "La mujer casada" en *El segundo sexo*, 461.

<sup>147</sup> Simone de Beauvoir, "La lesbiana" en *El segundo sexo*, 379.

socialmente.<sup>148</sup> Por mediación del descendiente, la institución del matrimonio adquiere su sentido y logra su finalidad: un fruto, el porvenir.

Desde la infancia se le enseña a la niña que la mujer está hecha para engendrar y los inconvenientes que de esta provengan como: las enfermedades, las reglas, el aburrimiento de las labores domésticas son justificados por el privilegio de llamarse madres y traer nuevos seres humanos al mundo. Cuando la mujer era niña la maternidad se vivía como un milagro y como un juego. En una muñeca la mujer encontraba un objeto a poseer y a dominar. De adolescente, ve en un futuro hijo, por el contrario, una amenaza contra la integridad de su preciosa persona. O bien la rehúsa hoscamente, como la heroína. A veces, ya de adulta, el hijo es deseado con objeto de que consolide una unión, un matrimonio, y el afecto que en él deposite la madre dependerá del éxito o el fracaso de sus planes.<sup>149</sup> El hijo le abre las puertas al porvenir a la mujer, se vuelve un medio para su realización completa o su posible insatisfacción.

Volvamos al *Costurero* de Manuel Ocaranza en donde la futura madre está por vivir su culminación como mujer representada en el proceso de embarazo. Este proceso es considerado por Beauvoir como un drama al interior de la mujer pues es percibido tanto como enriquecimiento como mutilación, en el feto está su devenir. Una vez el hijo nazca se encuentra a sí misma completa porque la vida de otro ser humano piensa, le pertenece. Alienada en su cuerpo y en su dignidad social, la mujer madre tiene la ilusión de sentirse un ser en sí misma, un valor perfectamente logrado. No espera que un día su hijo no la necesite ¿cómo justificarse entonces?

Durante el embarazo muchas mujeres hallan una paz maravillosa, porque se sienten justificadas. Es lo que se observa, al menos en *El Costurero*, este anhelo casi divino. La mujer está sentada cómodamente a la espera de su ser. La señora como esposa depende de su marido, pero al pasar a ser madre, ya no es un objeto sexual, es promesa de vida y se vuelve respetada.<sup>150</sup> De ahí que la maternidad se convierta ahora en un deber ser, pero también en un milagro. Gestar vida es entonces un instinto, la mujer nace para amar y dar vida. No

---

<sup>148</sup> Simone de Beauvoir, "La mujer casada" en *El segundo sexo*, 463.

<sup>149</sup> Simone de Beauvoir, "La mujer casada" en *El segundo sexo*, 473-479.

<sup>150</sup> Simone de Beauvoir, "La mujer casada" en *El segundo sexo*, 486.

obstante, este amor maternal que se propone sistemáticamente como un instinto, no lo es, sino más bien una actitud consciente. El amor de la madre pretende ser inmensurable al no esperarse nada a cambio más que una mistificación religiosa de enaltecimiento como ejemplar,<sup>151</sup> darlo todo por sus hijos...

Beauvoir advierte que los sentimientos respecto al embarazo más que ser instintos están contruidos e interconectados a un conjunto de razones económicas, las cuales también van a definir al niño. La madre entonces se sentirá plena y realizada sí y solo sí su situación es socialmente justificada y a través de esta puede llegar a sentirse necesaria. En la sociedad burguesa el proceso era fundamentado y el sentimiento apropiado al enterarse de una futura maternidad dentro del matrimonio era el de la alegría.

Sin embargo, para Beauvoir, la madre es casi siempre una mujer insatisfecha en el mundo de los hombres que trata de compensar esto valiéndose de su hijo. Pero la mujer busca su felicidad, esta dicha de la que tanto le habían hablado desde el matrimonio mediante del reconocimiento que le dan los cuidados a su hijo, inclusive antes, desde las tareas que realiza durante el embarazo para recibir a su futuro hijo. Por medio de él moldea un ser imaginario que la colocará como madre admirable, con lo que ella se identificará también. Manuel Ocaranza en su obra atribuida *La caridad* (fig. 15) pinta a una madre sosteniendo cuidadosamente a su hija quien va a depositar una moneda para los niños huérfanos. Esta pintura es un ejemplo de que los cuidados de la maternidad llegan a cubrir engañosamente la dicha de la mujer, quien le enseña las virtudes necesarias a una nueva persona, se afirma cuidando a otros.

Al embarazarse, la mujer renuncia a un conjunto de características que la colocaban como una presa ideal para un hombre, entre ellas renuncia a la juventud, la belleza, a su vida personal y se siente realizada al rehusar de estas. Sin embargo, abandonar su vida anterior no basta para que le dé sentido a su existencia. Al respecto Sofía Tolstoi escribió

Yo también lo quiero todo. Pero, tan pronto como este sentimiento se desvanece, constato que no quiero ni puedo nada, como no sea cuidar a los bebés, comer, beber, dormir, amar a

---

<sup>151</sup> Simone de Beauvoir, "La mujer casada" en *El segundo sexo*, 498.



