



Reseña

Los de abajo: tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina.
Ed. María Julia Rossi y Lucía Campanella. Rosario: UNR Editora, 2018.

Rachel Randall¹

María Julia Rossi y Lucía Campanella son las editoras de *Los de abajo* (2018), un libro que explora las representaciones de los sirvientes en el arte y la literatura latinoamericana desde el siglo XIX hasta hoy en día. En el prólogo del volumen, las editoras ofrecen una historia perspicaz y concisa de la servidumbre en la modernidad. Observan que el servicio doméstico ha estado marcado por su feminización y la reducción del “enjambre de servidores” propio de la nobleza a una sola persona (a menudo migrante) que se ocupa de todas las tareas (10). Lo caracterizan también dos otros aspectos integrales: primero, la invisibilidad. Según las editoras, el “sirviente ideal” se ha concebido como el que “deja como huella de sí tan solo una tarea bien hecha”, lo que puede llegar a resultar en la anulación de la subjetividad del individuo que sirve (17). No obstante, los trabajadores del hogar suelen pertenecer a una clase social ajena a la del patrón, lo cual fomenta sensaciones de desconfianza o malestar. El hecho de que el sirviente sea un “otro” que trabaja en la casa del empleador contribuye al segundo rasgo que define y complica esta relación: constituye una relación económica –de empleo– que, sin embargo, se desarrolla en un espacio íntimo y que puede

¹ **Rachel Randall** es profesora del departamento de español, portugués y estudios latinoamericanos de la Universidad de Bristol. Su proyecto de investigación actual, que fue apoyado por un Leverhulme Early Career Fellowship (2016-2019), analiza la representación de los trabajadores remunerados del hogar en la cultura latinoamericana de la posdictadura, en el cine, el testimonio y la cultural digital. Contacto: rachel.randall@bristol.ac.uk.

producir fuertes lazos afectivos. Consecuentemente, el sirviente tiene el potencial de provocar emociones contradictorias justo porque hace borrosa la división burguesa entre lo público (el mundo del trabajo) y lo privado (o lo familiar). Los de abajo examina textos que arrojan una luz crítica sobre estos rasgos del servicio doméstico: contestan la invisibilización de los trabajadores del hogar y exploran su agencia cultural.

El libro representa una contribución crucial a un campo de investigación que está creciendo. Se une a la obra maestra de Sônia Roncador *Domestic Servants in Literature & Testimony (1888-1999)*, publicada en 2014, que investiga la representación cambiante de los sirvientes en la literatura brasileña desde la abolición de la esclavitud hasta el fin del siglo XX. En los últimos años, se ha observado también un creciente interés por el nuevo “género” del cine latinoamericano que toma como protagonistas a los trabajadores remunerados del hogar (ver, por ejemplo trabajos recientes de Shaw, Kratje, Randall, Osborne y Ruiz-Alfaro). Sin embargo, *Los de abajo*, es el primer volumen que investiga las representaciones de estos trabajadores tanto en la literatura como en la cultura visual de América Latina. Los capítulos se organizan en orden cronológico y el libro está compuesto de tres secciones principales que se dedican a los siglos XIX, XX y XXI. El epílogo contiene dos capítulos: el primero, de Romina Lerussi, interroga la *falsa* excepcionalidad del trabajo doméstico remunerado desde el punto de vista jurídico, mientras que el segundo, de Geneviève Fraisse, rastrea la evolución de las nociones del servicio y de la servidumbre desde el comienzo del siglo XX hasta hoy en día. El alcance histórico de las contribuciones proporciona al lector una apreciación profunda de los temas que han unido las representaciones de los sirvientes en la región a pesar de las distancias epocales. Estos temas incluyen: el género, la raza, la alteridad, la clase social, el ocio, la imaginación y los gustos culturales.

