

**LAS DEPENDENCIAS: FIGURAS DEL SERVICIO DOMÉSTICO  
EN LA OBRA DE SILVINA OCAMPO, CLARICE LISPECTOR  
Y ELENA GARRO**

by

**María Julia Rossi**

B. A. in Literature and Linguistics, Universidad Nacional de Rosario, Argentina, 2005

M. A. in Latin American Literature, University of Pittsburgh, 2011

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Kenneth P. Dietrich School of Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

University of Pittsburgh

2014

UNIVERSITY OF PITTSBURGH  
KENNETH P. DIETRICH SCHOOL OF ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

by

María Julia Rossi

It was defended on

April 7, 2014

and approved by

Bobby Chamberlain, PhD, Associate Professor

Joshua Lund, PhD, Associate Professor

Lara Putnam, PhD, Professor

Dissertation Advisor: Daniel Balderston, PhD, Mellon Professor

Copyright © by María Julia Rossi

2014

**LAS DEPENDENCIAS: FIGURAS DEL SERVICIO DOMÉSTICO  
EN LA OBRA DE SILVINA OCAMPO, CLARICE LISPECTOR  
Y ELENA GARRO**

María Julia Rossi, PhD

University of Pittsburgh, 2014

This dissertation is a comparative examination of households, focusing on domestic servants in works of fiction by the Argentine writer Silvina Ocampo; the Mexican Elena Garro; and the Brazilian Clarice Lispector. Servant figures, I argue, understood as dependents on the surface, hold a surprising “secret power” hidden in their apparent invisibility. From an interdisciplinary approach that includes notions of power, practices of everyday life, and the distribution of the sensible, I sustain that these authors’ singular poetic and literary styles surprisingly converge in their representations of the weak as potential agents of change. I dedicate three chapters to closely examining strategies and resources to create servant characters in the literary works. In the chapter devoted to Silvina Ocampo’s works, I trace an arc that discovers a pattern in the way she portrays servants through time. The following chapter focuses on the contrast between one of Clarice Lispector’s novel and some of her chronicles. The fictional maid in *A Paixão Segundo G.H* is so disquieting to the narrator and owner of the house that it leads her to reveal her deepest anxieties about her own self. On the contrary, holding the mask of her own name, she chronicles her portraits of her own real maids, who are far more traditional and conservative. Fictional servants in Garro’s early narrative are several and various. Because of this plurality, I group them into passive and active characters, explaining each particular function in detail. Finally, my boldest argument is a deeper analogy between these representations and how these female writers found their own room to make singular authorial voices heard in a male literary environment.

## TABLE OF CONTENTS

<b>1.0</b>	<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>1</b>
<b>1.1</b>	<b>QUÉ HACER CON LA TRADICIÓN? OBEDECER, OPONERSE, RESISTIRSE.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1.1</b>	<b>“Fani” al margen de Victoria Ocampo.....</b>	<b>1</b>
<b>1.1.2</b>	<b>María Escandón y Rosario Castellanos.....</b>	<b>9</b>
<b>1.1.3</b>	<b>Caminos diversos: otras disposiciones de lo marginal .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2</b>	<b>REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LOS EMPLEADOS DOMÉSTICOS.....</b>	<b>23</b>
<b>2.0</b>	<b>REFLEXIONES TEÓRICAS .....</b>	<b>34</b>
<b>2.1</b>	<b>INSTALACIONES E INSTITUCIONES.....</b>	<b>35</b>
<b>2.2</b>	<b>INDIVIDUOS Y RELACIONES.....</b>	<b>46</b>
<b>2.3</b>	<b>FIGURAS Y REPRESENTACIONES .....</b>	<b>61</b>
<b>3.0</b>	<b>HISTORIA E IMAGINARIO.....</b>	<b>67</b>
<b>3.1</b>	<b>COORDENADAS .....</b>	<b>72</b>
<b>3.1.1</b>	<b>Buenos Aires, Argentina .....</b>	<b>73</b>
<b>3.1.2</b>	<b>Río de Janeiro, Brasil .....</b>	<b>82</b>
<b>3.1.3</b>	<b>México D.F., México .....</b>	<b>88</b>
<b>3.2</b>	<b>APUNTES FINALES. DATOS QUE ALIMENTAN UN IMAGINARIO ...</b>	<b>92</b>

<b>4.0</b>	<b>SILVINA OCAMPO. EL SERVICIO UBICUO.....</b>	<b>98</b>
<b>4.1</b>	<b>LA SERVIDUMBRE: DEL MARGEN AL CENTRO .....</b>	<b>98</b>
<b>4.1.1</b>	<b>El casero, la casa y las estaciones: “Eladio Rada y la casa dormida”.....</b>	<b>102</b>
<b>4.1.2</b>	<b>La hija del jardinero y los rumores del servicio: “La siesta en el cedro”.....</b>	<b>106</b>
<b>4.1.3</b>	<b>Las hijas del casero, traición y odio: “El Remanso” .....</b>	<b>111</b>
<b>4.2</b>	<b>LOS RESORTES DEL SERVICIO: UNA MIRADA CÍNICA .....</b>	<b>123</b>
<b>4.2.1</b>	<b>Condescendencia explícita e ironía .....</b>	<b>123</b>
<b>4.2.1.1</b>	<b>Admiración e imperfecciones: “Nosotros” .....</b>	<b>124</b>
<b>4.2.1.2</b>	<b>“Desperdiciar fósforos en niñeras”: “Voz en el teléfono” .....</b>	<b>126</b>
<b>4.2.2</b>	<b>Asunción de la palabra: “La propiedad” .....</b>	<b>128</b>
<b>4.2.3</b>	<b>La paradoja de la inversión: “Las esclavas de las criadas”.....</b>	<b>137</b>
<b>4.3</b>	<b>PALABRAS FINALES. “LA BÚSQUEDA DE UN ORDEN DIFERENTE AL QUE IMPONE LA VIDA”.....</b>	<b>150</b>
<b>5.0</b>	<b>CLARICE LISPECTOR. UNA AUSENCIA OMNIPRESENTE .....</b>	<b>153</b>
<b>5.1</b>	<b>LISPECTOR COLUMNISTA Y CRONISTA.....</b>	<b>154</b>
<b>5.1.1</b>	<b>Las empleadas domésticas en las crónicas .....</b>	<b>157</b>
<b>5.1.2</b>	<b>“Agua con azúcar”.....</b>	<b>161</b>
<b>5.1.3</b>	<b>El “problema” de la empleada doméstica .....</b>	<b>166</b>
<b>5.1.4</b>	<b>¿Comunicación?.....</b>	<b>168</b>
<b>5.1.5</b>	<b>Circulación de dinero .....</b>	<b>171</b>
<b>5.1.6</b>	<b>El grandioso gesto de escribir sobre la empleada doméstica.....</b>	<b>175</b>
<b>5.1.7</b>	<b>La figura de escritora .....</b>	<b>179</b>

5.2	A PAIXÃO SEGUNDO G.H. LA CONSTRUCCIÓN ASISTIDA DEL “YO” .....	184
5.2.1	Un espacio ajeno en la casa propia: la habitación de la criada .....	187
5.2.2	El mural: un mensaje fallido .....	193
5.2.3	¿Cómo es Janair? ¿Cómo... era? .....	196
5.2.4	<i>Esse est percipi aut percipere</i> .....	206
5.2.5	Una ausencia ensordecedora, fuente de malestar .....	208
5.3	PALABRAS FINALES. SIRVIENTES NOVELADOS Y CRÓNICAS SOBRE SIRVIENTES .....	211
6.0	ELENA GARRO. SIRVIENTES, MUDOS AGENTES DE LA ACCIÓN .....	213
6.1	ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LOS SIRVIENTES EN LA PRIMERA NARRATIVA.....	213
6.2	FUNCIONES PASIVAS: TESTIGOS DE LA ACCIÓN EN LA SEMANA DE COLORES .....	215
6.2.1	Función ornamental e indicial: “El zapaterito de Guanajuato” y “El día que fuimos perros” .....	215
6.2.2	Relato enmarcado: efectos narrativos de una ausencia. “El árbol” .....	220
6.2.3	Testigo imprescindible. “La culpa es de los tlaxcaltecas”.....	222
6.3	FUNCIONES ACTIVAS: ACTORES MUDOS, AGENTES SECRETOS EN “EL ROBO DE TIZLA” Y LOS RECUERDOS DEL PORVENIR .....	232
6.3.1	Anticipación en “El robo de Tizla”: la obscenidad del crimen .....	232
6.3.2	La servidumbre como clase en <i>Los recuerdos del porvenir</i> .....	239

6.3.2.1	¿Qué hacen quienes no hablan? Los muertos como territorio de batalla.....	248
6.3.2.2	El personaje de Inés: escamoteo de la traición.....	251
6.3.2.3	El personaje de Gregoria: apropiación de la palabra .....	259
6.4	PALABRAS FINALES. AGENTES SECRETOS .....	269
7.0	A MODO DE CONCLUSIONES .....	271
7.1	CONCLUSIONES PARCIALES, COINCIDENCIAS GENERALES.....	271
7.2	QUIÉNES SON Y POR QUÉ ESTO NO SE DIJO ANTES.....	274
7.3	REFLEXIONES SOBRE LA “ESCRITURA FEMENINA” .....	280
7.4	EL GÉNERO EN LAS ENCRUCIJADAS LITERARIAS .....	284
7.5	TRADICIÓN Y TRAICIÓN.....	287
8.0	OBRAS CITADAS .....	291
8.1	BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	291
8.2	CONTEXTO HISTÓRICO .....	293
8.3	SOBRE OCAMPO.....	297
8.4	SOBRE LISPECTOR.....	299
8.5	SOBRE GARRO .....	301



## 1.0 INTRODUCCIÓN

Lo real debe ser ficcionado para ser pensado.

Jacques Rancière, *Del reparto de lo sensible* (48)

No codiciarás la casa de tu prójimo, no codiciarás la mujer de tu prójimo, ni su siervo, ni su criada, ni su buey, ni su asno, ni cosa alguna de tu prójimo.

Éxodo 20:17

### 1.1 QUÉ HACER CON LA TRADICIÓN? OBEDECER, OPONERSE, RESISTIRSE

#### 1.1.1 “Fani” al margen de Victoria Ocampo

Victoria Ocampo nació en 1890, en el seno de una familia tradicional argentina que participó activamente en la vida pública de su país desde los tiempos de la Independencia nacional. Educada en su casa, con institutrices extranjeras según los preceptos de su clase, dedicó su vida adulta y la fortuna familiar a financiar la revista *Sur*, por ella fundada en 1931, que se convertiría en la publicación literaria más importante de América Latina del siglo XX, y la editorial homónima (creada dos años más tarde). Su obra escrita consiste, fundamentalmente, en artículos y ensayos donde recogió sus impresiones sobre libros, autores y viajes y que ella denominaba “testimonios” (otro gran caudal de su obra se publicó, por su indicación, de manera póstuma como *Autobiografía*, en seis volúmenes que abarcan desde los primeros años de su infancia hasta

la fundación de *Sur*). Estos textos fueron publicados originariamente en diarios y revistas y reunidos por ella misma en diez volúmenes titulados, precisamente, *Testimonios* (el cuarto de estos volúmenes tuvo, sin embargo, el título de *Soledad sonora*). La matriz de toda su escritura responde a un impulso marcadamente autobiográfico y cabe mencionar su rol como pionera en la lucha por la igualdad de los derechos de la mujer.

En uno de sus testimonios, uno de los géneros más practicados por ella y en los que representa a muchas personas, Victoria Ocampo escribe sobre su criada, Fani.<sup>1</sup> Este gesto empuja tal vez al lector a suponer que implica que la autora coloca a la empleada en pie de igualdad con otros personajes lo bastante relevantes<sup>2</sup> en su vida para ameritar un testimonio<sup>2</sup> pero esa ilusión se desmonta con la lectura del texto en cuestión. Al estar encabezado con un epígrafe del Quijote, puede imaginarse fácilmente cuál será el tono del retrato que el ama se dispone a trazar de su sirvienta; esta vez, la intuición del lector no falla. En un iluminador texto de muy pocas páginas, Ocampo propone una imagen de la criada signada por la oscilación entre la ridiculización y el afecto extremo, y a través de la descripción enumera las características esenciales y deseables del personal doméstico.

Uno de los detalles que más llama la atención al leer este “Testimonio” es la función que el nombre propio de la criada va a tener en la dinámica de la relación con la dueña de casa. El nombre, signo por excelencia de la identidad personal y social, cambia de función al establecerse como la herramienta esencial de comunicación de la que su ama dispone. A la manera de un timbre, el nombre propio de la criada se despoja de todo rastro de subjetividad que

---

<sup>1</sup> Julio Schwartzman, en su libro *Microcrítica*, dedica un ensayo, “Victoria Ocampo: Una ínsula para Fani” a la articulación de la lectura de este “Testimonio” con su reacción ante la publicación de la traducción de *Les Bonnes* de Jean Genet, aparecida por la editorial *Sur* en 1948.

<sup>2</sup> La misma Ocampo abona esta idea. En una reseña publicada en *La Nación* en 1976, mencionará el testimonio “Fani” de un modo un tanto hiperbólico (89).

podiera tener y queda al servicio práctico de la dueña de casa. La anulación de la identidad es un resultado —o tal vez una condición— del triunfo de la utilidad sobre la subjetividad. Aunque estas afirmaciones parezcan un tanto extremas, puede verse en funcionamiento en el primer párrafo de Ocampo. Tras referirse a la empleada sin nombrarla, leemos la siguiente explicación:

[C]uando nadie se acordaba ya de que se llamaba Estefanía, pues mi tía Ana, que la tomó en calidad de *bonne à tout faire*, dos años después de su llegada de España, la llamaba, *for short*, Fani. Estefanía es uno de esos nombres difíciles de repetir a gritos, y cuando Fani estaba en una casa era fatal que sus habitantes recurrieran a ella continuamente. (300-01)

Esta operación de lo que Schvartzman llama “reducción” del nombre de Fani intenta proponerse desde el punto de vista de Ocampo como algo casi natural. La última frase de la cita pone en contexto a Fani por lo que es en la casa y lo “fatal” que sería llamar a esta mujer por su nombre. Dispuesta a concederlo todo, hasta su nombre, para cooperar con la comodidad del hogar, el carácter de objeto de la criada facilita mucho su representación escrita, casi como una continuación de su estatuto en la vida real. La violencia textual de Ocampo queda así invisibilizada en virtud del resorte mimético que la permite.

La concepción de Fani como un objeto se revela en la manera en que el texto refiere la forma en que la criada circula entre los miembros de la familia. Hay dos menciones que explican cómo pasó de estar al servicio de la tía de la autora al servicio de sus padres y de ellos a la misma Victoria. La primera de las citas dice así: “En 1908 mis padres decidieron hacer un viaje a Europa. Les preocupaba dar con una buena niñera, mujer de toda confianza, para las chicas (nosotras). Mi tía Ana dijo: ‘Llévense a Fani’. Así lo hicieron” (302). Las palabras de la tía disponen de la persona de la criada y la destinan a quedar bajo las órdenes de nuevos amos.

Éstos, a su vez, dispondrán de ella pero, esta vez, con la forma de “un regalo”: “Cuando me casé (era la primogénita), se resolvió hacerme un regalo sin par: mis padres se privaron de Fani para que Fani me siguiera” (302). Los denodados esfuerzos de la última frase, donde los padres sufrirían por la ausencia de la criada o donde Fani sería agente de la acción de “seguir” a su nueva ama, no consiguen contrarrestar el efecto de todo lo anterior. La criada es un bien que circula a discreción del amo de turno y del que se dispone como de cualquier otro objeto.

En el “testimonio” de Victoria se recogen todos los rasgos esenciales de una buena empleada doméstica, tanto los atributos que la definen en tanto tal como las características propias de las personalidades que ocupan estos lugares. De este modo, tenemos por un lado la buena salud (“había sido una mujer de excelente salud”, 310); la resistencia física (“no cansarse nunca”, 302); la disciplina (“una conducta tan estrictamente puritana y consagrada al deber; un deber *self imposed* que iba casi siempre más allá de sus obligaciones”, 301); el afán por el ahorro (“no le gustaba el despilfarro”, 303).

Y, por otro, en relación con los amos, también son atributos deseables la fidelidad (“admiración hacia mí”, 306); el inspirar confianza; la obediencia (“Tomó tan a pecho el mandato”, 303); la entrega (“vocación para el olvido de sí misma”, 309 y “Era sufrida hasta lo inverosímil”, 311); la protección de sus amos (“cándido afán de protegerme de peligros imaginarios”, 303); el afecto familiar (“afecto maternal y filial”, 302).