Fig. 15 Manuel Ocaranza (atribuido), *La caridad*. Museo Nacional del Arte INBA

mi marido y a mis hijos, lo cual, en definitiva, debería constituir la felicidad; pero que me produce tristeza y, como ayer, me da ganas de llorar.<sup>152</sup>

Así, Tolstoi se repite que debe ser feliz porque tiene todo lo requerido socialmente para serlo, pero ¿por qué entonces no habría de sentirse dichosa? Simone de Beauvoir plantea esto como una contradicción esencial pues en este encerramiento conyugal disfrazado de paraíso se le niega a la mujer una vida pública, se le repite en diversos sentidos su incapacidad en todos los dominios, pero al mismo tiempo se le confía la formación de un ser humano.

Dentro de la vida doméstica, la mujer puede estar tiernamente unida a su marido y llevar alegremente sus tareas del hogar e inclusive declararse feliz con sus hijos. Pero esta supuesta dicha no es fácil de conseguir ya que las diferentes funciones asignadas a la mujer se acuerdan mal entre sí.

Como se observó en parte del capítulo uno y capítulo dos de este escrito las revistas femeninas enseñaron exageradamente al ama de casa “el arte de conservar su atractivo sexual sin dejar de lavar la vajilla, de conservarse elegante en el curso de su embarazo, de conciliar la coquetería con la maternidad y la economía; pero la mujer que se obligase a seguir con celo esos consejos se vería pronto enloquecida y desfigurada por las preocupaciones”.<sup>153</sup> Son contradicciones que difícilmente coinciden y culminan en felicidad para la mujer, imposibilidades que exigen se realicen.

La obra de Ocaranza nos permite repensar las ideas del ideal femenino en el México restaurado a través de las reflexiones beauvorianas de mujer esposa y mujer madre. Ambos roles como instituciones bien solidificadas, inclusive en la actualidad, conllevan características especiales que deben ser aprehendidas por las mujeres si quieren afirmarse a través de ellas, aunque el único destino sin acción sea la insatisfacción. Sutilmente o de manera evidente el arte reflejaba y moldeaba a las mujeres a seguir siendo parte esencial de esta imposición de esposa y madre a pesar de que la mujer misma no tuviera ni siquiera la tutela directa de su hijo frente al Estado.

---

<sup>152</sup> Sofía Tolstoi (enero de 1905) citado en Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 508.

<sup>153</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer casada” en *El segundo sexo*, 512.

La insatisfacción de la mujer en su rol de esposa y madre proviene entonces de haber sido educada para la inmanencia; es decir, para la pasividad, permanencia y ausencia de acciones libres. Las tareas como el cuidado del hogar, la lactancia o la crianza no fueron opciones elegidas, sino imposiciones sociales naturalizadas. A la mujer se le niega a convertirse en sujeto pleno, capaz de asumir el cambio profundo de la existencia humana: la incertidumbre, la ambigüedad y la angustia que implica vivir responsablemente la libertad. Se le niega, igualmente, el derecho a nombrarse desde sus propias decisiones. Así se le induce a sacrificar la angustia existencial, necesaria para cualquier proceso de liberación al presentarla únicamente como negatividad. En su lugar, se le ofrece refugio en valores fijos que prometen una felicidad ilusoria.

Un ejemplo de esto se puede vincular con la dicotomía de sub-hombre y hombre-formal propuesta por Beauvoir. En donde el primero será entendido aquí como la categoría de mujer y el segundo como la del hombre. El sub-hombre, la mujer, es quien no se hace cargo de su existencia y se ve obligado a refugiarse en los valores siempre disponibles del mundo formal, cobijándose detrás de una etiqueta. El hombre-formal, el hombre, es quien ve a sus objetivos como fines, lo que lo hace desconocer el valor de la subjetividad y de la libertad de los otros al sacrificarlos solamente como cosas. De esta manera el hombre se persuade de que lo que sacrifica no es nada.<sup>154</sup> Entonces esta forma de relacionarse, en donde la mujer es inmanencia y otredad y el hombre trascendencia y dominio es aprehendida, no elegida. La mujer no elige lo que se le exige socialmente, sus elecciones son enmascaradas al creer que refugiarse en los valores la valoriza a ella también. Habría entonces que accionar y elegir ante lo que se ha planteado como natural, pero ¿cómo?

\*

Como hemos visto a lo largo del texto, los roles de esposa y madre son inauténticos cuando no son elegidos totalmente y forman así una manera de autoengaño y refugio a la responsabilidad de ser libre, una huida a la angustia existencial. Valdría la pena cuestionarse qué significa un matrimonio libre, si este es posible entre mujer y hombre, y qué implicaría, entonces, la maternidad libre.

---

<sup>154</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, trad. Rubén Laporte, 48-58.

Durante el siglo XIX en México, sin embargo, estos cuestionamientos resultaban casi impensables pues el orden establecido sustentaba el funcionamiento de la sociedad. En un periodo de cambios y transformaciones posteriores a la independencia, el costumbrismo mexicano se desarrolló como medio para formar una identidad nacional en la República Restaurada. A través de imágenes de costumbres y vida cotidiana se idealizaba también el deber ser de la mujer en el hogar. Así, defender un pasado es mucho más seguro que un futuro incierto cuyos valores aún no han sido conquistados.