La sección dedicada al siglo XIX se abre con el capítulo de Betina González, quien examina las *causeries* de Lucio V. Mansilla, concebidas como pequeños ensayos que indagan en dilemas morales (32). González argumenta que la autoimagen que Mansilla proyecta —“como un “hombre ilustrado,

superior, letrado” (33)– se relaciona con su tendencia de retratar a criados o subalternos en su escritura. En fin, recurre a textos filosóficos o políticamente radicales para, no obstante, mantener una distinción sutil entre sí mismo y sus sirvientes. Este tipo de análisis vincula varios capítulos del volumen más allá de tratar objetos de épocas distintas. En tanto Mansilla le lee a su barquero fragmentos de Platón en “En chata” (1889-1890), en su análisis de la película contemporánea *Réimon* (Rodrigo Moreno, 2014), Julia Kratje observa que los patrones le recitan *El capital* de Marx a Ramona, la trabajadora del hogar (y protagonista), mientras limpia (168). En suma, los empleadores retratados suelen aprovecharse de su capital cultural (y/o de su alfabetización) para mantener las jerarquías sociales, en particular cuando estas se ven amenazadas.

Laura Malosetti Costa dirige su atención al escándalo provocado por el retrato *Le Lever de la bonne* (1887) del pintor argentino Eduardo Sívori. Fue la primera obra que expuso en el salón de París y después la envió a Buenos Aires. Este retrato naturalista, que representa a una criada desnuda, fue llamado “grosero”, “repugnante”, “sucio” e “inmundo” en la prensa argentina (52-54), términos que aluden a la pobreza de la sirvienta. Malosetti Costa explica que las mujeres desnudas fueron “abundantes” en la pintura naturalista de la época (46), por lo tanto, la fuerte reacción al cuadro de Sívori revela una actitud clasista: solo algunos cuerpos femeninos fueron considerados “apropiados” como sujetos de este tipo de retrato. Según un crítico, Sívori debía haber despertado “a la patrona” en vez de a la criada (54). En el último capítulo, Lucía Campanella vuelve a *Le Lever de la bonne*, para destacar su importancia como un punto de referencia en términos de las representaciones culturales de los sirvientes. El repudio que suscitó resulta del hecho de que constituyó el primer retrato de una sirvienta que “se inscribe en pleno *régimen estético*”, o sea, que proponía hasta cierto punto la destrucción de las jerarquías que regían el orden social, en lugar de simplemente reproducirlas dentro del *régimen mimético* (195).

En el capítulo que cierra las reflexiones sobre el siglo XIX, Sônia Roncador examina una crónica del escritor brasileño João do Rio, titulada “La

crisis de los criados” (1909). El texto arroja una luz perceptiva sobre el llamado “problema del sirviente”, un discurso que surgió en la época de la abolición de la esclavitud en Brasil, cuando las élites se preocupaban por “el fin del pacto de protección y obediencia que había hasta entonces estructurado las relaciones entre clases sociales y razas en [sus] casas” (66-67). Esto se debía, primero, al hecho de que faltaban sirvientes negros, mientras que los sirvientes blancos –que solían ser inmigrantes europeos (“en su mayoría del norte de Portugal y de las Azores” [69])– que los reemplazaban, fueron considerados demasiado ambiciosos y egoístas para ser empleados leales. Al reproducir esta narrativa en su crónica, do Rio reafirma “las implicaciones raciales y racistas” del discurso del “problema de la servidumbre” (75). Por una parte, esta lógica “produjo estereotipos de blancos pobres como naturalmente egoístas y orgullosos de su raza” y por otra, “sostuvo la imagen de negros que sirven a blancos que ha perdurado en las relaciones interraciales” en el país (76).

En el cuarto capítulo, “Género sobre género”, Karina Elizabeth Vázquez analiza dos películas del cineasta argentino Manuel Romero: *Isabelita* (1940) y *Muchachas que trabajan* (1938). Vázquez ofrece un análisis fascinante de la relación entre la sirvienta Elena y su patrona Alcira en *Isabelita* para ilustrar su argumento donde expone que las trabajadoras de Romero se apropian de la vestimenta de las mujeres burguesas, pero lo hacen de una forma “distanciada” (85). Explica que “la serie de adecuaciones” que las trabajadoras hacen no solo constituye “un ajuste ideológico-cultural a la identidad ‘más acabada’ de la clase media, sino también un agenciamiento crítico de esa identidad” (84-85). El hecho de que Elena sea la verdadera protagonista de *Isabelita*, junto con la manera en que negocia y se apropia de los códigos culturales burgueses concluye en una obra que podría compararse con películas más recientes que también se centran en la figura de la trabajadora del hogar y su relación ambivalente con el patrón de consumo cultural de sus empleadoras (como *La nana* [Sebastián Silva, 2009], sobre la que Vázquez también escribió anteriormente, y *Que horas ela volta?* [Anna Muylaert, 2015]).