Por último, tenemos una serie de rasgos que completan la imagen de los “corazones simples” que trabajan en labores del hogar:<sup>3</sup> la ignorancia (“Por conversaciones oídas al pasar, aquí y allá, Fani se informaba de los movimientos políticos y de la crónica policial”, 305); la

---

<sup>3</sup> Muchos de estos atributos están en un clásico de la representación de los sirvientes, *Un coeur simple*, de Gustave Flaubert. En ese cuento, el personaje de Félicité no es más que la acumulación de todos estos atributos cuya sumatoria da como resultado el corazón simple que le da título.

“honradez” (307) y el orgullo de detentarla;<sup>4</sup> la solidaridad de clase (“Prestaba ayuda [...] a los que llegaban de España”, 307); el “coraje” (310); la sencillez (“generalizaba con suma facilidad”, 301); el amor por los niños (“darse el gusto de cuidar a los chicos”, 308-09); la generosidad y el desinterés (“Agreguemos que nunca se cansó de ayudar al prójimo y que sus comedimientos jamás llevaban a un fin interesado”, 308); la inocencia. La “nobleza de corazón” de Fani (304) es lo que explica que, sin saber leer, se entretenga con “libros con grabados” (305). El párrafo final condensa dos de los aspectos cruciales de la imagen de la sirvienta en el que muchos de los atributos enumerados hasta aquí confluyen: “la sencillez de su condición y la fidelidad de su trato” (311).

En última instancia, Fani no es más que un medio para hablar de sí misma. La manera en que los criados y sus actitudes hacia ellos repercuten en la propia imagen tiene un aspecto de nobleza, de engrandecimiento de la persona por medio de la caridad, sobre el que no nos detendremos aquí.<sup>5</sup> Pero, en la misma línea, esto es claro en la comparación de la criada con otras criadas “notables”. Ocampo escribe que “Fani se parecía, en ciertos aspectos, a la Françoise de Proust y a la Genou de V. Sackville-West (*All Passion Spent*)” (304). Esta operación tiene un resultado muy evidente: si sus criadas se parecen, la analogía alcanza también a sus amos y la autora queda filiada así nada menos que con Proust. Esta operación va a repetirse más tarde en una reseña sobre un libro de Rosina Harrison, donde el colofón final es la pauta que Ocampo ve imprescindible enunciar para reinstaurar un límite que el libro borronea: que la criada no es una

---

<sup>4</sup> Ver, en este sentido, la anécdota del anillo (306-07).

<sup>5</sup> En el caso de Victoria Ocampo este aspecto es crucial y aparece con insistencia en el texto que estamos analizando aquí. En él, se menciona al respecto de Fani, “su gran preocupación era el dinero que yo gastaba en médicos, clínica y remedios”, 310. Está claro que Ocampo no omite decir que ella gastaba ese dinero. En consonancia con esto podríamos inscribir gesto de pagar la educación de los hijos de los caseros, referido por ella misma en cartas. Y, no menor es el detalle que en la carta a Virginia Woolf con la que se abre la primera serie de sus testimonios, carta-prólogo que insta las premisas fundamentales de su escritura, evoque con su supuestamente discreta grandiosidad la anécdota en la que Ocampo llevó “al hijito de mi jardinero a una gran tienda” (10).

escritora.<sup>6</sup> La reseña termina: “El libro se desarrolla dentro de la superficialidad y de los lugares comunes que sólo saben evitar los escritores natos, cualquiera sea su origen. Y Miss Harrison no es escritora” (92).

Victoria Ocampo evita prolijamente inmiscuirse en la subjetividad de Fani, con la única excepción de la frase donde hipotetiza acerca de qué habría pensado de saber que escribía sobre ella (y tras haber referido que Sackville-West pidió permiso a su criada para ponerla en una novela). Así, escribe: “Creo que tampoco Fani hubiese encontrado mal que yo la describiese” (304); la única vez que se pregunta por los pensamientos o sentimientos de la criada es al respecto de su escritura sobre ella, de hacer de ella el personaje de su testimonio.<sup>7</sup>

Antes de comentar el tono que predomina en la construcción de Fani, conviene advertir que no se trata de una textualidad homogénea ni tersa. Bien por el contrario, es evidente por algunos signos inequívocos que hay algo de culposos en esa representación de la criada.<sup>8</sup> Con signos me refiero a frases en las que Ocampo parece contestar suposiciones inexistentes, como “la recuerdo como a pocas personas. *Y no por su utilidad, sino por su fidelidad y su cariño maternal*” (91, destacado mío); o exagerar innecesariamente algunas de sus apreciaciones acerca de la criada: “Fani se quedó conmigo cuarenta y dos años. *Desde luego, a mí me pareció poco*

---

<sup>6</sup> En el género del testimonio de la criada se inscribiría el libro *Los Bioy*, en el que Jovita Iglesias, empleada doméstica de Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo durante buena parte sino toda su vida adulta, cuenta la vida del matrimonio, inseparable de la suya propia y de su marido, asistida por Silvia Renée Arias. También en el texto de afán testimonial *El señor Borges*, de Epifanía Uveda de Robledo con Alejandro Vaccaro.

<sup>7</sup> Ocampo se aventura un poco más, en lo que tal vez sea un tono de broma, en la reseña del libro de Rosina Harrison, donde llega a imaginar el título de la versión que Fani haría de su vida junto a ella: “Las memorias de Fani (‘Cuarenta años con la niña’) hubiesen sido, pensaba yo al leer el libro de Miss Harrison, muy distintas” (91).

<sup>8</sup> Tal como señala Cristina Iglesia al respecto de la *Autobiografía* de Victoria Ocampo, los sirvientes son para la autora seres imprescindibles pero, al mismo tiempo, destinatarios de un dudoso afecto: “El *todos* incluye, a no dudar, a los sirvientes queridos. Toda una zona de la organización de la casa que tiene que ver con la limpieza, la alimentación y el descanso del cuerpo, una fluida, silenciosa e intermitente corriente que abastece las necesidades materiales de los personajes principales se articula a través de una compleja red de servidores que reconoce, para la narradora, estamentos y jerarquías ligeramente paródicas” (*Islas* 60, énfasis en el original). Veremos más adelante la idea de la familia que incluye a los criados. Un poco después, Iglesia describe: “La imagen que Victoria traza de estos criados apenas puede llamarse amable” (61).

*tiempo*” (302) y “Siempre le tomaba una cabina contigua a la mía (*viajar sin Fani ni se me ocurría*)” (309) e incluso un exceso de celo al respecto del vocabulario con el que la menta. Un ejemplo de esto último es la frase: “Casi diría que era astuta, si ese vocablo no encerrase armónicas peyorativas” (301). El extremo más elevado de esta serie es la exposición de los sentimientos de la autora al respecto de la muerte de la criada, curva vertiginosamente ascendente de preguntas y respuestas, que concluye con la dramática comparación en primera persona enfática: “Que yo era en ese momento un equilibrista a quien de pronto le retiran la red” (310). Este exagerado celo se repite en “Leyendo a Rosina Harrison”, donde encontramos una apreciación como ésta, acerca del texto sobre Fani, en el que insinúa que con un testimonio de una docena de páginas podría haberse quedado corta: “Sobre ella [Fani] escribí uno de mis ‘Testimonios’ y el tema da para un libro” (89).<sup>9</sup>

Hecha esta advertencia, vamos a encontrarnos con el verdadero cariz que predomina en el retrato de la criada, para comprender a qué venía tanto exceso de cuidado. La operación por medio de la cual se construye el personaje de Fani revela mucho de la posición que la autora se reserva para sí; la relación entre centro y margen es inamovible. El tono está establecido, como dijimos, desde el epígrafe y esta referencia al sirviente por antonomasia de la lengua española —el *entrañable* Sancho Panza— se recupera en una comparación en el momento más agudo de análisis del habla de la criada y en el cierre del “Testimonio”. De este modo, el tono atraviesa todo el texto y no se pierde en ningún momento. La manera de hablar de Fani será uno de los blancos más desarrollados en el texto:

Ni siquiera pude influir sobre ella en materia de pronunciación.

Continuaba diciendo “mórfora” en vez de atmósfera, “asenoria” en vez de

---

<sup>9</sup> Y la única comparación explícita en la reseña de la criada con su ama es en virtud de los defectos: “Por lo menos así era Fani (que tenía también, como yo, muchos defectos)” (91).

zanahoria, “manopolio” en vez de monopolio, “anelso” en vez de anexo, “archiprestes” en vez de cipreses, “reumatismo asiático” en vez de ciática (esto correspondía al “jamón de neuf york” de Françoise), etc. si yo le decía: “Zanahoria, por favor, Fani. ¿Cuántas veces se lo he repetido? ¿Por qué se hace la sorda?” Contestaba, a la manera de su compatriota Sancho: “Nunca lo he visto escrito”, y seguía pronunciando como le daba la gana, so pretexto de que era demasiado vieja para aprender cosas nuevas. (304-05)

Esta puesta en ridículo de la criada ante el lector revela varias cosas. Por un lado, una especie de solidaridad que Ocampo intenta trazar con sus lectores, de la que Fani, con esa manera de hablar tan “singular”, queda excluida. Por otro, que Fani es comparable a otros criados por este rasgo de hablar mal, entre ellos la criada de Proust y el personaje de *El Quijote*. Sobre esto, volveremos más adelante. Pero lo llamativo aquí, lo que pugna por aparecer a pesar de la voluntad de poder de Ocampo sobre el texto y sobre su criada, es que Fani, en alguna instancia, hace lo que quiere. La cita comienza con la imposibilidad de “influir” sobre la criada y termina resignándose a aceptar que seguía haciendo las cosas “como le daba la gana”. Es decir, que entre las líneas de ese afán de omnipotencia de Victoria Ocampo, que detentaba, en el texto como en la vida, podemos ver los rastros de ese límite. Y ver que la criada, sometida y hecha objeto del discurso, dispone aún de un margen de maniobra, que no deja de aprovechar.

Por todas las concepciones de la servidumbre actualizadas en su testimonio, Victoria Ocampo se instala cómodamente en la representación tradicional de la empleada doméstica. Para nuestros intereses, sirve además como perfecto ejemplo de puesta en práctica de la enumeración de las características que exhibe el servicio ideal. Fani falla, a los ojos de Victoria, en dos aspectos: la circunscripción de su ámbito y el silencio. Estos dos añadidos se enumeran desde la



negatividad, porque Fani habla (y encima habla mal) y exhibe una “manía de meterse en todo” (304). Con estos dos atributos no cumplidos, Victoria erige una imagen muy completa de lo que se espera de un empleado doméstico en su época. La representación del habla de los criados como un habla incorrecta no es exclusiva de Ocampo, como no lo son las consecuencias que ello implica.<sup>10</sup>

A un tiempo, al leer entre líneas su “Fani” (así como otros textos afines), descubrimos aquello que Victoria no puede dejar de decir, por más que no quiera decirlo: que Fani desafía, sin confrontar, la autoridad, imponiendo su margen de libertad. Es esto lo que más nos interesa: el margen del que la empleada dispone para hacer “lo que se le da la gana”. ¿Cómo encuentra Fani, bajo la mirada y la severa autoridad de Victoria, un espacio para hacer “lo que se le da la gana”? Decir las cosas como quiere, todas las veces y a pesar de los regaños y correcciones de su ama, es la forma en que encuentra o construye su espacio de maniobra.<sup>11</sup>

### **1.1.2 María Escandón y Rosario Castellanos**

Rosario Castellanos nació alrededor de treinta y cinco años después que Victoria Ocampo pero murieron ambas en la misma década. Esta diferencia inicial podría inscribirlas en dos generaciones sucesivas o, según se lo mire, no separarlas tanto; podría decirse que en algún

---

<sup>10</sup> Robbins señala, en su estudio de la ficción inglesa: “Eliot’s soliloquizing coachman, held at arm’s length by the narrator’s theatrical language, is also permitted by the same language to reactivate some of the theatrical chorus’ self-conscious complicity with the audience. Similarly, a word like ‘confidentially’ operates on two levels: as a revelatory slip on the level of social manners, but outside the realist illusion it is something closer to a theatrical aside in which the servant steps out of her role in order to speak its name” (83).

<sup>11</sup> A algo similar se refiere Robbins, entendemos, cuando habla de la elocuencia del hablar mal en tanto significante de la insatisfacción social. En sus palabras: “Servant’s speech, at a disadvantage in the mimetic dimension, snubs its powerful listeners by preferring the second, rhetorical dimension and it colors this second dimension with the servant’s radical social dissatisfaction” (87). En este sentido, el éxito de la criada habría conseguido trascender una barrera inesperada: Ocampo ignora que, al escribir la manera incorrecta en que su criada habla, está siendo transmisora, al replicarla, de una insatisfacción que la tiene por objeto imprescindible.

sentido vivieron muchos años en común, la una en el Cono Sur, la otra, primordialmente en México (con algunas estancias en otros países), y que presenciaron continuidades a lo largo de estos años. Se la conoce por su lucha en dos ámbitos que coinciden en la defensa de los “oprimidos”: los indígenas y las mujeres. De su participación en el primer ámbito da cuenta su relación con instituciones como el Instituto Chiapaneco de la Cultura y el Instituto Nacional Indigenista (sus filiações institucionales la vincularon con varias casas de estudios universitarios tanto en México como en otros países, así como con el gobierno de su país, del cual fue embajadora en Israel). De su activismo en el segundo son prueba muchos de sus textos literarios y periodísticos.

Castellanos tiene en común con Ocampo un rasgo por el cual nos interesa aquí: escribió, también brevemente, sobre las empleadas domésticas con quienes se relacionó a lo largo de su vida. Revisaremos aquí dos textos de índole distinta para explorar la representación que de estas mujeres hace en sus escritos, uno de ellos de carácter autobiográfico o testimonial (en realidad se trata de un texto estrictamente periodístico cuyo contenido justificó la inclusión bajo el subtítulo “Notas autobiográficas” en la antología en que José Emilio Pacheco recogió en libro) y el otro abiertamente ficcional. Estas dos clases de texto y su examen nos servirán de bisagra para abordar las representaciones literarias de los empleados domésticos en la ficción, una vez delineadas las operaciones particulares del caso de Castellanos.

En “Herlinda se va”, texto aparecido en *Excelsior*, datado el 24 de agosto de 1973 y luego recogido en la antología *El uso de la palabra*, Castellanos se propone hablar de dos mujeres que se desempeñaron como empleadas domésticas para ella, en situaciones radicalmente diferentes. El primer párrafo del texto dice así:

Yo he tenido hasta ahora dos largas servidumbres. Y uso la palabra con plena deliberación de su ambivalencia. Porque ambas me sirvieron exactamente en la proporción en que yo consentí en volverme una criatura dependiente de sus cuidados, remitida a su eficiencia, obediente a sus rutinas, plegable a sus caprichos, conforme con sus limitaciones. ¿Quién de las dos estaba más sujeta: la sierva o el ama? Eso queda para discutirse. (261)

Este comienzo es bastante sugerente y ofrece varios elementos para el análisis. La “ambivalencia” a la que la autora se refiere es a la posibilidad del sujeto de la oración de ocupar el lugar de sujeto sintáctico o de objeto del verbo del cual proviene el sustantivo en cuestión, es decir, de servir. De este modo, las “dos largas servidumbres” pueden ser servidumbres impuestas por ella o a ella, como aclara —o insinúa, confusamente— más adelante. Asimismo, este párrafo intenta igualar a dos seres a todas luces desiguales, tal como lo delata el verbo “consentir”; allí hay una agencia, en la forma de una elección, de la que la otra —que, a su vez, no enuncia la palabra del modo en que ella sí lo hace— carece. La obediencia de la que la voz enunciativa parece quejarse es, en última instancia, una elección. Y, al menos en este sentido (aunque podrían pensarse otros no muy imaginativos), podemos afirmar que la supuesta igualdad por la que indaga la pregunta es en realidad una operación falaz.

En este texto, Castellanos vuelve sobre su relación con dos mujeres. La primera de ellas es María Escandón y de ella indica que “su madre se la entregó a la mía cuando ambas éramos niñas para que fungiera como ‘cargadora’” (262). A continuación, explica:

Esta institución —que no sé si todavía está vigente [...] consistía en que el hijo de los patronos tenía para entretenerse, además de sus juguetes que no eran muchos y que eran demasiado ingenuos, una criatura de su misma edad. Esa

criatura era, a veces compañera con iniciativas, con capacidad de invención que participaba de modo activo en los juegos. Pero, a veces también, era un mero objeto en el que el otro descargaba sus humores: la energía inagotable de la infancia, el aburrimiento, la cólera, el celo amargo de la posesión. (262)

La descripción de la cargadora es exactamente la de un objeto: la de un objeto enumerado entre otros (los juguetes, de los que incluso no deja de quejarse); la de un objeto sobre el que “descargar humores”. Aunque el texto conceda que “a veces” podía tomar una parte activa en la acción compartida, es evidente la subyugación que signa su existencia.