Para Simone de Beauvoir el deber ser (lo que deberíamos hacer o llegar a ser) solo tiene sentido para un ser que no está fijado en ningún ideal social. En este caso particular el deber ser de la mujer no podría ser otro que el de aceptar la incertidumbre de su libertad. Reflexionar sobre las pinturas *El Costurero* y *La Cuna Vacía* de Manuel Ocaranza por medio del Simone de Beauvoir posibilita cuestionar los roles fijados a las mujeres burguesas del siglo XIX que, en muchas ocasiones, aún permean para actuar libremente. Ambas obras nos ofrecen la alternativa de reivindicar las acciones como casarse, criar y maternar al abrir camino a plantear si es posible elegir roles que por años se han aprehendido como naturales.

En la actualidad estas preguntas son plausibles ya que la economía y la vida pública no residen más en la categoría del hombre. Sin embargo, las construcciones respecto al deber ser de ambas categorías tradicionales no han desaparecido por completo, lo cual vuelve problemático el hecho de elegir libremente acciones que históricamente se han exigido.

\*

## CONCLUSIONES

Mi libertad para realizarse, exige desembocar en un futuro abierto: son los otros los que me abren el porvenir, son ellos quienes, constituyendo el mundo del mañana, definen mi futuro. Pero si en lugar de permitirme participar en este movimiento constructor, me obligan a consumir vanamente mi trascendencia, si me mantienen por debajo del nivel que han conquistado y a partir del cual se efectuarán las nuevas conquistas, entonces me separan del futuro, me transforman en cosa.

Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, trad.

Para Simone de Beauvoir la libertad de una persona depende de las condiciones sociales y de la libertad de los otros. Ninguna existencia puede realizarse plenamente de manera aislada; necesita de la presencia del otro.<sup>155</sup> Cada persona está ligada a todas las demás, por lo que cada una está interesada en la liberación de todas. Pero lo que la hace completamente libre es que exista también separada y comprometida en proyectos particulares. La libertad, por lo tanto, debe ser constantemente conquistada y debe incluir la responsabilidad de pensar en cómo afecta a las otras personas. De esta manera la conversión existencialista incluye vivir en constante tensión al aceptar que somos seres libres pero vulnerables, que somos individuos separados, pero vivimos juntos, que tomamos decisiones personales, pero que afectan a otros. Aceptar esta complejidad en vez de condenarla es vivir libremente.

A lo largo del *Segundo Sexo* la autora nos permite asociar las contradicciones a las que se enfrentan las mujeres en general, se mueve de un lado a otro dejando al lector la ambigüedad del caso. Penelope Dutscher, filósofa que ahonda en la metodología beauvoriana, advierte que la autora comienza citando aspectos biológicos de las mujeres, pero en seguida afirma que no pueden ser solo elementos biológicos, presenta soluciones económicas a la desigualdad, sin embargo, posteriormente enuncia que no alcanzan. Entonces, en esta ida y vuelta metodológica, Deutscher plantea algunos cuestionamientos como ¿Era Beauvoir antagonista a la maternidad? ¿Qué clase de soluciones posibles surgieron de su trabajo? ¿Qué importancia les concedieron a las innovaciones tecnológicas, la independencia económica y la resistencia al capitalismo?<sup>156</sup>

Como se expuso anteriormente, las mujeres burguesas del siglo XIX buscaban afirmarse por medio de proyectos que les eran destinados, por ende, no se les consideraban como acciones para trascender. En la actualidad, es inevitable no cuestionar esta situación ¿es posible para una mujer actual ser madre sin que se le destine a la subordinación?

Reflexionar sobre las pinturas de Ocaranza a la luz de este texto trae consigo debates actuales que van más allá de considerarlos como velo poético para disimular las cargas monótonas que enfrentaban las mujeres burguesas en su época. Invitan también a considerar si realmente

---

<sup>155</sup> Simone de Beauvoir, *Para una moral de la ambigüedad*, 72.

<sup>156</sup> Penelope Deutscher, "The Philosophy of Simone de Beauvoir. Ambiguity, conversion, resistance," (Cambridge, 2008), 5.



la situación subordinada de las mujeres ha cambiado. Desde *Una moral para la ambigüedad* Beauvoir sigue esta metodología que se encuentra también en el *Segundo sexo*, la de proponer que nuestro estado de existencia está en varios modos divididos que no se pueden reconciliar: libertad y cosa, ser para sí mismo y ser para los demás, histórico y negativo, fijo y trascendente, aislado y conectado, conciencia del mundo y ser parte del mundo del que somos conscientes. Para la autora la subyugación de las mujeres es una paradoja, y así lo plasma en la tensión de su lectura.<sup>157</sup> La paradoja no se disipa, porque la contradicción no surge de una falta de comprensión de la libertad por parte de las mujeres, sino que está arraigada en su situación misma.