En “Variaciones entre criados y señores”, Adriana Mancini reflexiona sobre las razones por las que el nombre de la escritora argentina Silvina Ocampo no se incluyó junto con el de José Bianco en la traducción al español de la obra de teatro *Les Bonnes* (Jean Genet, 1947), que fue publicada bajo el título de *Las criadas* por la revista argentina *Sur* –dirigida por la hermana de Silvina, Victoria Ocampo– en 1959 (104). En 1982, Silvina Ocampo admitió su parte en la traducción (104), algo que solo varios años después, se reconoce la edición de la obra en forma de libro de la editorial homónima *Sur* (104). Mancini supone que se podría atribuir la ausencia del nombre de Silvina a la notoria relación conflictiva de las hermanas Ocampo: una relación caracterizada también por disputas sobre quién debería quedarse con los servicios de la empleada preferida de ambas, Fani (102) –“un tema doloroso que marcó, según Mancini, la producción literaria de Silvina Ocampo” (109-11).

En el siguiente capítulo, María Julia Rossi vuelve a la llamada “empleada-problema” en los textos de las hermanas y escritoras brasileñas Tania Kaufmann y Clarice Lispector. Mientras que los textos de las dos aluden a su suposición clasista que las empleadas domésticas constituyen un “otro” que tiene que ser controlado, sus narrativas acaban por minar esta dicotomía. En el caso de Kaufmann este proceso es inadvertido: Rossi deconstruye las distinciones que elabora en su manual *A aventura de ser dona-de-casa. Dona-de-casa X empregada* (1975) en que la autora critica la duplicidad de las sirvientas, para solo revelar sus propias tácticas engañosas, incluso las trampas que utiliza para dominarlas mejor (121). Por contraste, en sus crónicas publicadas en el *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973, Lispector reconoce un gran sentimiento de desasosiego cuando su empleada doméstica, Aninha, pidió que la autora le prestara uno de sus libros. En lugar de darle a Aninha un libro demasiado “complicado” de su propia autoría, Lispector le presta una traducción que hizo de una novela detectivesca que Aninha describe después como “pueril” (119). Las declaraciones de Aninha sorprenden a Lispector porque desafían la frontera (imaginaria) de la cultura “alta” o “letrada” que, para la autora, la diferencia de la trabajadora. Rossi

rastrea las implicaciones de esta realización en *A Paixão segundo G.H.* (1964), la novela de Lispector en que la empleada doméstica se vuelve “una máquina” capaz de “engendrar fantasías” que su patrona nunca había imaginado (122).

Martín Kohan abre la sección dedicada al siglo XXI con su lectura de la novela *Rabia* (2005) de Sergio Bizzio. Kohan comienza por comparar la “casa tomada” (de Cortázar) con la “casa invadida”: alegorías que expresan el miedo burgués de sentirse amenazado por el “otro” en términos de clase social (137). La novela se aprovecha de la segunda metáfora: un albañil, José María (conocido como María) se introduce en la mansión de una pareja adinerada (los Blinder) y se instala en su mansarda, viviendo allí desapercibido. María consigue entrar en la casa como resultado de su relación con Rosa, la empleada doméstica “puertas adentro” de los Blinder. Los cuatro habitantes no se diferencian en términos de sus preferencias culturales, lo cual presenta un paralelo con los análisis desarrollados en los capítulos de Rossi y Kratje (142). El albañil sigue escondido en la mansarda sin que Rosa lo sepa, llamándola por teléfono como si estuviera afuera (143). Kohan concluye que los lugares que ocupan María y Rosa se reflejan: María se vuelve una “presencia-ausencia” o “un fantasma” para Rosa, mientras que Rosa, como mucama, constituye el fantasma de los Blinder, o sea, del hogar burgués (144).