En un desmitificador artículo, Cynthia Steele aborda la relación de Castellanos con María Escandón, “la ‘cargadora’ de su infancia (entre los tres y los seis años de Rosario, los cinco y ocho años de María)” (317). La crítica vuelve sobre la cuestión del intento de Castellanos de equipararse con las sirvientas en términos de opresión recibida; así señala: “Un aspecto sugerente pero muy problemático del ensayo de Castellanos [‘Herlinda se va’] es su insistencia en verse en su función de patrona, tan oprimida por la institución como sus sirvientas” (319-20). Steele lo atribuye tanto a una estrategia retórica como a la “teoría que Castellanos adoptó de Simone Weil sobre la naturaleza circular de la opresión, según la cual el amo llega a ser tiranizado por el esclavo/sirviente que él oprime” (320).<sup>12</sup>

Si bien la infancia puede, por tiempo compartido y por una especie de efecto igualador de los juegos (aunque ya vimos que de igualador, en un estricto sentido, tiene poco), el crecimiento aparta a los niños principalmente por efecto de la educación. Así, leemos: “Además habíamos crecido y yo iba a la escuela o llegaban los maestros a instruirme a domicilio y ella era más útil ayudando al aseo y cuidado de la casa y, lentamente, fue introduciéndose en el ámbito

---

<sup>12</sup> Quedaría pendiente de comprobación cuál es la lectura que Castellanos hace efectivamente de las palabras de Simone Weil.

sagrado de la cocina” (263). Aquí vemos no sólo la diferencia entre las formaciones recibidas sino la percepción que la voz que enuncia imprime sobre éstas. En este sentido, cabe preguntarse ¿para quién es “más útil” que la otra niña ayude al aseo y cuidado de la casa? ¿Para quién es “sagrado” el ámbito de la cocina? En este último epíteto es inevitable leer el gesto condescendiente con que el texto pretende describir esta flagrante desigualdad. Veremos más adelante los ecos de este paralelismo en los personajes de Modesta y Jorgito en el cuento “Modesta Gómez”, en una formulación muy similar.

La relación con la escritura será otro aspecto donde la diferencia de la voz autoral con respecto a la empleada será crucial. En el citado artículo de Steele, leemos: “Rosario no le leía lo que escribía, pero a veces le consultaba sobre adivinanzas de su niñez compartida” (318). La empleada será entonces una fuente de conocimiento legítima pero no accederá a ser destinataria de lo que escribe; el otro es lo bastante pintoresco para ofrecer un tema (tratado en tanto objeto del que predicar) pero no dispone de la capacidad o de interés para convertirse en un interlocutor válido (en otras palabras, no se la considera un sujeto con bastante agencia para leer e interpretar).

La lectura y la escritura están asumidas aquí —aquí en este trabajo, aquí en el artículo de Steele, aquí en el texto de Castellanos— como conocimientos naturalizados e incuestionables, comenzando por el hecho de que todos quienes de algún modo nos vinculamos con estas palabras lo hacemos a través de su generación y su interpretación y, por ende, conocemos la manera de hacerlo, de leer y escribir. Sin embargo, es éste otro aspecto polémico del texto de Castellanos. Allí leemos que María Escandón no pertenecía a este grupo letrado y que Castellanos no hizo nada para cambiar este estado en los años de relación que mantuvieron (sino que optó por dejarla en el “sagrado ámbito de la cocina” sin alterar su analfabetismo).

En “Herlinda se va”, leemos que cuando María Escandón dejó de trabajar para Castellanos, porque esta última se había casado, comienza a trabajar para Gertrudis Duby<sup>13</sup> quien, en palabras de la autora, “no salía de su asombro (y así me lo dijo con reproche) que después de tantos años de convivencia yo no le hubiera enseñado a María ni a leer bien ni a escribir” (263). En el párrafo siguiente, concentra el foco sobre sí misma: “Me avergoncé. Me prometí que la próxima vez (si es que había una próxima vez” no sería lo mismo)” (264). A partir de allí comienza el relato de la relación con Herlinda Bolaños, la segunda de las “servidumbres” sobre las que escribe Castellanos. Steele añade al respecto del analfabetismo de Escandón: “Lo que Castellanos no menciona —pues probablemente no lo sabía— es que, a lo largo de estas tres décadas, Duby tampoco se ha encargado de educar a María Escandón” (319).

En la construcción que Castellanos hace de Bolaños nos encontramos con operaciones análogas, donde la criada no pasa de ser como una hija (“me ocupé de ella como ella se ocupaba de mi hijo”, 264) o como una ignorante, debido a su inscripción étnica (“Yo desbarataba con mis argumentos lo que Herlinda volvía a reconstruir pacientemente con su memoria, con su fidelidad a consignas ancestrales”).<sup>14</sup> El momento en que esta imagen se resquebraja es cuando Bolaños accede a herramientas para reclamar sus derechos o, en palabras de Castellanos, “adquirió plena conciencia de su importancia”. Y continúa “Y eso, *he de confesarlo, no fue gracias a mí sino a la frecuentación de un grupo de latinoamericanos que*

---

<sup>13</sup> Duby fue, entre otras cosas, periodista y fotógrafa. De origen suizo, residió en muchos países, entre ellos México, donde residió definitivamente y donde mantuvo una relación con el arqueólogo danés Frans Blom. Con él fundó una casa-hotel-museo en San Cristóbal de Las Casas, Chiapas.

<sup>14</sup> Aquí, sin darse cuenta, Castellanos apoya su argumento en la idea tácita que en otro artículo periodístico, titulado “Aplastada por la injusticia del mundo”, crítica de la generación de sus padres. Al respecto de las conversaciones “de mis padres y de sus amigos y parientes, todos dueños de grandes extensiones de tierra, de haciendas de ganado o de café” (186), describe: “Y eran unas conversaciones apasionadas en las que frecuentemente se alzaba la voz para maldecir a un gobierno que estaba llevando al país (el país eran ellos, no esos indios ignorantes y malolientes a los que se pretendía conferir la dignidad de persona y, lo que era más grave aún de propietario) al caos y a la ruina”. Aquí, en la intervención parentética, Castellanos se vale del recurso a la paráfrasis para denunciar la manera en la que sus padres y allegados distinguen lo que entienden por “el país” y lo que, a juicio del texto, deberían entender.

trabajaban en Tel Aviv. A medida que esa conciencia crecía, crecían también sus demandas. Menos trabajo, más sueldo, vacaciones pagadas, seguro contra enfermedad, pensión de retiro” (264, énfasis mío). El momento en que Bolaños se independiza de ella y acciona al margen de su poder es algo que la voz enunciativa de este artículo no consigue aceptar naturalmente. Ha de confesar a sus lectores que no fue ella quien cooperó para que su sirvienta diera ese paso. En este sentido, vale la pena presentar un curioso argumento de la misma Castellanos, en un libro póstumo donde reflexiona sobre la condición femenina en su país, acerca de los textos escritos por mujeres. Allí apunta “el narcisismo [...] como el rasgo característico preponderante de todo texto salido de manos de mujer” (*Declaración de fe* 102). Así, “Herlinda se va” no consistiría una excepción.

Como segunda confesión del artículo (habiendo sido la primera de ellas que no alfabetizó a María Escandón), a continuación explicará cómo pretendió contrarrestar esta independización y autonomía. Porque ¿cómo responde Castellanos a los reclamos laborales de la empleada doméstica que trabaja para ella? En sus palabras, “Yo estaba de acuerdo... en principio. Pero en la práctica procuraba convertirla no en mi adversaria de lucha de clases sino en mi cómplice. Le di autoridad para que mandara a otros y ambas comentábamos —como lo hacen siempre las señoras— la ineptitud total de sus subordinados” (264). Por un lado, pretende —y tal vez consigue— anular la lucha de clases al estrechar la afinidad entre ella y su criada, aumentando la distancia que existe entre esta última y otros sirvientes. Apoyándose en un supuesto impulso esencial de humillar al subalterno, al apartar a Bolaños de otros que están por debajo de ella, consigue acercarla hacia sí y de ese modo eliminar o menguar la distancia que la separa de ella, que estaría en el origen de los reclamos. El inciso entre guiones es una alarma añadida:

Castellanos es, de hecho, una de esas “señoras”, pero al mencionarlas pretende conjurarlas como un grupo al que ella no pertenece. Acerca de los reclamos en sí, Castellanos calla.

Una autora que dedica parte de sus esfuerzos a la lucha por los derechos de las mujeres claramente distingue entre algunas mujeres y otras mujeres. No es nuestro afán aquí condenar ni tan sólo enjuiciar a la autora sino revelar lo conflictiva que se presenta la tarea de representar a la servidumbre, en especial cuando se trata de seres tan cercanos. No ocurrirá lo mismo en su ficción, donde todo parece, de alguna manera, más simple, más asequible, más lineal.

Es revelador contraponer esta lectura con la del cuento “Modesta Gómez”, incluido en *Ciudad Real* (cuya frase promocional en la edición con la que cuento, a modo de explicativo subtítulo, reza “Cuentos sobre la opresión de las culturas indígenas” y cuya dedicatoria reafirma esta intención: “Al Instituto Nacional Indigenista que trabaja para que cambien las condiciones de vida de mi pueblo”). En él se narra la suerte de Modesta Gómez —nombre nada inocente—, llevada desde niña a la casa de los Ochoa, para ejercer de cargadora del niño Ricardo, hijo de los dueños de casa. Las desventuras de Modesta se suceden sin pausa y abarcan todos los ámbitos posibles de los infortunios y las desgracias: las criadas de la casa la reciben con hostilidad (70), tiene liendres, por lo cual “la sumergieron sin contemplaciones en una artesana llena de agua helada” y la sometieron a otros padecimientos, se le tuercen las piernas por cargar al niño, “el niño era muy malcriado”, el niño la golpeaba, la golpeaban los adultos por las quejas del niño (71), Jorgito la viola (73), luego la maltrata para ocultar las relaciones que mantienen, queda embarazada (74), la echan “a la calle” por el embarazo, desconfían de que se robe cosas al irse y alguno incluso la mira “con sus ojillos lúbricos”, se encuentra con otras mujeres pobres como ellas que hablan mal de ella, tiene un marido que bebe y la golpea (75), los “años que Modesta duró casada [...] fueron años de penas y de trabajo” (76), trabaja en una carnicería, donde el



trabajo es excesivo y la paga insuficiente (77) y, como el sueldo no le alcanza, se desempeña como atajadora,<sup>15</sup> encontrando allí un nuevo escenario de humillación. Tal como señala la crítica, se trata de “una serie de degradaciones físicas y morales de las que no puede escapar” (Sarfati-Arnaud 703). La sucesión de infortunios es absurdamente intensa sin ningún tipo de respiro ni grieta.

En las aproximaciones críticas de la autora a la literatura escrita por mujeres crítica, precisamente, este rasgo que señalamos aquí y que constituye un rasgo ineludible del cuento. En palabras de la autora, su propio cuento sería un ejemplo de aquello que la literatura escrita por mujeres está —o ha estado— condenada a narrar: “la desdichada odisea”. El tono pesimista predominante parece una especie de fatalidad inevitable y siempre termina narrándose la hostilidad y el caos del mundo:

Su testimonio [el de las mujeres], precisamente porque es fiel, no podía ser optimista. Una tras otra —las novelas, las piezas teatrales— narran la desdichada odisea. El resultado del balance es siempre un fracaso. Lo que cambia en cada libro es la manera de llegar a él; se podría, leyendo todos ellos, escriturar un inventario de los métodos por medio de los cuales se destroza lo que es esencialmente femenino y se pierde en medio [*sic*] de un mundo y una sociedad hostiles y caóticos. (*Declaración de fe* 104)

Así, el personaje de Modesta Gómez es una especie de excusa narrativa para enumerar una sucesión de abusos e injustas situaciones, verdaderos protagonistas de este cuento.

---

<sup>15</sup> Tal como lo describe Monique Sarfati-Arnaud, la labor de la atajadora consiste en lo siguiente: “Este ‘oficio’ miserable consiste en interceptar para robarles su mercancía a las mujeres indígenas que bajan al mercado” (705). El desenlace del cuento, en el cual Modesta Gómez, humillada por otra atajadora tras vencer a otra mujer en la lucha por la mercancía, sonríe, ofrece a esta crítica argumento suficiente para justificar que lo que llama la “ideología dominante” (704) lo alcanza todo hasta llegar a hacer que Modesta termine “por ser explotador[a] de otros”. Incluso afirma que “pasa de víctima sacrificada a verdugo sin escrúpulos” (703). Es probable que esta lectura se alinee con la intención que subyace en la escritura del texto, de carácter eminentemente moral.

El afán denunciador oscurece cualquier otra intención del cuento y los personajes quedan reducidos a las funciones que quien denuncia necesita que desempeñen. La ilustración de una situación desgraciada tras otra, de una estructura gradualmente acumulativa de desventuras, carece de interés estético más allá de su interés supuestamente crítico. Es inevitable pensar este cuento a la luz de las exigencias que la propia Castellanos impone a la literatura escrita por mujeres y que, a su entender, estas obras no alcanzan a satisfacer: “la abundante producción de libros escritos por mujeres y que circulan bajo el rubro de novelas, dramas o poesía no pueden ser tomados como productos estrictamente estéticos. Falta, a más del cumplimiento de los requisitos formales, ese ‘desinterés’ tan peculiar del arte. Sobra el alegato, la necesidad de justificar una conducta ante una conciencia culpable, de analizar los motivos de un fracaso” (*Declaración de fe* 103).<sup>16</sup>

La crítica del cuento, a su vez, se ve debilitada por la representación de un personaje plano, como el de Modesta Gómez, objeto de toda aquella situación que la afecta y empeora su existencia. Sin ningún tipo de tensión narrativa, el cuento pretende contrarrestar el efecto de precipitación desafortunada con unas frases finales que se quieren enigmática: “No sabía por qué. Pero estaba contenta” (80). La debilidad del personaje a lo largo del cuento no consigue remontarse con estas dos sentencias incongruentes.

---

<sup>16</sup> La preocupación por el aspecto estético del arte y, en particular, de la literatura no es ajena a los intereses de Castellanos, como puede verse, entre otros, en los despiadados análisis de *Como las aves*, de Teresa Farías de Isasi (donde se lee: “No vamos a analizarla desde el punto de vista de sus valores estéticos porque no resiste ni el más ligero análisis. Por su falta de malicia técnica, por su lenguaje rebuscado, por el exotismo y la improbabilidad de sus personajes resulta completamente deleznable”, *Declaración de fe* 105) o de *Maternidad* de Catalina D’Erzell (donde se lee: “Catalina nunca tuvo más pretensión, como escritora, que la de gustar a un gran público ansioso de ver reflejados sus problemas sin la menor intervención del arte. Un público que va al teatro para hacer cómodamente la digestión de una buena comida de domingo. Pero ya hemos anticipado que estas obras no son considerables estéticamente sino sólo como el síntoma de un modo general de vivir y de actuar en nuestro país. Así ya podemos analizarla”, 112).

Modesta, quien llega a la casa como cargadora de Jorgito, tiene casi su misma edad, y es quien recibe los castigos tanto de parte del niño como de la familia de éste a causa de sus quejas. Asimismo, el crecimiento de ambos niños, que durante la infancia compartían cierta intimidad, los aparta en virtud de la educación recibida. Tal como vimos en “Herlinda se va”, Jorgito y Modesta también se distancian por la educación recibida: “Mientras el niño aprendía a leer y a contar, Modesta se ocupaba en la cocina; avivando el fogón, acarreado el agua y juntando el achigual para los puercos” (71). Ya no hay aquí ámbito “sagrado” sino descarnada descripción explícita de las labores a las que la niña debe dedicarse.

La posición narrativa de una tercera persona desde la cual se narran los infortunios de Modesta Gómez es la de una alteridad supuestamente crítica. Con su mirada concentrada en el personaje de Modesta, sorprende el hecho de que ni por un instante trascienda su visión o percepción de los acontecimientos. Víctima pasiva de cuanto el resto de los personajes le imponen, Modesta se nos presenta como un objeto sujeto a los designios de un mundo cruel lleno de personas despiadadas y constantes desventuras. En los aspectos físico, moral, emocional, social y económico, Modesta es víctima impasible de cuanto la rodea y el único ámbito en el que atina a defenderse es allí donde la batalla es explícita y la enfrenta con un ser entendido como más débil que ella, la escena de las atajadoras.

En las configuraciones textuales de Castellanos, las empleadas domésticas no pasan de ser figuras lineales que, a lo sumo, despiertan el conflicto al respecto de las reflexiones sobre ellas. Presentadas como objetos o en tanto seres víctimas de sus circunstancias, siempre están construidas como seres pasivos, a merced de lo que su ama o la voz narrativa les depare. No oímos sus voces, no desentrañamos sus resistencias, no alcanzamos a verlas más allá del tupido

velo de la representación de la primera persona que se vale de ellas, en tanto herramientas útiles, para hablar de sí misma o para transmitir un mensaje que las utiliza como vehículo.