Beauvoir mencionó que su marco de la situación femenina estaba informado por los análisis de la encarnación de Merleau-Ponty, Sartre y Heidegger: “En la perspectiva que adopto –la de Heidegger, Sartre, Merleau Ponty– si el cuerpo no es una cosa, es una situación: es nuestra forma de entender el mundo y el esbozo de nuestros proyectos”.<sup>158</sup> Para Dutscher las clases teóricas que operan en Beauvoir se sitúan entre la fenomenología y el existencialismo, el psicoanálisis, la antropología, el materialismo histórico pues incluye distintos conceptos de libertad, corporeidad, temporalidad y moral.<sup>159</sup> Pensar a Beauvoir con esta misma reflexividad teórica nos permite movernos en distintas facetas de temporalidad sin excluir la ambigüedad que nace de ellas.

De este modo, afirmar en general que la existencia es ambigüedad es plantear que su sentido nunca está determinado, por ende, la existencia misma anula cualquier deber ser porque en realidad el ser humano nunca se afirma en su totalidad, está en constante construcción y carencia. El deber ser femenino sirvió en el siglo XIX para establecer un orden ante la incertidumbre nacional que podemos constatar en las pinturas de Ocaranza pero que finalmente limitaba su libertad.

A partir de esto, en el México contemporáneo se pueden repensar las instituciones del matrimonio y la maternidad como limitaciones de la libertad si no son totalmente elegidas.

---

<sup>157</sup> Penelope Deutscher, “The Philosophy of Simone de Beauvoir. Ambiguity, conversion, resistance,” 7.

<sup>158</sup> “*Dans la perspective que j’adopte –celle de heidegger, de Sartre, de Merleau Ponty– si le corps n’est pas une chose, il est une situation: c’est notre prise sur le monde et l’esquisse de nos projets*” en Penelope Deutscher, “The Philosophy of Simone de Beauvoir. Ambiguity, conversión, resistance,” 14.

<sup>159</sup> Penelope Deutscher, “The Philosophy of Simone de Beauvoir. Ambiguity, conversión, resistance,” 11-14.

¿es la vía libre compatible con el matrimonio y la maternidad? ¿cómo? Aunque las mujeres actualmente estén integradas en la sociedad en medida mucho mayor que en el siglo XIX, estas son integradas a una sociedad aún regida por hombres. Replantear el existencialismo beauvoriano en el siglo posterior pone a la luz que las problemáticas de los roles de género del siglo XX aún están vigentes. A pesar de eso Beauvoir acepta que en el siglo XX era posible vivir en pareja entre hombre y mujer si ambos componentes se reconocían mutuamente como semejantes.

Para este fin la mujer debía ser independiente económicamente pues solo así liberaba a su marido de la esclavitud y se realizaba un enriquecimiento mutuo. Pero, casi siempre la mujer era la que buscaba la armonía en el hogar. No había entonces una igualdad por la situación de la mujer en la cual debía de poner en juicio su ser en libertad, a menos de que su acción en retos y afirmaciones no era abstracta, es decir, que no se olvidaba de sí misma.

Ahora, asumir la maternidad libremente era imposible para Beauvoir (en el siglo XX) ya que las costumbres no autorizaban a la mujer a procrear cuando quería. “A menudo tenía que escoger entre esterilidad, que se sentía como frustración, o una serie de obligaciones difícilmente compatibles con el ejercicio de su carrera”.<sup>160</sup> Una mujer independiente vive en tensión entre sus intereses profesionales y el deber ser femenino que ahora puede ser elegido, sin por esto quitar la gran carga sacrificios que conlleva.

Una de las discusiones actuales que se introdujo ya en las conclusiones del *Segundo Sexo* reside en que ambas categorías, mujer y hombre, ahora son dos trascendencias que se afrontan, y en vez de reconocerse mutuamente –como es el ideal para vivir en pareja– cada libertad quiere dominar a la otra. Esta lucha durará, como advierte Beauvoir, hasta que hombres y mujeres se reconozcan como semejantes. Pero es difícil romper este círculo vicioso puesto que “ambos sexos son víctimas cada uno al propio tiempo del otro y de sí mismo”.<sup>161</sup> Si ambos se afrontaran desde la libertad se llegaría a una resolución, no obstante, las dos categorías actúan desde su mala fe, en otras palabras, desde la inautenticidad, la falta de asumir su responsabilidad ante la libertad. La opresión entonces entra cuando una persona

---

<sup>160</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer independiente” en *El segundo sexo*, 691.

<sup>161</sup> Simone de Beauvoir, “La mujer independiente”, 692.

se evade enajenándose en el otro, al cual oprime con ese fin, y este es el círculo vicioso de ambas categorías que más que reconocerse se oprimen.

\*

Para que las mujeres puedan situarse como personas libres es necesario que se les dote de un organismo autónomo, que no dependan de un hombre. Si bien progresivamente se han cambiado las leyes, las instituciones, las costumbres, el contexto social y la economía esto no basta pues la carga moral sigue presente. Así la situación económica no es lo único que hacía falta para la independencia de la mujer sino repensar las consecuencias morales, sociales y culturales. Esto incluye reflexionar acerca de la cultura visual<sup>162</sup> que se consume y consumía. Por ejemplo, en el siglo XIX el costumbrismo pictórico era un espejo de la sociedad pero también una guía de cómo ser una mujer.