Victoria Sacco y Verónica Panella analizan *97 empleadas domésticas* (2010), un proyecto desarrollado por la artista peruana Daniela Ortiz. La instalación se compone de fotos compartidas por miembros de la clase media alta limeña que Ortiz se apropió de Facebook. Las imágenes representan momentos de ocio o celebración familiar, y en todas aparece al menos una trabajadora doméstica: en un segundo plano, desenfocada o recortada al borde de la foto. El hecho de que estas trabajadoras suelen ser indígenas o mestizas señala el aspecto colonial persistente de la relación empleador-empleada en Perú. Cuando fueron expuestas en una galería, el título de la serie solo aparecía al final. Sacco y Panella declaran que esta táctica “interpela al receptor violentamente, lo obliga a identificarse con el autor de la imagen, porque pone en evidencia su ceguera” (154). Es probable que el espectador solo “descubra” a las trabajadoras del hogar en su segundo

recorrido de la exposición. Sin embargo, el proyecto también plantea preguntas éticas: ¿es posible que la exhibición haga oír la propia voz de las trabajadoras, dado que sus imágenes fueron divulgadas (primero) por sus patrones, y luego fueron reapropiadas y publicadas por la artista (sin su permiso)? (158).

El análisis contundente de Julia Kratje se concentra en la película argentina *Réimon*. Como ya se ha sugerido, a Kratje le interesa que los gustos musicales de la elegante trabajadora doméstica Ramona erosionen la distinción entre la cultura popular y la alta cultura. La película destaca los momentos en que Ramona, que vive en un barrio periférico, descansa de su labor para apreciar las grabaciones de música clásica que tiene uno de sus empleadores. Por lo tanto, según Kratje, la película “pone en escena un arte de la igualdad” (168). No obstante, *Réimon* simultáneamente revela que disponer del tiempo para el ocio (en lugar del trabajo) depende de desigualdades sociales, tales como las de género, clase, y origen geográfico (168). Este capítulo instituye otro tema clave del volumen: los paralelos entre el arte –“como una forma de labor”– y el trabajo doméstico, ya que el director Rodrigo Moreno abre la película con varios detalles sobre los gastos de rodaje, producción y postproducción (173).

En su análisis, Lucía Campanella desarrolla esta línea de investigación y reúne hábilmente los aportes de los capítulos anteriores. Interroga varias obras contemporáneas en las que el empleado se vuelve artista y el artista toma el lugar del empleado, como *El despertar de la criada. Autorretrato con rodete* de Juan Paveletic (2005) y las *performances* de la artista brasileña Millena Lízia, que ha encarnado una mujer encargada de limpieza en *Empregada para um cubo branco* (2013) y *Faço faxina* (2016-2017). Campanella declara que esto no solo muestra las semejanzas entre el empleo doméstico y el arte como dos formas de trabajo (o “servicio”) extremadamente desreguladas y precarias dentro del modelo económico vigente (205), sino que también alude a un momento cuando los trabajadores remunerados del hogar dejen de existir porque todos se ocuparán de sus propias tareas domésticas (203).

En suma, este volumen constituye un aporte pionero a un campo de investigación floreciente. Es el primer libro que examina la representación de los trabajadores del hogar tanto en la literatura como en la cultura visual de América Latina a lo largo de los siglos XIX, XX y XXI. Los análisis desarrollados en los capítulos desafían la frontera imaginaria entre la cultura “letrada” y la cultura popular, que ha sido utilizada para distinguir el artista o el autor del sirviente. El libro también demuestra que obras latinoamericanas más recientes han profundizado esta noción por trazar explícitamente los paralelos entre el arte –“como un tipo de labor”– y el trabajo del hogar remunerado: ambos son empleos que suelen ser precarios y estar desregulados dentro del sistema económico actual.

Bibliografía

Kratje, Julia. “Voces y cuerpos del servicio doméstico en el cine latinoamericano contemporáneo”. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. 15 (2017): 1-22.

Osborne, Elizabeth; Sofía Ruiz-Alfaro. *Domestic Labor in Twenty-First Century Latin American Cinema*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

Randall, Rachel. “‘It is very difficult to like and to love but not to be respected or valued’: Maids and Nannies in Contemporary Brazilian Documentary”. *Journal of Romance Studies*. 18. 2 (2018): 275-300.

Roncador, Sônia. *Domestic Servants in Literature and Testimony in Brazil, 1889-1999*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.

Shaw, Deborah. “Intimacy and Distance – Domestic Servants in Latin American Women’s Cinema: *La mujer sin cabeza*/*The Headless Woman* and *El niño pez*/*The Fish Child*”. *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*. Ed. Deborah Shaw y Deborah Martin. London; New York: I.B. Tauris, 2017. 123-148.