### **1.1.3 Caminos diversos: otras disposiciones de lo marginal**

Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro son contemporáneas de Victoria Ocampo y de Rosario Castellanos. Las tres escribieron ficción e incluyeron en sus cuentos y novelas, así como en sus crónicas, personajes de sirvientes. A diferencia del retrato que la fundadora de *Sur* hizo en clave biográfica de su criada y de las esquemáticas representaciones de Castellanos, estas tres escritoras cifraron en ese margen de libertad acotado el máximo potencial que estos personajes podían ofrecer. Aquello que irritaba a Victoria Ocampo, aquello que en Castellanos despertaba la compasión y la culpa, aquellas instancias en las cuales la prosa de Victoria Ocampo alcanzaba su máxima cúspide de crispación y la de Castellanos la contradicción, fue tomado por ellas como un núcleo clave de creación. Sin confrontaciones abiertas, alineadas en apariencia con los atributos exigibles al servicio doméstico, Silvina Ocampo, Lispector y Garro crearon personajes de sirvientes que se desviaron de las normas lo bastante poco para no despertar alarmas pero lo suficiente para detentar el margen de libertad del que disponían y aprovecharlo al máximo. Con distintas estrategias, como vamos a ver, cada una de estas autoras encontró en ciertos personajes tradicionalmente marginales un espacio de libertad potencial que exploraron y explotaron para nutrir sus propias poéticas.

En este trabajo describo las tres maneras distintas en que Silvina Ocampo, Lispector y Garro representan personajes de la servidumbre, explorando en detalle las funciones que cumplen y cómo esas representaciones las desempeñan. Los tres casos que propongo ofrecen singularidades propias que, en su yuxtaposición, componen un panorama diverso y, a un tiempo,

con una relativa organicidad. El hecho de que se trate de sirvientes que, personajes marginados en cierta manera, desempeñen funciones cruciales tanto para la trama como para la estética de las obras narrativas que analizo es el eje de esta investigación.

En el capítulo dedicado a la obra de Silvina Ocampo, examino una selección de sus cuentos, agrupados en dos series. Por un lado, cuentos de su primer libro *Viaje olvidado* (1937), donde encuentro incipientes exploraciones de la subjetividad de los criados, todavía limitados por algunas restricciones que le imprimen las ansiedades de clase. Por otro, cuentos de sus libros *La furia y otros cuentos* (1959) y *Las invitadas* (1961), afines literariamente, donde el riesgo estético y temático aumenta, logrando una propuesta más osada, así como lo veremos también en *Los días de la noche* (1970). En este sentido, ilustro un arco cronológico creciente que la creación de los personajes de la servidumbre recorre, en consonancia con un cambio estético y formal de la autora. Por último, dedico un apartado al análisis de los personajes de las niñeras y las institutrices, personajes clave de su poética, en tanto figuras liminares que ponen en juego cuestiones de autoridad, moral y saber.

En el capítulo siguiente, dedico la lectura a una novela y una serie de crónicas de Clarice Lispector. Allí contrasto la construcción de Janair, el personaje de la empleada doméstica en la novela *A Paixão segundo G.H.* (1964), inquietante personaje ausente que despierta muchas reflexiones y activa la articulación de muchas ansiedades de la narradora y dueña de casa, con el retrato parcial que Lispector hace de su criada en una serie de crónicas publicadas en el periódico *O Globo* a fines de la década del sesenta. Tal vez una de las más turbadoras de las empleadas domésticas representadas en la ficción latinoamericana, Janair vista por su ama ofrece un objeto de análisis profuso en emociones que encuentran un iluminador contrapunto en la Aninha (y otras empleadas) de las crónicas.

A continuación dedico un capítulo a revisar algunas obras narrativas de Elena Garro: una serie de cuentos de su libro *La semana de colores* (1964) y la novela *Los recuerdos del porvenir* (1963). En los cuentos encuentro que los personajes de los criados sirven a diversas funciones de la trama, que anuncian literariamente la importancia que tienen en los relatos. En la novela, asimismo, los sirvientes desempeñan acciones clave para el desarrollo del argumento, parapetados detrás del insistente silencio que sobresale como aparente rasgo distintivo. Arguyo que Garro deposita en las manos de los sirvientes responsabilidades cruciales para la definición de la novela en más de un sentido. De manera invisible en una primera lectura, incluso para la crítica, los silenciados sirvientes encarnan funciones sin las cuales es imposible pensar el desarrollo de la novela. El argumento aquí es sincrónico y delinea una tendencia que va desde funciones narrativas menores a otras más relevantes, con un notable aumento simultáneo de agencia de los personajes y su importancia narrativa.

Antes de pasar a los análisis de la obra literaria de estas autoras, dedicaré los apartados que siguen a estas palabras a presentar instrumentos teóricos y críticos para pensar la representación literaria de los empleados domésticos, por un lado, y a contextualizar dentro de un marco histórico las obras en cuestión, por otro. Por último, tras los exámenes de las obras, abordaré los aspectos en común que encuentro en las representaciones analizadas para preguntarme cuáles son los resortes en los que las autoras coinciden y darles un sentido global. Algunas de estas coincidencias probarán ser reveladoras a la luz de lecturas de género, contextualizadas en sus propias circunstancias de producción.

## 1.2 REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LOS EMPLEADOS DOMÉSTICOS

Existe una larga tradición de sirvientes literarios así como una amplia variedad de funciones que éstos cumplen dentro de las obras. Haremos aquí una somera enumeración de estas funciones con el propósito de echar luz sobre las figuras de las que nos ocuparemos más adelante y algunas de las cuales ya mencionamos en los dos primeros acercamientos previos. Algunas de estas funciones no son excluyentes sino complementarias y muchas operan simultáneamente en varios niveles a la vez. Volveremos sobre este breve inventario en las lecturas que los requieran, analizando en profundidad la forma que estas funciones adquieren en las obras.

El sirviente que vive en la casa es un personaje atravesado por ejes de poder que le deparan el lugar más vulnerable y desposeído de autoridad (sobre lo que volveremos en el apartado siguiente). En un hogar tradicionalmente entendido, se formula un imaginario socialmente extendido de poder, anclado en diferencias varias (que no excluyen el acceso y control sobre el dinero), que implican una serie de jerarquías superpuestas, donde el hombre<sup>17</sup> está por encima de la mujer, el niño y los sirvientes (en términos de género, de edad y de dinero); la mujer sobre el niño (en términos de edad y precedencia); y la mujer dueña de casa sobre la mujer que trabaja como empleada doméstica (según los casos, en términos de clase, de dinero y de educación). Como fruto de estos entramados se producen tensiones de distintos órdenes, donde se juegan, entre otros, aspectos de distribución espacial (cercanía y distancia), distribución simbólica (margen y centro), dependencia (e independencia), intimidad y visibilidad (e

---

<sup>17</sup> Varios autores se refieren a la potestad del hombre sobre los integrantes de su hogar, estén incluidos o no en él los sirvientes, como rasgo esencial del patriarcado. Robbins, por ejemplo, señala que “the obligation to have a ‘fatherly care over his servants as if they were his children’ was a powerful factor in the father-master’s self-defining allegiance to paternalism” (150).

invisibilidad).<sup>18</sup> Tal como señala Robbins en su libro, nos inscribimos en su preocupación por lo que llama “the cost of ignoring” (218), es decir, de cegarnos ante la existencia de estos personajes. Un examen literario atento a estas singularidades marginales es el acercamiento que nos interesa aquí, por lo que ensayaremos a continuación un inventario de algunas de las funciones más frecuentes y relevantes de estas figuras. Seguiremos para ello una trayectoria más o menos creciente de agencia y dejaremos para el final las representaciones de carácter más simbólico o estrictamente textual.

En primer lugar, hay que referirse a la representación de los sirvientes como objetos, de lo cual la cita bíblica con que comienza esta sección es un claro ejemplo. Esto puede ser entendido estrictamente o puede también inferirse de algunos aspectos del trato que reciben. Por un lado Light señala la percepción de los sirvientes como objetos que facilitan la existencia de las personas, comparándolos con el mobiliario (“Servants were part of the furniture”, 114). Por otro, algunos fenómenos, como el cambio de nombre de los sirvientes por parte de los amos, como vimos explicar a Victoria Ocampo tan alegremente, denotan un poder sobre el otro despojándolo de un rasgo esencial de su identidad (además de la descripción de idas y venidas de la criada de un miembro a otro de la familia). Esta actitud no es estrictamente atribuible a Ocampo, sino que tiene una tradición que la precede. Alison Light refiere el siguiente caso: “The practice of giving servants more suitable names was another way of making individuals anonymous. Mrs Carlyle, for instance, abbreviated ‘Florence’—‘too long and too romantic a name for a household use!’ she exclaimed—to the more plebeian ‘Flo’” (27-28). ¿Qué hay en un

---

<sup>18</sup> Una invisibilización importante (y fascinante) de la servidumbre es la que Robbins anota en la teoría de Freud acerca del complejo de Edipo. “In the fully developed theory [of Freud’s Oedipus complex], of course, the nurse will be ignored as a mere historical accident, disappearing into the universal mythology of Father and Mother.[...] If history is restored, then the model family that is constituted by Freud’s theory becomes a larger and more troublesome one” (194-95).



nombre? Los amos se reservan el derecho de encontrar un nombre que a ellos les parezca más adecuado para el estatuto de sus sirvientes sin que ello involucre la opinión de los así denominados. Se trata de objetos de cuya identidad puede disponerse a discreción.

Otra acepción de los sirvientes, no del todo desvinculada de la anterior, es la de verlos como seres similares a los niños. Como éstos, no pueden decidir por sí mismos, son seres dependientes y personas en formación. Como veremos un poco más adelante (en la sección sobre el contexto histórico), existe una tradición al respecto de la educación del sirviente, ser en aparentemente perpetua formación. Su carencia de autoridad (que es, en realidad, una carencia de poder que responde al sistema dentro del cual está funcionando en ese momento, es decir, la economía doméstica) se transforma en sinónimo de ignorancia y, como extensión, de objeto de cuidados. La integridad moral, por ejemplo, de los sirvientes es una preocupación putativa de sus amos.<sup>19</sup>

Como contracara de la acepción anterior, el sirviente también funciona muchas veces como proveedor. En este sentido se acerca a una función maternal, estrechamente ligada a las necesidades físicas. Asimismo, en ausencia de los padres y como únicos adultos en la escena, cumplen funciones maternales y paternales en relación con los niños (como veremos en algunos cuentos de Elena Garro). Tanto porque provee de alimentos como de cuidados, forma parte de una relación de dependencia (y, por ende, de poder) con sus amos. Quizá a esto se refiriera en su polémico artículo Castellanos, en sintonía con la alarma que despierta en Virginia Woolf, de acuerdo con Light, la figura del sirviente como recordatorio de la relación de dependencia que

---

<sup>19</sup> Es éste un rasgo que atraviesa las representaciones de la servidumbre a lo largo del tiempo. La película argentina *Cama adentro* (2004), ambientada en los primeros años de la década de 2000 en Buenos Aires, representa muy bien este aspecto cuando las mujeres que tienen empleadas discuten acerca de los embarazos y abortos de sus empleadas como una cuestión que depende de ellas (ya que supuestamente las empleadas carecen de la educación o de la decisión para disponer de sus cuerpos y su sexualidad).

con ellos se entabla: “I try to write about the ways in which the figure of the servant reminded Virginia Woolf that this enabling fantasy of independence, the idea of the fully self-directed, autonomous individual, remains just that, a fantasy” (Light xx).

La aparente paradoja entre la función infantil y la maternal puede, en algunos casos, volverse una especie de vínculo móvil. Light señala, a propósito de la relación entre Woolf y la cocinera que “[it] was familial and they both took turns at playing mother and child” (173). Al tratarse de una relación simbólicamente mediada, estos movimientos forman parte de procesos dinámicos y en constante movimiento. Es de notar, sin embargo, el carácter familiar de los vínculos con los que estas relaciones se comparan, que no trascienden por lo general el ámbito doméstico.

Estas dos últimas concepciones nos acercan a una más compleja que es la de considerar a los empleados domésticos como seres humanos pero distintos de uno mismo, donde esa diferencia es esencial e ineludible. La similitud pasa en estos casos por reconocer en el otro emociones humanas, tan humanas como las propias, que pueden justificar aspectos del vínculo que con ellos se entabla. Así, los sirvientes son cómplices de las propias emociones (y a veces extensiones de las emociones de los amos, cosa que veremos en varios cuentos), así como seres de los cuales se esperan emociones que los vinculan con los dueños de casa (todo esto, continuamos, desde el punto de vista de aquellos que “tienen”, como suele decirse, empleados o que los contratan para trabajar en sus casas, en una formulación políticamente más correcta). En esta línea se inscribiría la afirmación de Light acerca de Woolf, que sin duda podría hacerse extensiva a más de un personaje de los que nos ocuparán más adelante: “she could not relinquish the fantasy of all masters: she wanted her servant to love her” (Light 208). En el ámbito imaginario de la fantasía se revelan factores emocionales en los que la participación activa de los

criados es esencial; de ellos se espera que respondan al deseo de sus amos (como veremos más adelante, el cuento de Silvina Ocampo “Las esclavas de las criadas” juega magistralmente con esta expectativa).

La relación de los dueños de casa con las personas que en ella trabajan tiene un componente emocional ineludible, debido a la convivencia que la situación supone, donde tiempo y espacio compartido hacen muy difícil disociar lo estrictamente laboral de lo emocional. Light señala que “[s]ervice [...] has always been an emotional as well as an economic territory” (3) pero al mismo tiempo denuncia que “[a] sense of ‘us’ and ‘them’ was unavoidable” (141).<sup>20</sup> La cercanía física debe ser contrarrestada con una distancia social e imaginaria. Las operaciones por medio de las cuales esta distancia se erige y se sostiene son numerosas (veremos un caso particular en la novela y algunas crónicas de Clarice Lispector), pero siempre dependen de un aspecto crucial: la desigualdad en relación con el acceso al discurso, su producción e interpretación (rasgo no del todo desvinculado de la condición objetual del sirviente).<sup>21</sup>

Una de las manifestaciones más incontestables de esta diferenciación son los apelativos. Está naturalizado en casi la totalidad de los textos en los que se refiere al vínculo de una mujer que contrata a otra para que desempeñe labores domésticas en su casa que el apelativo “señora” refiere, sin posibilidad de equívoco, a la primera de ellas. También puede llamársela “ama” o, más explícitamente, “dueña de casa”. Por su parte, a las mujeres empleadas para desempeñar tareas domésticas se las refiere, usualmente, con estos apelativos (que a veces parecen más epítetos que nombres propiamente dichos): los considerados hoy más despectivos de “criada” y

---

<sup>20</sup> Esta disociación como fuente de natural ansiedad se revela al descomponer la situación en sus elementos más esenciales. Woolf lo hace en una anotación privada: “[Virginia Woolf] commented in her diary, ‘How terrible it is to be in this position to other grown people!’” (Light 143).

<sup>21</sup> Otra manera es disociar cuerpo y mente, reservando para los amos y autores el último de estos territorios: “The temptation was always to say that servants’ lives were ruled by their physical experience, or that their wishes were limited to merely material aspirations: all body and no mind, as it were” (Light 151).

“sirvienta”; los que las denominan como menores (en una forma relativa), usados más coloquialmente, como “chica”, “muchachas” (y su apócope, “chachas”); los supuestamente más neutros como “empleadas domésticas” (o simplemente “empleadas” o “domésticas”, nominalizado en el uso) o los raramente usados pero políticamente correctos “empleado de hogar” o “trabajadora de hogar”. También, metonímicamente, se les designa por las funciones que desempeñan, como cocinera, planchadora y lavandera, o por el lugar donde concentran sus labores, como recamarera.<sup>22</sup> Una vez hecho este somero inventario y reconociendo la función que cumplen tanto en el lenguaje como en el imaginario (indisociablemente), no limitaremos su uso aquí sino que procuraremos seguir el vocabulario utilizado comúnmente por los autores analizados.

La dotación de agencia a los empleados domésticos es bastante rara. Y en los casos en que la imaginación de los amos (los textos que proponemos aquí identifican la voz narrativa o autorial con este punto de vista), esa agencia tiene la forma de una amenaza. Los sirvientes como amenaza tienen una fuerte tradición de la cual *Les Bonnes*, de Jean Genet, tal vez sea el exponente más conocido.<sup>23</sup> Si los sirvientes tienen una interioridad, ella está minada, en la imaginación de sus amos, de resentimiento. Veremos el aprovechamiento literario de este tropo en las tres autoras que nos ocupan, en diferentes formas (el caso de Lispector es el más explícito, tal vez, pero no está ausente de los cuentos de Ocampo, como en los personajes de Cándida y Libia en “El Remanso”, ni en los de Garro, como en “El robo de Tizla”).

---

<sup>22</sup> Todas estas denominaciones aparecen en el *Diccionario de la Real Academia Española* y algunas de las definiciones delatan el imaginario histórico que los vocablos detentan.