Con el fin de afirmarse libres aun en la actualidad, es necesario no solo cambiar todas las instituciones y las leyes, sino también educar a las mujeres con las mismas exigencias y honores que a los hombres desde niños en una relación de igual a igual. De ahí las costumbres, la cultura, y la moralidad se podrían resignificar desde cero. No se trata entonces de evitar las contradicciones de la condición humana ni para la mujer ni para el hombre, solo de ofrecerle a las mujeres los mismos medios.

Desde el punto de vista de Simone de Beauvoir las contradicciones que oponen la carne al espíritu, el instante al tiempo, el vértigo de la inmanencia al llamamiento de la trascendencia, lo absoluto del placer a la nada del olvido, jamás desaparecerán; en la sexualidad se materializarán siempre la tensión, el desgarramiento, el gozo, el fracaso y el triunfo de la existencia. Pero saber procesarlas y vivirlas es aceptar la libertad misma sabiendo que no es monótona.

\*

---

<sup>162</sup> \* Me refiero aquí a cultura visual al considerar que actualmente no solo influyen las artes tradicionales a la sociedad sino también las imágenes producidas.

En una pintura es posible observar mucho más que meras representaciones. Las obras de arte pueden funcionar como ventanas de crítica social, modelos socializadores de cierta época o como vías de lectura filosófica. Para la filosofía, pensar en la conexión intrínseca que tiene con la sociedad resulta de vital importancia ¿cómo llevar la filosofía a la práctica? ¿de qué manera permea la filosofía en la construcción de personas y roles? ¿cómo leer un texto y una obra pictórica en otro tiempo y espacio? Y ¿a qué nos ayuda eso en la actualidad?

Carmen Romero Bachiller afirma que vivimos en un mundo conformado por historias de construcción de la supremacía blanca. La ciencia como cultura popular está conformada por hechos, pero también por ficción. Esta ficción se apoya no solo de la supuesta neutralidad científica que perpetua una jerarquía en la que el hombre domina y la mujer obedece por naturaleza, sino que se expande igualmente dentro de la cultura de consumo.<sup>163</sup>

La problemática central de estos mitos biologicistas es que destinan a la mujer a ser conforme a los demás, los hombres. Las mujeres apprehenden entonces a ser dóciles, tiernas, sumisas, comprensibles, cuidadoras, esposas, madres, pero nunca a construirse a ellas para sí mismas, a ser sujetos autónomos que prefieran responsabilizarse de su libertad que someterse. Mas esto sucede porque en principio la sociedad no les hace reflexionarse a sí mismas ni considerarse como personas subordinadas. En palabras de Simone de Beauvoir:

lo que define de una manera singular la situación de la mujer es que, siendo como todo ser humano una libertad autónoma, se descubre y elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo otro.<sup>164</sup>

Beauvoir advirtió que para pensarse como mujer, como sujeto libre, como un igual es relevante comenzar definiéndose. Para definirse se debe reflexionarse ¿qué me ha sido impuesto y no he cuestionado? ¿qué decido ser?

En esta investigación partí de la hipótesis de que las pinturas *El Costurero* y *La Cuna Vacía* de Manuel Ocaranza constituyen un reflejo del deber ser femenino propio del siglo XIX, en tanto reproducen los

---

<sup>163</sup> Carmen Romero, “Prólogo,” en *El patriarcado del osito Teddy. Taxidermia en el Jardín de Edén* de Donna Haraway (Barcelona: sans soleil, 2015)10-11.

<sup>164</sup> Simone de Beauvoir, *El Segundo Sexo*, 31.

ideales femeninos, pero también construyen la realidad, la moldean a partir de roles como el matrimonio y la maternidad. A lo largo de tres capítulos se mostró cómo estas dos obras no solo ilustran una estética artística de la época, el costumbrismo, sino que también funcionan como dispositivos simbólicos que consolidan una visión restringida y patriarcal de la feminidad.

Al incorporar la lectura crítica de *El Segundo Sexo* de Simone de Beauvoir, fue posible replantear dichas representaciones y evidenciar los mecanismos de opresión que subyacen en ellas. Esta perspectiva permitió desplazar la mirada desde la descripción histórica e iconográfica hacia una reflexión filosófica que cuestiona la naturalización de los roles de género en el siglo XIX y XX –y que algunos aun permean en la actualidad–. Así es posible observar que el arte, las normas jurídicas, la religión, la ciencia, etcétera participan activamente en la construcción de dichas narrativas.

Considerar una lectura filosófica de las obras de Manuel Ocaranza a la luz de un problema aun actual como los roles de género permite establecer una conexión significativa entre filosofía y vida cotidiana. El existencialismo de Simone de Beauvoir nos recuerda que la existencia no está dada, sino que se construye, y en este sentido incita a reflexionar sobre cómo nos configuramos como mujeres, personas y como seres autónomos. Esta perspectiva abre la posibilidad de ir más allá de la mera contemplación pasiva de las imágenes: no se trata únicamente de observar una pintura, sino de interrogarla, de cuestionar los supuestos que sostiene y las representaciones que legitima, de reflexionarnos a nosotras mismas.