<sup>23</sup> Señala Robbins: “The actual psychology of servant violence has been outlined by Albert Memmi, taking off from a discussion of Joseph Losey’s *The Servant*, and by Lucien Goldmann in his analysis of Genet’s *Les Bonnes*. For both analysts, the key is the servant’s amorous identification with his or her dominator. Since one end of the chain of dependency is within the servant, breaking it is suicidal” (141).

De las funciones enumeradas aquí es ésta la más potente, no tanto en términos de independencia (la venganza o simplemente el odio siempre precisan de ese destinatario que los oprime, los humilla o los emplea), sino en términos de fuente de ansiedad. La agencia atribuida a los sirvientes en este imaginario los convierte en personajes muchas veces protagónicos (la novela de Lispector lo demuestra) o en amenazas desproporcionadas con respecto a las intenciones de aquellos que las inspiran (de quienes, por lo general, es imposible conocer la verdad). En este sentido, la crítica coincide en esta representación. Las imágenes usadas para representar estas funciones tienen una fuerza superior a cualquier otra. Así, leemos: “The figure of the servant casts a long shadow, disturbing the hearts and minds of all who like to think themselves in charge” (Light 4). Y también:

The servants, who ate your food and wore the right clothes, came from this other tribe. They were in one’s house, handling one’s linen, combing one’s hair. Behind the security of the nursery and the comforting figure of the old retainer, there always lurked the shadow of the rat-eyed, feral poor. (Light 82)

En ambas imágenes predomina lo sombrío pero en la segunda se trata de algo mucho más siniestro debido a la cercanía y lo explícito de la descripción de objetos concretos compartidos. La cercanía física magnifica la amenaza y demanda la atribución de un origen extranjero, territorialmente distante, de una “tribu” otra (algo de esta formulación volverá a verse en la obra Lispector).

Otra manera de concebir la alteridad es la que propone Robbins, por su parte, al vincular el temor a la servidumbre con la infección, la enfermedad y la posibilidad de contagio.<sup>24</sup> La

---

<sup>24</sup> La representación de la alteridad como patología aparece también en Foucault, en este caso de patología psíquica, quien presenta la locura como extremo de esta alteridad, punible con el encierro social. En sus palabras: “La historia de la locura sería la historia de lo Otro —de lo que, para una cultura, es a la vez interior y extraño y debe, por ello,

infección, en su lectura de Defoe, representa en la novela una venganza de clase accidental (144). Examina asimismo otras maneras de referirse a los sirvientes a partir del campo semántico de la patología (metafóricamente como “plaga”, 145, o al respecto del afecto hacia ellos como un “virus”, 147).

Acercándonos ya a las funciones representativas de los sirvientes, es decir, a su capacidad en tanto sirvientes de predicar de otra cosa, nos encontramos con otro modo de la visibilidad. En tanto entes visibles (ya sea en la superficie social o en la superficie textual), éstos funcionan como índice de estatus, aspecto en el que la crítica coincide. Light lo señala en contraste con la invisibilización de sus personas: “Though they might be obscured as individuals, servants were nevertheless always a visible sign of their employers’ status” (1). En tanto figuras literarias, textualmente reconocibles, Robbins apunta lo mismo: “The servants who gather wordlessly in the expository openings of nineteenth-century novels may be first and foremost indicators of the good or bad fortunes of their masters” (125).<sup>25</sup>

Como signo también operan como representantes de la continuidad familiar y la preservación de ciertos valores. En contextos de movilidad social creciente y de busca de independencia de los empleados domésticos, su función literaria (tal vez más asociada con un referente ligeramente anterior) enfatiza un anclaje en el dispositivo familiar y la unidad doméstica. En este sentido, explica Robbins: “At a time when the majority of servants changed positions every year or two, the literary prevalence of long-serving family retainers may have

---

excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo Mismo— de aquello que, para una cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades” (*Las palabras y las cosas* 9).

<sup>25</sup> Éste sería, por dar un ejemplo de la literatura argentina, el caso de los sirvientes en *Cuadernos de infancia* de Norah Lange. Publicado en el mismo año que *Viaje olvidado*, de Silvina Ocampo (que analizaremos más adelante), dispone de los sirvientes como indicadores de clase. Sólo se interrumpe esta homogénea representación en el caso en el cual una empleada extranjera recibe noticias de su tierra natal que le impiden seguir cumpliendo con sus labores. Lo único que le permite a la empleada abrirse paso en la superficie textual es la interrupción de las tareas que de ella se esperan (88-89). Para una confrontación de ambas obras, ver Domínguez.

stemmed both from paternalist illusions and from their peculiar usefulness as figures of family continuity” (92). Veremos esto funcionado positivamente en los cuentos de Garro, en especial en los que tienen una atmósfera lírica y hogareña común, y negativamente o en crisis en algunos textos de Lispector.

Un rol más que desempeñan los sirvientes es el de apéndice o continuación de sus amos. Esta función metonímica puede verse manifestada en la defensa de sus intereses (cínicamente parodiada en “Las esclavas de las criadas”, de Ocampo) así como de solidaridad con sus emociones (ilustran esta continuidad los personajes de cuentos como “El zapaterito de Guanajuato” o, más aun, “La culpa es de los tlaxcaltecas”, de Garro).

Otra función metonímica que cumple un rol argumentativo muy importante es el de transmisores de la información y portadores de mensajes dentro de la economía doméstica. A veces, además de comunicadores de información relacionada con otros personajes, operan como medio de transmisión de sus propias preocupaciones. La asociación de la empleada con la circulación de chismes puede ser también una fuente de ansiedades de clase. Lo que alguna vez fuera una fuente de información privilegiada —y exclusiva— para las dueñas de casa, se torna en un arma de doble filo cuando es la empleada quien dispone de ello para decidir la forma de su circulación, convirtiéndolo en una amenaza. La manera en que circula la palabra dentro de la casa está vinculada también con atribuciones de autoridad, autonomía y agencia.<sup>26</sup> La asunción de la palabra y el control sobre la propia habla son dos maneras en que las figuras de los sirvientes adquieren un cierto margen de poder. Esto será esencial para la lectura de los cuentos y la novela de Garro.

---

<sup>26</sup> Light se refiere al chisme como un arma, asunto sobre el que volveremos más adelante, al indicar que “above all they [the servants] circulated talk, the ultimate weapon of the servant” (140).

Por último, una función literaria que no se excluye con ninguna de las anteriores (y que, por lo general, coincide y coopera con ellas) es la de pensar al sirviente como signo. Robbins propone que “the servant functions as a sign that carries awareness of the unnaturalness and arbitrariness of signs into a social hierarchy that would like to present itself as natural, rooted, and fixed” (18). Esta idea abre un sinfín de posibilidades interpretativas que abonan a la polisemia del sirviente en tanto figura literaria y lo dotan de un gran potencial significante en la superficie textual.<sup>27</sup> Como signo, puede desempeñar cualquiera de las funciones que venimos enumerando (e incluso más de una a la vez) y al mismo tiempo llamar la atención sobre una disposición social y desnaturalizarla.

Ésta es la función que nos interesa por sobre todas las demás, de las cuales no está completamente desvinculada. Al escoger poner en un texto a un sirviente, los autores disponen de él como un signo y con él trabajan. Lo dotan de —mayor o menor— visibilidad, le dan una voz —más o menos audible—, y con ello le garantizan cierta presencia. Este gesto inserta una crítica —más o menos potente— en una superficie textual heterogénea, cuya heterogeneidad se debe al menos a su presencia. Allí donde los sirvientes trascienden lo meramente indicial (como representación de estatus) y el destino fatal (de denuncia lineal o puramente esquemática), introducen un germen de alteridad que puede tomar diversos desarrollos.

En los capítulos que siguen nos proponemos rastrear estos signos: los personajes de los sirvientes (no canónicos, no esquemáticos, no lineales) que encuentran en los textos ámbitos

---

<sup>27</sup> A propósito del rol de los sirvientes en los diálogos, Robbins sugiere: “If dialogue is imagined primarily as verbal exchange—whether as the moral ideal of mutual responsiveness or the political reflection of conflicting interests and ideologies—then the tendency of the servant voice is to project itself out of dialogue and into monologue—into a monologue, however, that is at once audience-directed and self-assertive. Nothing could be further from solipsism. The themes, the specific verbal resources, and the general aesthetic authority for the servant’s self-assertion derive from the audience, a second and sovereign master. Where masters and servants confront each other, the audience introduces a crucial third term, one that is not reflected in the mirror of mimesis. Thus it might be more accurate to think of dialogue according to a secondary definition, that is, the literary genre of dialogue, in which exchange between speakers is a more or less transparent device subordinated to the overriding aim of rhetorical impact” (75).



propicios a ciertas acciones singulares. Las autoras que nos ocupan, Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro, desarrollaron de maneras distintas las posibilidades que encontraron en estos signos. Light (201) señala que, por lo general, las mujeres trabajadoras (y no sólo las empleadas domésticas) se representaban como objeto de patetismo (como en el caso de “Modesta Gómez”) o de comedia (como en el caso de “Fani”) y se formulaba, en consecuencia, la siguiente pregunta: “How to get beyond these ‘pictures’ of the poor as exotic or mythic or pathetic?” (202).<sup>28</sup> El objeto de los capítulos que siguen es articular la respuesta que los textos literarios de estas autoras ofrecen o, en otras palabras, la manera en que trascienden una representación esquemática o tendenciosa y transforman estos signos en recursos literarios activos e inquietantes.

---

<sup>28</sup> Light se refiere a “the problem of how to represent those who could not yet—or so it seemed— represent themselves, either in writing or in politics” (199). La formulación de este “problema” revela aspectos ideológicos y políticos complejos, ajenos al interés de este ensayo, de gran relevancia. Esto ha sido abordado por numerosos críticos desde diversos puntos de vista, entre los cuales se destaca el de los estudios poscoloniales (ver, por ejemplo, Spivak).

## 2.0 REFLEXIONES TEÓRICAS

El método de la interpretación de textos deja a discreción del intérprete una cierta libertad: puede elegir y poner el acento donde le plazca. En todo caso, lo que el autor afirma debe ser hallable en el texto. Mis interpretaciones están dirigidas, sin duda alguna, por una intención determinada, pero esta intención sólo ha tomado forma paulatinamente en contacto con el texto, habiéndome dejado llevar por éste durante buenos trechos.

Erich Auerbach, *Mimesis* (524)

En realidad, la actividad lectora presenta al contrario [de la suposición del lector como consumidor pasivo] todos los rasgos de una producción silenciosa: deriva a través de la página, metamorfosis del texto por medio del ojo viajero, improvisación y expectación de significaciones inducidas con algunas palabras, encabalgamientos de espacios escritos, danza efímera.

Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (lii)

El orden es, a la vez, lo que se da en las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada, de una atención, de un lenguaje.

Michel Foucault, *Las palabras y las cosas* (5)

Es preciso introducir aquí algunas nociones básicas del análisis, que mantuve presentes a lo largo de toda la investigación y que fueron categorías fundantes para elaborar mi crítica. Estas nociones son elementales y están articuladas en la base de mis ideas, por lo cual no siempre están explícitamente mencionadas en la superficie textual de mis lecturas. Estas nociones incluyen aproximaciones al ámbito doméstico y al espacio físico donde se desarrollan, la casa, con

especial énfasis en la idea de las prácticas de la vida cotidiana (específicamente desde el punto de vista que propone las nociones de táctica y estrategia); al poder, en particular en relación con el saber, el espacio y el lenguaje; y elementos de la relación de lo sensible y la representación. A través de la articulación de estas ideas concentraré mi atención en los personajes de los sirvientes en las obras literarias del corpus, cuyo recorte se explicó en el apartado anterior. Si bien mi marco teórico no se limita a este puñado de conceptos, sino que se ampliará con la bibliografía pertinente en cada caso, éstos son nucleares para este ensayo, recorriéndolo en su totalidad y sosteniéndolo como andamiaje estructural, y por ese motivo los explicaré a continuación.

## **2.1 INSTALACIONES E INSTITUCIONES**

El alcance ulterior de mi tesis se funda en la analogía entre el espacio físico de la casa, con sus reglas y dinámicas de funcionamiento, con sus figuras subalternas abriéndose espacios de acción en los intersticios que deja librados o permite abrir o no calcula el poder de la autoridad, por un lado, y el espacio simbólico de legitimación literaria, de predominancia y control masculinos, con las mujeres escritoras (poetas y narradoras) que ocupan en apariencia un sitio minoritario y menor. Es fundamental para sostener esta analogía el estudio minucioso de estas figuras marginales en la poética de las escritoras que me interesan, la importancia que les atribuyen, sus principales atributos y accionares, a partir del entorno físico que las contiene, es decir, la casa.

La casa funciona a la vez como un espacio unificado, definido en términos absolutos, y como los límites que la determinan, en un sentido relativo con el afuera que no comprende (usado el verbo en más de un sentido). Las leyes que gobiernan el interior son distintas de las que gobiernan en el exterior (aunque a veces puedan parecerse e incluso imitarlas o seguir sus

pautas), además de ser propias de cada casa. Las personas que la habitan detentan la autoridad de determinar cuáles son las normas que rigen el comportamiento dentro de ella. Tal como lo señala Michel Foucault en *Vigilar y castigar*, “[l]a disciplina procede ante todo a la distribución de los individuos en el espacio” (145). La casa es un lugar privilegiado para el análisis de las particulares distribuciones de distintos individuos dentro de ella. Entenderemos entonces la casa como lo que este autor llama un espacio analítico:

Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, instaurar las comunicaciones útiles, interrumpir las que no lo son, poder en cada instante vigilar la conducta de cada cual, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina organiza un espacio analítico. (147)

No se trata entonces, solamente, de quiénes son y dónde están (lo cual no carece, para comenzar, de complejidad); además están las cuestiones de qué hacen, cómo lo hacen y qué dicen. Volveremos sobre estos aspectos al final del capítulo en más detalle en el caso de la representación (a partir de sus proposiciones en *Las palabras y las cosas* y *La historia de la sexualidad*); mientras tanto vale concentrarse en la manera en que los espacios no están completamente desvinculados de la manera en que los individuos los habitan y se relacionan dentro de ellos, sino todo lo contrario.

En tanto espacio físico, la casa tiene partes que la componen y cada una de esas partes tiene una determinación funcional y, no desvinculada de ésta, una carga emocional e imaginaria y también, en el sentido que comentábamos más arriba, disciplinaria. Con todo esto tiene que ver quién ocupa cada uno de esos lugares, así como para qué se los utiliza. Tradicionalmente, existe

una división entre los lugares destinados a los habitantes de la casa (sus dueños, la familia, los amos) y sus sirvientes que ocupan, tanto social como espacialmente, un lugar subalterno. Alison Light comienza su reflexión acerca del servicio de este modo:

Down ill-lit corridors the servant scurries, disappearing into darkened chambers, hurrying back to the kitchens or the courtyards, a blur on the edge of vision. Servants from the greatest part of that already silent majority—the labouring poor—who have for so long lived in the twilight zone of historical record. Their voices are rarely heard and their features seldom distinguished. In the servant’s case, though, anonymity often went with the job. [...] Relegated to the basements and the attics, using separate entrances and staircases (their activities muffled and hidden behind the famous ‘green baize door’), segregated in separate wings and outbuildings, servants lived a parallel existence, shadowing the family members and anticipating their needs. (1)

La descripción de los espacios se desliza imperceptiblemente entre los lugares y sus habitantes, confundiendo sitio con función, en uno y otro sentido. También habla esta autora de la voz baja, de seres relegados y de la segregación. La subalternidad a la que nos referíamos tiene que ver también entonces con espacios menos visibles; esta preferencia no responde, exclusivamente, como en el caso de los dormitorios, por ejemplo, a un principio de intimidad sino de ocultamiento. No se aparta por preservar sino por esconder. Así, los sirvientes en los cuentos de Ocampo habitan la parte superior de la casa; en los de Garro, el fondo del jardín, y en la novela de Lispector, la habitación del bajo fondo. Las extremidades de la casa, sus partes menos visibles, son la morada del servicio. Y, a modo de metonimia espacial de su existencia, los cuartos “de servicio” se relacionan simbólicamente con las personas que los habitan. Añadido

a esto, está el hecho de que la segregación responde a un principio de orden, no desvinculado de la disciplina y la distribución de poder. Light también añade, más adelante, un comentario acerca de cómo la representación espacial da cuenta, a su vez, de un orden social que preserva: “The principles of a well-run home depended upon separation, segregations and subordination—a place for everything (and everyone) and everything in its place. In practice it was far harder to maintain ranks” (28).

Un significado simbólico de la casa puede sumarse a los anteriores. Y más que tratarse de uno sólo, se multiplica en virtud de la polisemia que resulta de la operación metafórica donde la casa, a modo de significante, puede vincularse con una infinidad de significados. En ese sentido, en las obras que nos ocupan, podemos encontrar varios de ellos. En los cuentos de Ocampo, por ejemplo, son un reflejo de estatus o una metáfora de la identidad de clase. En “Las dos casas de Olivos” ya se ve desde el título que las casas juegan un papel fundamental y serán los significantes que representen la identidad de las dos niñas del cuento, una niña rica y una niña pobre. Light, en su libro sobre la relación de Virginia Woolf con las empleadas que trabajaban en su casa, señala un funcionamiento análogo:

For Woolf, as for many others growing up in the nineteenth-century urban culture, the topography of the house lent itself as an inevitable metaphor for bourgeois identity, with the lower orders curtained off, relegated to the bottom of the house or to its extremities, like a symbolic ordering of the body. (75)

La metáfora orgánica se imbrica con la social en esta propuesta y el estatus de la casa, para afuera, se complejiza si se mira con atención en su interior. Algo similar ocurrirá en muchos cuentos de Ocampo, donde las dependencias, relegadas a los cuartos superiores de la casa o en la mansarda, habitan las extremidades físicas del edificio.

También es la casa, en algunos cuentos, en particular en el caso de *Viaje olvidado*, un lugar definido por la protección y la seguridad. Con particular énfasis en la casa como límite que separa el afuera del adentro, se convierte en espacio privilegiado para el desarrollo de muchas historias de interiores. Los cuentos de Garro se inscriben dentro de esta idea. En los cuentos de *La semana de colores*, en especial en algunos de ellos —conectados por la atmósfera y los personajes—, la casa es el universo referencial por excelencia. Allí vive una familia, con sus sirvientes, protegidos del peligro, siguiendo sus propias normas. En cuentos como “El día que fuimos perros” esta división es patente: adentro está el jardín, la cocina, la comida y los sirvientes mientras que afuera, en la calle, mueren hombres en situaciones violentas y sangrientas.

En el caso de la novela *A Paixão segundo G.H.*, la casa es tanto el mundo entero como un símbolo de la propia persona. En una narración profundamente interiorista, de la casa de la que nunca se sale, pero también de exploración exacerbada de la primera persona de la narración como un viaje al origen del ser, la analogía entre la casa y el “yo” se presenta en varias maneras. Ordenar la casa es poner orden en la persona, explorarla es explorarse; la casa en soledad es un espacio propio inalienable para la narradora. Light se refiere a esta concepción del siguiente modo: “the ‘interior government’ of oneself was reflected in the order achieved in one’s home. Conversely, a slovenly home reflected on the morals of the mistress as much as the maids” (26). Con una veta moral añadida, que no estará ausente en la novela de Lispector, el orden hogareño será un reflejo, positivo o negativo, del orden interior de la persona de las dueñas de casa.

Las relaciones que se entablan dentro de la casa, en todas estas ficciones, no serían las mismas si acontecieran o se tendieran por fuera de ese ámbito. En ese sentido, la casa y las relaciones domésticas se determinan mutuamente y del mismo modo cooperan a su producción

imaginaria. En su manera de concebir las relaciones, los individuos que las conforman son constituidos en parte por las relaciones mismas. En palabras de Michel de Certeau en *La invención de lo cotidiano*, “el análisis muestra más bien que la relación (siempre social) determina sus términos, y no a la inversa, y que cada individualidad es el lugar donde se mueve una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones relacionales” (xli). De este modo, nuestra concepción de los empleados domésticos se inscribe dentro de esta manera de concebir la relación dinámica que existe entre éstos y aquellos para quienes trabajan. Su concepción de la cultura (en particular en términos de usuarios, tal como los denomina) está basada en una concepción esencialmente relacional que nos será muy útil para pensar los personajes que nos ocupan.

Hay una relación indisoluble entre las instalaciones —en este caso que nos ocupa, la casa— y las instituciones que en ella se conciben, crean o instalan. Las relaciones domésticas son estas instituciones que nos interesan aquí y tienen la particularidad de variar enormemente de casa en casa. Por el estatuto privado que las define, las relaciones domésticas escapan a una taxonomía fija e inamovible, así como muchas veces también consiguen rehuir los controles que ambicionan dominarlas (etnográficos, demográficos, etcétera). Sin embargo, se puede ensayar una aproximación a estos vínculos no ya desde un punto de vista normativo o, para usar una palabra del campo léxico caro a Foucault, disciplinario, sino más bien descriptivo y, por ello, provisorio. En el cruce de poderes que se practican dentro de la casa, los sirvientes presentan un caso de especial interés por su doble condición de ubicuidad y presencia marginal.

La existencia de los sirvientes y la manera en que éstos son percibidos supone una paradoja. A un tiempo, su presencia es ubicua y responde a una aparente ausencia constante. Esta característica estará inexorablemente unida con el quehacer que conforma su identidad y



supondrá, a su vez, un rasgo esperable y valioso en la manera de comportarse de los sirvientes. Alison Light, en un concienzudo análisis de la relación de Virginia Woolf con los sirvientes que trabajaban en su casa, afirma que “there is a long history of not noticing or valuing servants, seeing them as functionaries or mere types” (Light xvii) y, más adelante, llegará a la contundente fórmula: “Servants are everywhere and nowhere in history” (2). Es importante notar que no se trata en realidad de una contradicción; no se afirma que estén y no estén a la vez. Bien por el contrario, la presencia es indiscutible, en tanto ubicua, pero no así la capacidad de percibir esa presencia por parte de los otros. Los otros, en este caso, son quienes consideran a los sirvientes como “otros” y, sobre esa alteridad, pesa la condena de la invisibilidad.

En un paso más del desarrollo de esta idea, la imperceptibilidad pasa a ser un rasgo deseable en un sirviente. Cumplir con las tareas que de ellos se esperan no es suficiente. A esto debe añadirse el hacerlo de una manera que no perturbe la vida cotidiana de los habitantes de la casa. De este modo, el requisito para los sirvientes no es sólo qué hacen sino de qué manera lo hacen, cuestión que termina traducándose en un imperativo que éstos asumen como propio y que determina su conducta. Light señala que “[d]eportment and body language—the bowed head, the neatly folded hands—all aimed at self-effacement, preventing the servant from ‘putting themselves forward.’ The best servant was a kind of absent presence” (1).<sup>29</sup>

La presencia de los sirvientes en la casa es ubicua y por ello llama nuestra atención. Nos referimos aquí exclusivamente a los trabajadores domésticos o, mejor dicho, a las trabajadoras

---

<sup>29</sup> Es éste un tópico repetido en la representación de los sirvientes. En el final de la película *Gosford Park*, el adusto personaje que interpreta Helen Mirren, Mrs. Wilson, enuncia este ideal de sirviente en un extremo de esta invisibilidad que se traduce en inexistencia. La idea de que el sirviente no tiene vida propia más allá de su labor en la casa ajena. Y esta existencia subsidiaria se justifica en función de las necesidades de los otros. En sus palabras: “What gift do you think a good servant has that separates them from the others? It's the gift of anticipation. And I'm a good servant. I'm better than good. I'm the best. I'm the perfect servant. I know when they'll be hungry and the food is ready. I know when they'll be tired and the bed is turned down. I know it before they know it themselves”.

domésticas que viven en la casa y que por este motivo comparten con la familia de los dueños de casa tanto el tiempo vital como el espacio habitacional. Los límites de la jornada laboral de estas personas no están delimitados con claridad, ni en un sentido cronológico ni en uno espacial. Esta indefinición de la jornada laboral implica una confusión de tiempos y espacios compartidos, donde la vida por fuera del trabajo no es claramente reconocible. Asimismo, esta dilución de las fronteras tiene una contrapartida emocional de difícil caracterización.

Existe una explicación histórica que avala la concepción del hogar que comprende a los sirvientes. Amén de la descripción sincrónica que justifica esta aproximación, es importante reconocer que no se trata exclusivamente de un fenómeno tardío —contemporáneo, podríamos decir—, sino que acarrea una tradición que, a un tiempo, da cuenta de ella y explica sus antecedentes. Precisamente en la entrada del vocablo “familia” (en el original, “family”) en su clásico libro *Keywords*, Raymond Williams comienza como sigue:

Family has an especially significant social history. It came into English in 1C14 and eC15, from fw *familia*, L - household, from rw *famulus* - servant. The associated adjective familiar appears to be somewhat earlier in common use, and its range of meanings reminds us of the range of meanings which were predominant in family before mC17. There is the direct sense of the Latin *household*, either in the sense of a group of servants or a group of blood-relations and servants living together in one house. Familiar related to this, in phrases like familiar angel, familiar devil and the later noun familiar, where the sense is of being associated with or serving someone. (131)

Vemos aquí que no forma parte de la caracterización de la familia la distinción entre aquellos que comparten lazos sanguíneos y quienes no. Conviven ambos grupos en su interior, pero sin

confundirse. Tal como explica Williams un poco más adelante, esta distinción no será definitiva del límite de lo que se entiende por familia hasta mucho más tarde: “These uses came from the experience of people living together in a household, in close relations with each other and well used to each other’s ways. They do not, and familiar still does not, relate to the sense of a blood-group” (131). Para definir la familia era esencial entonces, no el origen ni la sangre —como lo será en un sentido moderno pero recién a partir del siglo XVIII—,<sup>30</sup> sino el aspecto del espacio compartido, de las personas conviviendo en un espacio único. De hecho, lo más notable de esta breve historización de los orígenes del término familia es su ligazón primera con la servidumbre y el servicio. Esta concepción, previa a las ideas de parentesco y linaje, homogeneiza en cierto modo a los integrantes desiguales en su pertenencia a una unidad que los contiene. La imposición de un límite implica un adentro y un afuera. Las leyes internas serán entonces particulares de cada casa pero responderán, externamente, al nombre de la unidad familiar.

El sirviente constituye una figura límite debido a lo que puede entenderse como una existencia intersticial. Por un lado, tiene una cierta pertenencia a la familia para la cual trabaja (donde el énfasis está puesto en esa “cierta” que nunca termina de ser absoluta), pero por otro no deja de ser un ente ajeno a la red de vínculos de sangre o de afecto. Dos imágenes distintas coinciden en esta condición, abonando esta idea. Light utiliza la imagen del anfibio: “Over the centuries servants learnt to be amphibious. None more so than the live-in servant, moving between the classes, making a home within a home, a halfway house between kin and strangers” (2). Por otro, Bruce Robbins, quien estudia en profundidad la representación de los sirvientes en la ficción inglesa decimonónica, tomando en consideración el tipo de sociedad donde se

---

<sup>30</sup>Afirma Williams: “In none of the pre-mC17 senses, therefore, can we find the distinctive modern sense of a small group confined to immediate blood relations” (132). Luego se refiere también al sentido religioso y de un ancestro común que diera cuenta de las relaciones consanguíneas (131-32), así como las consecuencias en términos de propiedad (132).

inscriben, los describe como un caso fronterizo: “In any society where kinship is a primary relation of production, the servant might well constitute a borderline case” (149). Ambas imágenes, la de la existencia en dos condiciones y su capacidad de adaptación a ambas, por un lado, y la de caso limítrofe o intersticial, por otro, cooperan con la idea de que los integrantes de la servidumbre habitan una zona gris de productiva indefinición.

Esta es la complejidad constitutiva del sirviente: no está del todo dentro ni del todo fuera, pertenece de un modo condicionado y pasajero, su acceso parece materialmente ilimitado pero simbólicamente constreñido. En este sentido, su riqueza es indiscutible ya que la exploración de sus posibilidades responde a su compleja condición de existencia. Llama en especial nuestra atención cómo se habita el espacio representacional, es decir, el espacio literario, a partir de un espacio simbólico marginal. Cabe preguntarse entonces si en la obra los espera también un espacio marginal y atender a estas nuevas complejidades: cómo se representa el margen y los habitantes de ese margen en su riqueza y problemática existencia.

Robbins, al proponerse recapitular sobre su objetivo de analizar los sirvientes en textos canónicos de la literatura inglesa, habla del doble desafío que acometió en su labor:

The first and most fundamental challenge has been to read canonical texts with enough sensitivity to their minor, fragmentary, provisional, and inorganic margins so as to allow the historical pressure of subalternity to be felt at all. Having established that the pressure of contact between subaltern and dominant took the shape of a utopian “no place,” I faced the second challenge that this “no place” was also a commonplace, repeated in diverse times and places, integrated or implicated in *too much* history. (206)

De aquí nos interesa en especial su primer desafío y la precisión que empeña en describirlo. Esos márgenes menores, fragmentarios, provisorios e inorgánicos de la literatura, que la literatura también presenta como cuartos traseros o de servicio y que asimismo, con la debida atención precisamente enfocada, pueden ser explorados. En este mismo sentido, nos alineamos con la proposición de Robbins al respecto de la existencia literaria del sirviente en tanto personaje relevante para los intereses textuales, que no se limitan exclusivamente a la participación de los diálogos y monólogos. “The literary servant is far from requiring a speaking part in order to make his existence a matter of concern to the text” (126), señala. Veremos más adelante cómo la disposición de la palabra, su uso o la falta de él, será un asunto crucial en la representación de los sirvientes. La marginalidad de los sirvientes está muchas veces asociada con las maneras de ser concebidos por los dueños de casa (asunto que desarrollaremos *in extenso* más adelante), así como por la autoridad textual. La distribución del poder a la que nos hemos referido es lo que determina qué es central y qué es marginal. Sin embargo, son ambas situaciones relativas y dependen mutuamente para su existencia y clasificación. El margen puede ser, material o simbólicamente, una amenaza por su propia condición subalterna. El punto de vista aquí permanece del lado del centro. Pero el margen tiene también su fuerza, en acto o en potencia. La existencia marginal también es una existencia.

## 2.2 INDIVIDUOS Y RELACIONES

Algunos de los ejes que atraviesan las relaciones domésticas pueden pensarse en términos de binomios caracterizados como oposiciones. Asimismo, existen jerarquías de poder ligadas con estos binomios y los resultados de la manera en que se intersectan ofrecen resultados más complejos. Vale la pena detenernos a analizar algunas de las variables que forman parte de este entramado de relaciones, en especial las que se conforman en forma dicotómica. El resultado de estas distribuciones y asunciones está atravesado por una repartición del poder y de la autoridad, con ubicaciones polarizadas de lo que podemos llamar, *grosso modo*, fuerte y débil. Es en este marco que nos interesa preguntarnos por el margen de maniobra que los seres marginales, sometidos o subalternos (cada una de estas palabras describe una manera de pensarlos y de pensar la situación que los incluye y, a su vez, los determina). ¿Tienen estos desposeídos o dominados algún espacio para el ejercicio de sus libertades? ¿Qué tan grande y poderoso es el alcance de aquello que los domina? ¿Existen intersticios en el sistema? Y, de ser así, ¿qué puede hacerse en ellos? ¿Qué se hace, de hecho, allí?

Michel de Certeau, en su poético análisis de la vida cotidiana, propone la distinción de tácticas y estrategias como nociones clave para entender los sistemas que organizan las prácticas de la cultura. Este autor obtiene sus hipótesis de fuentes de lo más diversas, entre las cuales están la sociología, la antropología, la historia, la etnometodología, la sociolingüística, la semiótica y la filosofía (xlvi), pero sin limitarse a éstas. En este libro se preocupa por un sistema de producción y consumo y sus propuestas son extensibles —como su prosa misma no cesa de ejemplificarlo constantemente— a innumerables ámbitos (38-39). El sistema de la economía doméstica, por ejemplo, es una esfera en la que sus nociones más generales encuentran productiva aplicación, excluyendo aquellos segmentos que tratan específicamente de las

particularidades de su objeto.<sup>31</sup> Con “prácticas cotidianas que producen sin capitalizar” (li) se refiere a los modos del hacer no contabilizables que se aprovechan de las posibilidades de un sistema ofrece. Si bien su interés se concentra en lo que llama los consumidores o usuarios, sus ejemplos provienen de tantas fuentes como las analogías a otros sistemas que habilita. Su vocabulario, esencialmente marcial, pretende dar cuenta de aquello que la formalidad de los sistemas no explica, no puede o no quiere explicar; tal como él mismo lo describe, se concentra en las “‘acciones’ (en el sentido militar del término) que tienen su formalidad y su inventividad propias y que organizan en sordina el trabajo de hormiga” (36).<sup>32</sup>

Con un campo semántico común al que despliega de Certeau, también inscripto en un léxico marcial, encontramos afinidades con la propuesta de James C. Scott en su libro *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. Si bien tanto su punto de vista como sus postulaciones son sensiblemente distintas de las del autor francés, las coincidencias de algunas de sus propuestas y la complementariedad de sus ideas cooperan para la elaboración de nuestro marco teórico. Nuestra indagación, entonces, sigue los elementos pormenorizados del análisis de Scott pero reorganizándolos de acuerdo con cuatro preguntas sucesivas y articuladas; en ese recorrido, se introducen las propuestas de Michel de Certeau allí donde ambas propuestas se

---

<sup>31</sup> Otro ámbito que compara el autor es el de la lengua: “Esta mutación [que opera la lectura] hace habitable el texto como si fuera un apartamento rentado. Transforma la propiedad del otro en un lugar que, por un momento, un transeúnte toma prestado. Los inquilinos operan una mutación semejante en el apartamento que hacen amueblar con sus acciones y sus recuerdos; los locutores, en la lengua donde deslizan los mensajes de su lengua materna y, mediante el acento, los ‘giros’ propios, etcétera, su propia historia; los peatones, en las calles donde hacen moverse los bosques de sus deseos y de sus intereses. De igual modo, los usuarios de códigos sociales los vuelven metáforas y elipsis de sus cacerías. El orden imperante sirve de apoyo a innumerables producciones, mientras que vuelve ciegos a sus propietarios ante esta creatividad (como esos ‘patrones’ que *no pueden ver* lo que se inventa de diferente en su propia empresa)” (liii).