Lo que concluí a partir de este análisis es que la mirada crítica hacia estas obras revela la persistencia de un deber ser femenino heredado en un contexto determinado y nos acerca de igual manera a problematizar cómo aceptamos, muchas veces de manera inconsciente, roles que en realidad son impuestos para alcanzar una supuesta dicha final. La otra conclusión a la que llegué es que este deber ser femenino ha sido consolidado a través de varios soportes, uno de ellos se encuentra en las normas jurídicas y en la ciencia que se hacen pasar por neutrales para imponer estrategias de dominación, lo que dificulta aún más cuestionarse y situarse como mujer.

Analizar estas dos pinturas, de manera iconográfica y filosófica en otro tiempo y contexto nos relaciona conscientemente con problemáticas aun actuales. En *El Segundo Sexo* Simone de Beauvoir concluye su libro advirtiendo que ella espera que el texto caduque pronto, es decir, que se vuelva obsoleto por el gran avance feminista. Sin embargo, Ocaranza fue una puerta para elucidar que un siglo después de haberse publicado *El Segundo Sexo* es todavía posible trazar caminos a partir de este texto ¿por qué? ¿qué falta cambiar? ¿cómo seguir avanzando en esta lucha por nombrarse propia?

## BIBLIOGRAFÍA

- “La diversidad en las familias.” Aldeas infantiles. SOS. consultada en enero 2025 <https://www.aldeasinfantiles.org.mx/noticias/columna-sos/la-diversidad-en-las-familias>
- “La Nueva España y el derecho novohispano,” (México: Universidad Nacional Autónoma de México): <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/4/1930/6.pdf#:~:text=El%20derecho%20que%20se%20aplicó%20en%20la,del%20sistema%20jurídico%20de%20la%20monarquía%20hispana.&text=Estos%20ordenamientos%20formaban%20parte%20del%20derecho%20real,Real%2C%20Fuero%20Juzgo%2C%20Ordenamiento%20de%20Alcalá%2C%20etc.>
- “Manuel Ocaranza (1841- 1882),” Colección Blaistein: <https://museoblaisten.com/Artista/568/Manuel-Ocaranza>
- “Sección dedicada a las madres,” en el semanario *El álbum de la mujer*. Domingo 1 de febrero de 1885. Acéves, Gutierrez. “El arte ritual de la muerte niña,” número 15. Artes de México. México, 1992.
- Agostoni, Claudia. *Curar, sanar y educar. Enfermedad y sociedad en México, siglos XIX y XX*. México: Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 2018.
- Aizpuru, Golzalbo Pilar. “La vida en el hogar.” en *La vida cotidiana en México*. México: El Colegio de México, 2022.
- Aizpuru, Pilar. *Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia*. México: El Colegio de México.
- Baeza Bacab, Manuel Antonio. “Orígenes de la pediatría institucional: el hospital de la maternidad e infancia de la Ciudad de México en el siglo XIX.” *Boletín Médico del Hospital Infantil de México*, 74, no.1 (2017) [https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S11462017000100070](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S11462017000100070)
- Basilio, Maximiliano. “Negatividad e intersubjetividad. La dimensión originaria del conflicto en Kojève y en Sartre.” Buenos Aires, *Ideas y valores*, 66, n. 165, 2017.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, traducido por Andrea Morales. México: siglo veintiuno, 2017.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Traducido por Andrea Morales. México: siglo veintiuno, 2017.
- Carballido, Hernández Elvira. “Periódicos pioneros fundados por mujeres: Las hijas del Anahuac, El álbum de la mujer, el correo de las señoritas y violetas de la anahuac.” en *Derecho a comunicar*, 2022 disponible en: chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://www.uaeh.edu.mx/investigacion/productos/6815/derechocomunicar-prensa2012.pdf

- Código Civil para gobierno del estado libre de Oajaca*. México, imprenta del gobierno, 1823.
- Cruz, Flor de María. “El periódico de las señoras (1896), una empresa editorial hecha por mujeres.” Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma, 2006.
- Cruz, Óscar. “La codificación civil en México: Aspectos generales.” México: Instituto de Investigaciones Jurídicas.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Traducido por Juan García. México: Penguin Random House, 2013.
- De Dios Peza, Juan. *Recuerdos y esperanzas. Flores del alma y Versos festivos*. México: Porrúa, 1979.
- De Lizardi Fernández, José Joaquín. *La quijotita y su primita. Historia muy cierta con apariencia de novela*, editada. Graciela Michelotti. Estados Unidos: Stock cero, 2018.
- Deutscher, Penelope. “The Philosophy of Simone de Beauvoir. Ambiguity, conversión, resistance”. Cambridge, 2008.
- Espinoza, Elizabeth. “Historia del derecho mexicano.” México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, 2008. <https://revistas-colaboracion.juridicas.unam.mx/index.php/ars-iuris/article/view/2647/2486>
- Farías, Ricardo. “Aniversario. La toma de bastilla: la burguesía francesa abre una nueva época en la historia.” *La izquierda diario* (2022). <https://www.laizquierdadiario.com/La-Toma-de-la-Bastilla-la-burguesia-francesa-abre-un-nueva-epoca-en-la-historia-humana>
- Fernández, María Eva. “Definición jurídica de la familia en el derecho romano.” Digibug, Universidad de Granada <https://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/24794/DEFINICIÓN%20JURÍDICA%20DE%20LA%20FAMILIA%20EN%20EL%20DERECHO%20ROMANO.pdf?sequence=1>
- Flores Enríquez, Alejandra Mayela. “Las “Labores de las manos”: historiografía y estereotipos de género en los estudios del arte” *Ibero*, 2016.
- Fragozo, María Eugenia. “Modelos a imitar, la mujer en imágenes.” *Reflexiones marginales* (2016). [https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/modelos-a-imitar-la-mujer-en-las-imagenes/#\\_ednref22](https://reflexionesmarginales.com/blog/2016/07/31/modelos-a-imitar-la-mujer-en-las-imagenes/#_ednref22)
- Frías Hilarión y Soto, Hesiquio Iriarte. *Los Mexicanos, pintados por si mismos, por varios autores*. México: Murguia, 1855.
- González, María Guadalupe. “Educación de la mujer en el siglo XIX mexicano.” *Tiempo caríatide*, 99 (2007) disponible en chrome-