<sup>32</sup> Una de las analogías que propone en su texto es con la literatura: “Como en literatura uno diferencia los ‘estilos’ o maneras de escribir, uno puede distinguir las ‘maneras de hacer’, de caminar, de leer, de producir, de hablar, etcétera. Estos estilos de acción intervienen en un campo que lo regula en un primer nivel (por ejemplo, el sistema de la fábrica), pero introducen una forma de sacar provecho de éste que obedece a otras reglas y que constituye como un segundo nivel imbricado en el primero (como el escamoteo). Asimilables a los *modos de empleo*, estas ‘maneras de hacer’ crean un espacio de juego con una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes” (36).

encuentran. Las preguntas tienen por objeto las estrategias, tretas o armas del débil, marginal o subalterno, y son: ¿Por qué existen?; ¿En qué consisten?; ¿Cómo son?; y ¿Cuáles son sus efectos? De este modo, imbricando las propuestas de ambos autores, la lectura crece en riqueza y complejidad, configurando un entramado por momentos coincidente y, por otros, complementario.

Antes de embarcarnos de lleno en la respuesta a estas preguntas cabe señalar la existencia de otras dos metáforas usadas por la crítica para estas mismas situaciones que no responden a un campo semántico marcial. Ambas comparten con esta última algunos reveladores aspectos. La primera de ellas, del mismo Scott, es la de la escena teatral. En su libro, leemos:

Those with power in the village are not, however, in total control of the stage. They may write the basic script for the play but, within its confines, truculent or disaffected actors find sufficient room for maneuver to suggest subtly their disdain for the proceedings. The necessary lines may be spoken, the gesture made, but it is clear that many of the actors are just going through the motions and do not have their hearts in the performance. (26)

Esta escena tiene, en sus términos, una obra que seguir, un guión establecido que permite o al menos, no consigue impedir, la falta de compromiso con el papel desempeñado. Asimismo, habla de aquellas actitudes que estos actores (entendidos en más de un sentido) asumen cuando no están bajo las luces del escenario principal: “And yet they also signal an intrusion, however slight, of ‘offstage’ attitudes into the performance itself, an intrusion sufficient to convey its meaning to the directors but not so egregious as to risk a confrontation” (26). La voluntad propia de estos actores no está captada dentro de las redes de poder (o redes disciplinarias) y encuentra



espacio para manifestarse. Veremos más adelante, en el desarrollo de cómo son estas actitudes, la importancia que tiene el ocultamiento como garantía de su éxito.

Continúa Scott con la imagen teatral al referirse a lo que llama la élite local del pueblo donde concentra su investigación:

Given its sway over resources, it can also largely control public ritual life—that is, the “onstage” conduct of most of the poor in the community. Only “backstage,” where gossip, tales, slander, and anonymous sabotage mocks and negates the public ritual order, does elite control fall away. To return to the military metaphor, it is only here that the terrain is *relatively* favorable to the meager arsenal of the disadvantaged. (27)

Demuestra aquí cómo la imagen militar y la teatral no distan tanto la una de la otra, y cómo el espacio fuera de escena constituye un territorio privilegiado para la utilización de otras armas.

La otra imagen que da cuenta de esta misma situación la propone Alison Light, en su caso concentrada en la posición de los sirvientes en particular, y se trata de una metáfora pictórica:

Even a wretched maid-of-all-work was evidence of her employers’ respectability, of their aspirations to gentility, if not of their actual wealth. As the history of painting and portraiture confirms, a servant in the background pits the master in the centre of the frame. Any actual physical proximity—waiting at table, helping one to dress—was mitigated by social distance. (2)

Light es muy lúcida al confrontar cercanías y distancias físicas y simbólicas.<sup>33</sup> Más adelante nos referiremos al servicio como símbolo de estatus; aquí nos interesa el hecho de que la representación visual reproduce la misma tensión que existe entre centro y margen de un modo mutuamente interdependiente. Asimismo, un medio tan visual como la pintura pone de manifiesto otro aspecto crucial: el de la visibilidad. Tal como desarrollaremos en mayor profundidad en su momento, cabe señalar que es éste un asunto intrincado. Scott complejiza el binomio que componen lo visible y lo invisible al introducir la idea de apariencia, es decir, hacer ver una cosa cuando en realidad está haciéndose otra. Así, leemos:

What is conveyed is the *impression* of compliance without its substance. But the symbolic order, the right of the motorist to the road, is not directly challenged; indeed, it is confirmed by the appearance of haste. It is almost as if symbolic compliance is maximized *precisely* in order to minimize compliance at the level of actual behavior. (26, énfasis en el original)

Se introduce aquí, sin explicitarse, un factor fundamental a la hora de pensar en el poder individual de los débiles: la agencia. La intención de ser visto de un modo u otro servirá como herramienta libertaria. Más adelante, conectará incluso directamente el éxito que se cifra en las acciones que operan con disimulo: “the success of the factio resistance is often directly

---

<sup>33</sup> Acerca de las tretas o armas que nos interesan aquí, Light se muestra un poco escéptica acerca de su poder. Afirma: “They [the servants] were witnesses and eavesdroppers, allies and sometimes friends, whose emotional and sexual lives were entangled with those who gave them orders. Ruled by the cash-nexus, service was a relationship of trust which involved a mutual dependence. The servant, however vulnerable, wielded a precarious power” (4). Aunque enuncia este supuesto “poder” con el objetivo de reivindicar a estos seres vulnerables, a su modo de ver, no deja de ser precario. Más adelante, sí las llamará tretas, pero serán, en sus palabras, viles: “They [the servants] used all the low-down ruses of the powerless (140). Asimismo, para esta autora están estrictamente con una búsqueda de venganza individual (asunto no del todo ausente pero sin duda más complejo): “servants had many ways to revenge [*sic*] themselves” (141). Por todo lo desarrollado en este apartado y sin que ello merme nuestra estima del valor de este libro, nos parece un planteo limitado y poco explicativo.

proportional to the symbolic conformity with which is masked” (33).<sup>34</sup> Ver y ser visto entonces no serán las únicas variables en juego a la hora de pensar en la visibilidad. Se modifican así también no sólo los ámbitos de lo visible (al existir, por ejemplo, un fuera de escena, ya sea de la escena social o privada), sino las capacidades mismas de ver e interpretar lo que se ve. No todo lo que se ve, a partir de esta idea, es lo que parece.

Volviendo al asunto de la resistencia en sí, hemos de reponer las nociones fundamentales que propone de Certeau. A continuación de estas definiciones iniciales y básicas para el análisis, seguiremos las preguntas que propusimos más arriba para orientar nuestro desarrollo. Los dos conceptos más importantes del libro *La invención de lo cotidiano* son los de “táctica” y “estrategia”. Tal como señalamos, provienen de un campo semántico estrechamente ligado con la confrontación y, más precisamente, con la guerra. Son especialmente relevantes para nuestra reflexión porque es inevitable concebir algunas de las relaciones dentro del ámbito doméstico como signadas por una confrontación esencial que no termina de resolverse, sino que imprime una tensión constante que las define. Por ello, referiremos primero las caracterizaciones de ambas nociones que da el autor para posteriormente articularlas con nuestro razonamiento. Así, leemos:

Llamo “estrategia” al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder es susceptible de aislarse de un “ambiente”. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar *propio* y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico.

---

<sup>34</sup> Esto será de particular interés en los análisis de *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro.

Por el contrario, llamo “táctica” a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. [...] Necesita constantemente jugar con los acontecimientos para hacer de ellos “ocasiones”. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de las fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos [...], pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de “aprovechar” la ocasión. (xlix-xlx, énfasis en el original)

Y, más adelante:

Llamo *estrategia* al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera). (42)

[L]lamo *táctica* a la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. (43)

Estas definiciones ofrecen numerosos elementos útiles para nuestro objeto y su aproximación. Las ideas de fuerza, sus relaciones, los sujetos, el ambiente, así como las

caracterizaciones extremas de fuerte y débil y los dos modos de vincularse son altamente productivas para pensar en lo que de Certeau concibe como modelo y que puede, como ya dijimos, aplicarse al nuestro. Nos interesa asimismo la manera en que lo propio y lo ajeno son clave para pensar estas relaciones; la reivindicación de “lo propio” de los otros no es en este pensamiento una mera inversión. La identidad propia de la alteridad está definida desde el punto de vista de lo ajeno; no es simple inversión del punto de vista sino una reorganización de los términos del sistema todo. Este movimiento opera un desafío activo sobre la autoridad del punto de vista. Todo punto de vista implica un recorte pero también, de una manera más secreta, una autoridad para imponerla.

Uno de los ámbitos con el cual entabla una analogía es la lengua. En sus palabras, ésta es “una región de las prácticas cotidianas” (39), donde sistema impuesto y uso particular se diferencian con claridad.<sup>35</sup> Si bien volveremos sobre esta comparación más adelante, sirve de analogía intermedia para pensar, por un lado, la analogía con la literatura y, por otro, con el ámbito doméstico como otra región de esas prácticas. Al modo de la lengua, las relaciones domésticas tienen una sintaxis que sus miembros deben respetar y acatar para ser parte de ellas. Y, a un tiempo, esa misma sintaxis es la que ofrece el margen para libertad que se deduce del aprovechamiento creativo de sus intersticios. Las prácticas domésticas también tienen, a su

---

<sup>35</sup> “[Nuestra investigación] podría tener como marca teórica la *construcción* de frases propias con un vocabulario y una sintaxis *recibidos*. En lingüística, la ‘realización’ no es la ‘competencia’; el acto de hablar (y todas las tácticas enunciativas que implica) no se reduce al conocimiento de la lengua. Al ubicarse en la perspectiva de la enunciación, propósito de este estudio, se privilegia el acto de hablar: *opera* en el campo de un sistema lingüístico; pone en juego una *apropiación*, o una *reapropiación*, de la lengua a través de los locutores; instaura un *presente* relativo a un momento y a un lugar; y plantea un *contrato con otro* (el interlocutor) en una red de sitios y relaciones. Estas cuatro características del acto enunciativo podrán reencontrarse en muchas otras prácticas (caminar, cocinar, etcétera). Una intención se indica al menos en este paralelo[...]. Ésta supone que [...] los usuarios ‘trabajan’ artesanalmente —con la economía cultural dominante y dentro de ella— las innumerables e infinitesimales metamorfosis de su autoridad para transformarla de acuerdo con sus intereses y sus reglas propias” (xliii-xliv). Hay una comparación con el sistema de la lengua y el margen de libertad que, a pesar de sí mismo, ofrece o habilita. Sobre esta comparación volveremos en la conclusión.

modo, su propio “repertorio, operaciones, [y un] léxico de sus prácticas” (37), sobre los que nos detendremos en los análisis.

Puede elaborarse una consecuencia ulterior de este pensamiento en términos de tácticas y estrategias que no se limita únicamente al provecho presente que los llamados débiles pueden obtener de sus pequeños subterfugios. Por un lado, de Certeau elogia las particularidades por medio de las cuales operan las tácticas para terminar por atribuirles, en un conjunto, al arte del débil: “Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta. En suma, la táctica es un arte del débil” (43). Esta formulación implica que este arte reúne una serie de tácticas unificadas, asociadas al débil y asignándole, de este modo, un carácter activo.

Nuestra primera pregunta es, entonces, la pregunta por el origen. ¿Por qué existen estas tácticas, armas o tretas? Aquí debemos referirnos a dos aspectos; por un lado, al motivo que las impulsa y, por otro, a las condiciones que las permiten o, al menos, que no las impiden. El motivo que las impulsa es la resistencia que se centra en el corazón de la lucha, la adversidad de intereses: “*everyday forms of peasant resistance—the prosaic but constant struggle between the peasantry and those who seek to extract labor, food, taxes, rents and interest from them*” (29). Más adelante, Scott explicará esta misma condición en términos de clase, como opción alterna a la confrontación abierta: “What everyday forms of resistance share with the more dramatic public confrontations is of course that they are intended to mitigate or deny claims made by superordinate classes or to advance claims vis-à-vis those superordinate classes” (32).

De Certeau, en su abordaje, llega un poco más en profundidad a dar respuesta a la pregunta por el origen. Para él, lo que yace en el origen del impulso que las motiva es un interés

y, en última instancia, un deseo. ¿A qué motivaciones responden estos movimientos, subrepticios y creativos, que escapan a los controles disciplinarios y rehúyen a sus mecanismos de dominación? De Certeau responde a esta pregunta identificando, con una metáfora espacial y de movimiento, las tácticas con “atajos”. Tal como lo señala, “estos ‘atajos’ siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos *diferentes*” (41, énfasis en el original). Aunque lo que a él le interesa resaltar es la diferencia (básicamente por la estructura dicotómica de su propuesta), nos interesa aquí reparar en la existencia independiente de intereses y deseos. Eso, que además de diferencia, implica identidad.

A propósito de las condiciones en las que emergen o pueden emerger, es notable la propuesta de Scott: en su concepción, es el mismo contexto en el que se desarrollan los modos de dominación el que permite o alimenta la resistencia a él. “If the exercise of domination depends upon a social context for its creation and maintenance, so does the exercise of resistance” (329), afirma e incluso lleva su conclusión un paso más allá al concederles a estas formas de resistencia el poder de evocar (o reflejar) las condiciones en las cuales surgen: “They [these examples of resistance] are forms of resistance that reflect the conditions and constraints under which they are generated” (242). Este planteo ilumina el modo de pensar la coyuntura social particular en la que cada sistema y su resistencia, o las estrategias y las tácticas, crecen y se desenvuelven.

En cierto modo, de Certeau también explica la coincidencia en términos de coexistencia y, en sus palabras, del resultado paradójico de esta simultaneidad. Si bien la utilización estaría controlada por un radar, no así las maneras de hacerlo. Explica que, en las estadísticas, “[s]e cuenta *lo* que es utilizado, no las *maneras* de utilizarlo. Paradójicamente, éstas se vuelven invisibles en el universo de la codificación y de la transparencia generalizadas” (41). Según este

autor, “unas *relaciones de fuerzas* definen las redes donde se inscriben y delimitan las circunstancias de las que pueden sacar provecho [...] Se trata de combates o de juegos entre el fuerte y el débil, y de estas ‘acciones’ que son posibles para el débil” (40). En esta última cita se advierte aun más la coincidencia espacial y simultaneidad, es decir, coexistencia, de las relaciones de fuerza y la posibilidad de sacar provecho de sus intersticios.

La segunda pregunta que orienta este desarrollo es la pregunta por la cosa; ¿en qué consisten? En el caso de Scott, que trabajaba en un contexto eminentemente rural, la enumeración que ofrece es la que sigue: “the ordinary weapons of relatively powerless groups: foot dragging, dissimulation, false compliance, pilfering, feigned ignorance, slander, arson, sabotage, and so forth” (29). Es posible pensar en armas ordinarias de aquellos que carecen relativamente de poder análogas en otros contextos a partir de esta enumeración. Asimismo, pensando en la proposición de las tácticas de de Certeau, éstas no son sólo la concreción material de un reclamo. El uso alterno del sistema dispone además, indisolublemente, de una significación simbólica asociada a su manifestación concreta. Scott repara también en esta dimensión, al señalar, al respecto de su investigación, que “[t]he objective is a deeper appreciation of everyday forms of symbolic resistance and the way in which they articulate with everyday acts of material resistance” (304). Su doble atención, claro está, no es meramente una operación crítica, sino un rasgo de su sensibilidad analítica a la condición esencial de su objeto.

La tercera pregunta es la que más elementos analíticos nos proveerá para la lectura y es la pregunta por cómo son. Numerosas son sus características, muchas de ellas están vinculadas entre sí y describiremos aquí las más importantes. El primero de sus rasgos es que no requieren organización previa; “they require little or no coordination or planning” (Scott 29). El segundo, no del todo independiente del primero, es que son eminentemente acciones individuales. En



apariencia, responden a la busca del bienestar propio, subsanando una situación que podría amenazarlo, real o potencialmente. En palabras de Scott, “[t]hey often represent a form of individual self-help” (29).