extension://efaidnbmnnnibpcajpcglclefindmkaj/https://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/99  
\_may\_jun\_2007/casa\_del\_tiempo\_num99\_53\_58.pdf

Iglesias, Juan. *Derecho romano. Historia e instituciones*. Madrid: Sello, 2010.

<http://blog.pucp.edu.pe/blog/stein/wp-content/uploads/sites/734/2020/11/Derecho-Romano-Iglesias-España.pdf>

La Lita Michoacana, periódico literario, 1894, 625; y en Francisco Hurtado Mendoza, et al., Manuel Ocaranza y sus críticos. Morelia: Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 1987.

Lamas, Marta. “Introducción” en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*. México: Porrúa, 2013.

Luján Hernández, Analía “La muerte como experiencia sensorial familiar: Un acercamiento al Arte Ritual de la Muerte Niña en México a fines del siglo XIX.” Argentina, 2022:

<http://portal.amelica.org/ameli/journal/76/763433005/html/#fn1>

Margadant, Guillermo. “La familia en el derecho novohispano” en Pilar Aizpuru, Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia. México: El Colegio de México.

Ortega, Sergio. “Consideraciones para un estudio histórico de la familia en la Nueva España,” Archivo Jurídicas, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/5/2106/4.pdf>.

Pawlik, Johannes. *Teoría del color*. Barcelona: Paidós.

Pérez, Marco Antonio. *Historia del derecho mexicano*. México: Oxford, 2007.

Prampolini, Rodríguez Ida. *La crítica de Arte de México del siglo XIX, II*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas, 1997.

Ricardo Farías, “Aniversario. La toma de bastilla: la burguesía francesa abre una nueva época en la historia,” *La izquierda diario* (2022) <https://www.laizquierdadiario.com/La-Toma-de-la-Bastilla-la-burguesia-francesa-abre-un-nueva-epoca-en-la-historia-humana>

Rousseau, Jean-Jacques. *El contrato social*. Marxisit Internet Archive, [https://www.marxists.org/espanol/rousseau/rousseau\\_cs.htm](https://www.marxists.org/espanol/rousseau/rousseau_cs.htm)

Sartre, Jean- Paul. “L’existencialisme est un humanisme.” Gallimard, 1996.

Staples, Anne “El siglo XIX.” en *La vida cotidiana en México*. México: El Colegio de México, 2022.

Suazo, Diana. “La pervivencia de la leyenda de Sardanápalo a través del tiempo: un análisis del pathos en la Mort de sardanapale de Eugène Delacroix y The destroyed room de Jeff Wall.” Tesis de Licenciatura, Universidad Autónoma de México, 2023.

Vannier, Patricia. *Fiches d’introduction au droit*. Francia: ellipses. <https://www.furet.com/media/pdf/feuilletage/9/7/8/2/3/4/0/0/9782340074033.pdf>



Vázquez, Josefina. “La República Restaurada y la educación.” *El Colegio de México* (1992)  
[https://muse.jhu.edu/pub/320/edited\\_volume/chapter/2583962](https://muse.jhu.edu/pub/320/edited_volume/chapter/2583962)

Vázquez, Josefina. “La República Restaurada y la educación.” *El Colegio de México* (1992).  
[https://muse.jhu.edu/pub/320/edited\\_volume/chapter/2583962](https://muse.jhu.edu/pub/320/edited_volume/chapter/2583962)

Velázquez, Angélica, Fausto Ramírez y Víctor Rodríguez. *Catálogo comentado del acervo MUNAL. Pintura del siglo XIX, tomo II.* (México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2008).

Velázquez, Angélica. *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles de hogar y musas callejeras.* México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.

Villafuerte, Lourdes. “El matrimonio como punto de partida para la formación de la familia. Ciudad de México, siglo XVII,” en Pilar Aizpuru, *Familias Novohispanas. Siglos XVI al XIX. Seminario de Historia de la familia.* México: El Colegio de México.

Yourcenar, Marguerite. *Alexis o el tratado del inútil combate.*

#### REFERENCIAS HEMEROGRÁFICAS

ZIG-ZAG. Monterrey, Nuevo León, 1910. 19:  
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a48f?pagina=558a383a7d1ed64f16e34d31&palabras=bordado>

#### ÍNDICE DE IMÁGENES

Fig. 1 Ocaranza, Manuel. *Un zuavo.* 1863. Boceto. © *Historia de la Guerra de intervención en Michoacán*, 64.

Fig. 2 Ocaranza, Manuel. *Un zuavo.* 1863. Boceto. © *Historia de la Guerra de intervención en Michoacán*, 484.

Fig. 3 Ocaranza, Manuel. *Una joven esposa contempla con gozo la camisita que va a servir para su primer hijo.* 1873. Óleo sobre lienzo 73 x 55.5 cm. © Colección Blaistein.

Fig. 4 Ocaranza, Manuel. *La Cuna vacía.* 1873. Óleo sobre lienzo 76 x 56 cm. Museo Nacional de Arte, México. © Colección Blaistein.

Fig. 5 Le Brun, Charles. *Expresiones de las pasiones del alma , La joie tranquille.* 1750. © <https://archive.org/details/caracteresdespas00lebr/page/n7/mode/2up>

Fig. 6 Vermeer, Johannes. *La Encajera.* 1669. Óleo sobre lienzo 23.9 x 20.5 cm. © Museo Louvre.

Fig. 7 Vermeer, Johannes. *La Lechera.* 1658. Óleo sobre lienzo 45.5 x 41 cm. © Rijksmuseum.

Fig. 8 Fragonard, Jean-Honoré. *Los felices azares del columpio.* 1767. Óleo sobre lienzo 81 x 65 cm. Colección Wallace. © Wikimedia Commons.

Fig. 9 “La Costurera” en *Los mexicanos pintados por sí mismos*, 48. © Universidad Autónoma de Nuevo León [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188\\_015.pdf](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020001188/1020001188_015.pdf)

Fig. 10 De Alcívar, José. *De español y albina, torna-atrás*, 1778. Óleo sobre lienzo. © Colección Pérez de Simón, México.

Fig. 11 Ocaranza, Manuel. *La flor muerta*. 1869. Museo Nacional de Arte, México. © Google Arts and Culture.

Fig. 12 Ocaranza, Manuel (atribuido). *Mujer regando una flor*. Óleo sobre lienzo. © *Representaciones femeninas en la pintura del siglo XIX en México. Ángeles del hogar y musas callejeras*, 162.

Fig. 13 *El álbum de la mujer*. 1885. © Instituto Cervantes.

Fig.14 Ávila, Daniel. *Soñando*. Óleo sobre lienzo. © Fotografía Fausto Ramírez.

Fig. 15 Ocaranza Manuel. (atribuido). *La caridad*. Museo Nacional del Arte. © INBA

# Diana Suazo Martínez

## El deber ser de la mujer Un análisis existencialista de El Costurero y La Cuna Vacía de Manuel Ocaranza a la luz de El ...

Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

### Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:523876066

Fecha de entrega

6 nov 2025, 7:04 a.m. GMT-6

Fecha de descarga

6 nov 2025, 7:10 a.m. GMT-6

Nombre del archivo

El deber ser de la mujer Un análisis existencialista de El Costurero y La Cuna Vacía de Manuel Oc....pdf

Tamaño del archivo

6.5 MB

98 páginas

31.119 palabras

159.404 caracteres




# 17% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

## Filtrado desde el informe

- ▶ Texto citado
- ▶ Texto mencionado
- ▶ Coincidencias menores (menos de 10 palabras)

## Fuentes principales

- 17%  Fuentes de Internet
- 8%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

## Marcas de integridad

### N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

Datos del manuscrito que se presenta a revisión		
<b>Programa educativo</b>	Maestría en filosofía de la cultura	
<b>Título del trabajo</b>	El deber ser de la mujer: Un análisis existencialista de El Costurero y La Cuna Vacía de Manuel Ocaranza a la luz de El Segundo Sexo de Simone de Beauvoir	
	<b>Nombre</b>	<b>Correo electrónico</b>
<b>Autor/es</b>	Diana Suazo Martínez	
<b>Director</b>	Dr. Esteban Ignacio Marín Ávila	esteban.marin@umich.mx
<b>Codirector</b>	Dra. Mónica Pulido Echeveste	mp.echeveste@enesmorelia.unam.mx
<b>Coordinador del programa</b>	Dra. Jesús Emmanuel Ferreira González	jesus.ferreira@umich.mx


Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Asistencia en la redacción	no	

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



Uso de Inteligencia Artificial		
Rubro	Uso (sí/no)	Descripción
Traducción al español	no	
Traducción a otra lengua	sí	Ayuda de traductor para presentar el abstract
Revisión y corrección de estilo	no	
Análisis de datos	no	
Búsqueda y organización de información	no	
Formateo de las referencias bibliográficas	no	
Generación de contenido multimedia	no	
Otro	no	

Datos del solicitante	
Nombre y firma	Diana Suazo Martínez 
Lugar y fecha	Morelia, Michoacán a 5 de noviembre de 2025