Una característica de otro orden es que evitan la confrontación abierta: “They typically avoid any direct symbolic confrontation with authority or with elite norms” (Scott 29). Sin desafiar a la autoridad existente, ofrecen para ello una apariencia de conformidad o, usando la imagen un poco teatral de Scott, “‘clothe’ their resistance in the public language of conformity” (289). Esta doble condición —no confrontar, simular acuerdo— no sólo oculta su finalidad sino que denota una agencia; la agencia que se oculta detrás de lo que de Certeau llama astucia. Este autor propone esta especie de subversión por medio de la idea del juego:

Si es cierto que por todos lados se extiende y se precisa la cuadrícula de la “vigilancia”, resulta tanto más urgente señalar cómo una sociedad entera no se reduce a ella; qué procedimientos populares (también “minúsculos” y cotidianos) juegan con los mecanismos de la disciplina y sólo se conforman para cambiarlos; en fin, qué “maneras de hacer” forman la contrapartida, del lado de los consumidores (¿o dominados?), de los procedimientos mudos que organizan el orden sociopolítico. (xliv)

Este juego puede relacionarse con la idea de “performance” que Scott les atribuye: “the weaker party is unlikely to speak his or her mind; a part of the full transcript will be withheld in favor of a ‘performance’ that is in keeping with the expectations of the powerholder” (287). En esta afirmación también se advierte la manera en que aquello que se espera de los débiles forma parte de la concepción de sus acciones de resistencia.

En estrecha relación con lo anterior, puede deducirse que se trata de acciones que distan de ser inocentes; responden a un cálculo. En la apariencia de conformidad y disimulo, hay un movimiento deliberado. Scott arriesga: “Even here we will find routines of deference and compliance which, while perhaps not entirely cynical, are certainly calculating” (278). Y es en esta parte del cálculo, allí donde el débil especula con el ocultamiento de su resistencia, que reside la cifra de su éxito: “Their safety may depend on silence and anonymity; the kind of resistance itself may depend for its effectiveness on the appearance of conformity” (301). A este aspecto denomina de Certeau con el adjetivo de subrepticio: “formas subrepticias que adquiere la creatividad dispersa” (xlv) y que Scott concluye por calificar como “art of dissimulation” (285).

En la calificación de arte y en la referencia a la creatividad, nos aproximamos a la siguiente característica: son imaginativas, creativas, artísticas. Scott afirma que no sólo responden a esta descripción sino que además constituyen un arsenal personal y social. En sus palabras, leemos que “the imaginative capacity of subordinate groups to reverse and/or negate dominant ideologies is so widespread—if not universal—that it might be considered part and parcel of their standard cultural and religious equipment” (331). De Certeau, por su parte, prefiere calificarlos de “procedimientos de la creatividad cotidiana” (xliv). Más adelante, desplaza a aquellos que los asumen como propios y los ejercen, a la categoría de artistas:

Pese a las medidas tomadas para reprimirlo o esconderlo, el escamoteo (o sus equivalentes) se infiltra y gana. En sí mismo, no es sino un caso particular entre todas las prácticas que introducen jugarretas de *artistas* y competencias de *cómplices* en el sistema de la reproducción y del compartimento mediante el trabajo o el tiempo libre. Corre, corre, el fisgón: son las mil maneras de “valerse de”. (35, énfasis en el original)

El juego, el arte, la creatividad, son ámbitos esencialmente vinculados con las tretas del débil, de los que se nutren constantemente y a los cuales, a su vez, alimentan con sus nuevas invenciones.

A la hora de diferenciar lo que realmente son actos de reacción individual (ya sean por mezquindad, ambición, supervivencia o una mezcla de todo ello), Scott propone que conformarán lo que llama “weapons of the weak”, es decir, su objeto de estudio, aquello que, a pesar de la falta de organización o planeamiento que lo mueve, conforma *a posteriori* un patrón. Establece así esta diferencia: “When such acts are rare and isolated, they are of little interest; but when they become a consistent pattern (even though uncoordinated, let alone organized) we are dealing with resistance” (296). La iteración, la coincidencia, la insistencia son lo que le darán a estas tretas un carácter comunitario consistente —de una comunidad que se ignora— a estas estratagemas de apariencia individual.

En relación con lo anterior, Scott propondrá que se trata de un caso de resistencia de clase. Esa comunidad que se ignora será, en sus términos, una clase.<sup>36</sup> Su definición es clara y puede pensarse para diversos grupos asociables con esa idea: “I might claim that class resistance includes *any* act(s) by member(s) of a subordinate class that is or are *intended* either to mitigate or deny claims [...] made on that class by superordinate classes [...] or to advance its own claims [...] vis-à-vis those superordinate classes” (290). La diferencia y, sobre todo, el aprovechamiento de esa diferencia por parte del grupo privilegiado por sobre el otro, sería clave para pensar esta dialéctica. La resistencia respondería entonces a un enfrentamiento con las desigualdades en las que se manifiesta esta diferencia simbólica.

---

<sup>36</sup> Scott discute una aproximación marxista, valiéndose de algunos de sus postulados pero criticando duramente otros.

Tras esta enumeración, llegamos así a nuestra última pregunta, es decir, la pregunta por los efectos. Por otro, da cuenta del alcance mayor que estas tácticas, aparentemente menores o intrascendentes, pueden tener. En la diferenciación entre tácticas y estrategias, explica cómo las primeras pueden ofrecer un poder corrosivo con relación a las segundas:

[L]a diferencia entre unos y otros [tácticas y estrategias] remite a dos opciones históricas en materia de acción y de seguridad (opciones que responden más a presiones que a posibilidades); las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que *el establecimiento de un lugar* ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil *utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos de un poder. (45)

Estas “sacudidas” amenazan la estabilidad del poder sin necesidad de atacarlo superficial o abiertamente; por el contrario, al introducirse en aquello en lo cual el poder está fundado, sobre lo que se apoya y de lo que depende para sostenerse (sus cimientos), pone en riesgo toda su estructura. Scott coincide con los alcances extraordinarios o, al menos, de mayor trascendencia, de estas estrategias: “Such resistance [by subordinate classes], conceived and conducted with no revolutionary end in mind, can, and occasionally does, contribute to revolutionary outcomes” (349). Para ambos autores, los resultados ulteriores de estas acciones trascenderían los proyectados por sus propios protagonistas.

## 2.3 FIGURAS Y REPRESENTACIONES

Como este trabajo es un ensayo de crítica eminentemente literaria, es imperativo atender a la especificidad del objeto de análisis, es decir, la literatura.<sup>37</sup> En ese sentido, nuestra perspectiva se alinea con la de Bruce Robbins quien, en su análisis de la novela inglesa decimonónica precisa el siguiente recorte:

For the purposes of the novel, as for the literary tradition that precedes it, the field of objects that I call “servants” refers less to an occupational group defined, outside of slavery, as non-kin paid to perform menial work in the house than to the conjunction of that group with a certain body of aesthetic functions, a repertory of gags and tags, expedients for pointing a moral or moving a plot, that cling to it with uncanny fidelity. (41)

En este sentido, este ensayo comparte objeto de interés con el de este crítico, salvando las distancias y geográficas que separan sus novelas de nuestras ficciones (salvedad que desarrollamos contextualmente en el siguiente apartado). Para pensar en lo que él llama funciones estéticas, proponemos tener presente asimismo las nociones de Jacques Rancière acerca del reparto de lo sensible y de cómo este autor se aproxima a la lectura de la ficción.

Al respecto de su definición del “reparto de lo sensible”, leemos:

---

<sup>37</sup> En el ámbito de los estudios literarios, nos encontramos con una ya clásica propuesta análoga a la de las “armas de los débiles” en el ensayo de Josefina Ludmer “Las tretas del débil”. Si bien un poco alejado de la terminología bélica, comparte con Scott y con de Certeau la caracterización del “débil” y sus tácticas o armas, y con el último coincide asimismo en la idea del escamoteo (cifrada en la idea de las “tretas”). Incorpora, por su parte, una noción que no habíamos visto hasta ahora que es la de género, explicada por una lectura de un texto dialéctico de sor Juana Inés de la Cruz en un contexto polémico signado por las limitaciones contemporáneas a que estaban sometidas las mujeres, convertidas de este modo en el sujeto “débil” dentro del contexto. Volveremos sobre este texto más extensamente en la conclusión, cuando dediquemos por completo nuestra atención al factor de género y a la reflexión a propósito de la escritura.

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. (*Del reparto* 9)

Y, más adelante: “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual ‘ocupación’ define competencias o incompetencias respecto a lo común. Se define el hecho de ser o no visible en un espacio común, dotado de una palabra común, etc.” (9-10). En ambas citas encontramos numerosos elementos que hemos mencionado antes pero articulados en otras formulaciones. La idea de los lugares y las partes correspondientes a cada uno estarían asociadas aquí a una nueva distribución de un nuevo elemento no incorporado hasta ahora que es el de lo sensible. Las formas de actividad, asimismo, también están teñidas por este aspecto. Y se trata, específicamente en el caso de esta discusión, de cómo todo esto aparece representado, cuestionado, rebatido o reforzado, en la ficción. La pregunta por el reparto de lo sensible en la ficción será clave en las lecturas de los capítulos que siguen.

La literatura ofrece, en este sentido, un espacio de ensayo novedoso, que por un lado responde a unas condiciones materiales determinadas en las que se origina pero, al mismo tiempo, es el espacio de libertad para ensayar nuevas posibilidades, que pueden obrar en direcciones inesperadas con relación a lo existente. Así, Rancière explica el lugar central que

tiene la idea del “reparto” para los lugares, identidades, actividades y espacios en el ámbito literario:

El problema de la ficción es primero un problema de distribución de lugares. Desde el punto de vista platónico, la escena del teatro, que es a la vez el espacio de una actividad pública y el lugar de exhibición de “fantasmas”, confunde el reparto de identidades, de actividades y de espacios. Sucede lo mismo con la escritura: yéndose a la derecha y a la izquierda, sin saber a quién hay o no hay que hablar, la escritura destruye toda base legítima de la circulación de la palabra, de la relación entre los efectos de la palabra y de las posiciones de cuerpos en el espacio común. (11)

La distribución del espacio, del espacio visible, de las acciones que allí se desarrollan es entonces un problema. Y, en tanto tal, ofrece a la lectura una dimensión política. Entendemos esta dimensión en términos, una vez más, de Rancière: “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (10). La política reside entonces no sólo en lo que vemos sino, y muy especialmente, en lo que podemos decir al respecto. Qué se ve y qué se dice al respecto. Y la literatura es una manera de hacer verbo de esa capacidad potencial de hacer política.

Encontramos asimismo un nuevo nivel para pensar la cuestión de la visibilidad. Vale recordar que ya habíamos discutimos antes la idea de visibilidad como una noción complejizada más allá de una idea dicotómica en virtud de la intención de disimular. Allí la agencia ocupa un lugar ineludible, como señalamos. Incorporamos aquí la pregunta por cómo funciona esto en una nueva superficie visible, es decir, en el texto. La intersección de planos ofrece numerosos

elementos a considerar en la representación de las tretas del débil —y del “débil” en sí— en la ficción. Esta relación de mundo, representación y visibilidad, así como de la aspiración a un orden, es perfectamente aplicable a nuestro desarrollo a propósito del ámbito doméstico.

Cabe añadir el poder de desafío que la literatura tiene y ha tenido históricamente. No sólo en cuanto a la elección y construcción de su objeto (en este caso, los sirvientes) sino también acerca de la manera de aproximarse a él, construirlo y darlo a leer. Rancière afirma que “el realismo novelesco es en primer lugar la inversión de jerarquías de la representación (el primado de lo narrativo sobre lo descriptivo o la jerarquía de los temas) y la adopción de un modo de focalización fragmentado o amplificado que impone su presencia bruta en detrimento de los encadenamientos racionales de la historia” (*Del reparto* 27). Asimismo, contextualiza históricamente, en relación con los autores realistas canónicos decimonónicos, el desafío a ocuparse de temas tradicionalmente tratados como bajos, por medio de la oposición entre un régimen estético, opuesto a un sistema de representación (en el cual a un tema determinado correspondía ineludiblemente a un género adecuado a él).<sup>38</sup>

En el arte en general —y en la ficción en particular— tenemos entonces imbricados los aspectos del espacio, lo visible, lo que se hace, lo que se es, y lo que se dice. En el caso de la literatura, lo que se dice se cierne sobre todo lo demás, habilitando un decir sobre todo ello y volviéndolo todo decir mismo. Rancière habla, en este sentido, de la recomposición de un paisaje.<sup>39</sup> Este paisaje, sin embargo, no preexiste a su creación y cada recomposición es original

---

<sup>38</sup> “El régimen estético de las artes es, en primer lugar, la ruina del sistema de la representación, es decir de un sistema donde la dignidad de los temas dirigía aquella de los géneros de representación [...] El sistema de representación definía, con los géneros, las situaciones y las formas de expresión que convenían a la bajeza o a la elevación del tema. El régimen estético de las artes deshace esta correlación entre tema y modo de representación esta revolución sucede, en primer lugar, en la literatura” (*Del reparto* 39).

<sup>39</sup> Sus palabras: “El culto del arte supone una revalorización de las capacidades unidas a la idea misma de trabajo. Pero ésta es menos el descubrimiento de la esencia de la actividad humana que una recomposición del paisaje de lo visible, de la relación entre el hacer, el ser, el ver y el decir” (58).



y distintiva. Ésta es una de las libertades creadoras de la lengua. El encuentro de la lengua con el espacio es aquello que imprime un orden y puede siempre ese orden ser el nombre de una renovación. En *Las palabras y las cosas*, al respecto del famoso ejemplo de la mesa de disección, Foucault escribía que es el “cuadro que permite al pensamiento llevar a cabo un ordenamiento de los seres, una repartición en clases, un agrupamiento nominal por el cual se designan sus semejanzas y sus diferencias —allí donde, desde el fondo de los tiempos, el lenguaje se entrecruza con el espacio” (3). Este autor va más allá, estableciendo este orden o, mejor dicho, estos órdenes, como los ejes que determinan una cultura:

Los códigos fundamentales de una cultura —los que rigen su lenguaje, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la jerarquía de sus prácticas— fijan de antemano para cada hombre los órdenes empíricos con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. (*Las palabras* 5)

La recreación de estos órdenes en la literatura responde a su poder corrosivo, subversivo y revolucionario. Las tretas del débil comparten con la literatura esta condición. Indagar lo que puede ocurrir del virtual encuentro de ambos —la literatura y las tretas del débil— constituye el objetivo minucioso de este ensayo.

Tal como explicaba Foucault en su *Historia de la sexualidad*, los discursos —y entre ellos el literario— son objetos en movimiento. Su interés radicaba en los desafíos a los discursos del poder y al carácter inquieto de los discursos como una propiedad intrínseca del lenguaje:

No existe el discurso del poder por un lado y, enfrente, otro que se le oponga. Los discursos son elementos o bloques tácticos en el campo de las relaciones de fuerza; puede haberlos diferentes e incluso contradictorios en el interior de la

misma estrategia; pueden por el contrario circular sin cambiar de forma entre estrategias opuestas. (*Historia* 123)

El discurso del poder ha de enfrentarse, entonces, con otros discursos que proponen órdenes dispares y muchas veces adversos a él. La coexistencia en un ámbito común genera tensiones productivas para analizar desde varios puntos de vista. La falta de enfrentamiento abierto no implica, como vimos en este desarrollo, un acuerdo. La atención a los detalles en los que esos discursos revelan sus intenciones o, al menos, su sustancia, es lo que nos interesa.

El universo doméstico ofrece, como vemos, un sinfín de posibilidades de representación e interpretación. La representación literaria de todo lo que hemos analizado aquí invita a la atenta lectura de su complejidad. En las lecturas que proponemos en los capítulos que siguen a continuación vamos a privilegiar, sucesivamente, uno u otro elemento, de acuerdo con lo que encontramos como más prominente en cada obra. No obstante, la pluralidad de sentidos, que funciona en diversos niveles, opera de modo simultáneo e incesante.

### 3.0 HISTORIA E IMAGINARIO

El *Manual de la criada económica y de las madres de familias que desean enseñar a sus hijas lo necesario para el gobierno de la casa* fue originariamente publicado en Madrid en 1830 y reimpresso en Buenos Aires tres años más tarde, por la Imprenta de la Gaceta Mercantil. Éste será el “primer recetario impreso en Buenos Aires” (7)<sup>40</sup> y ofrecerá a su público lector, proyectado como eminente si no exclusivamente femenino, soluciones de varios tipos para la diversidad de necesidades domésticas. No se limita sólo a recetas de cocina, sino que abarca asuntos de higiene, planchado y materias afines. En cuanto a su objetivo y utilidad, se propone un espíritu formador que alcance a distintas generaciones y miembros de diferentes clases que conviven en el espacio de la misma unidad doméstica. En su prólogo, se lee:

Hasta ahora nadie se habia fijado en desempeñar el punto que interesa mas jeneralmente, que es que una familia corta, que está reducida á una sola sirviente, halle en ésta cuanto necesita, para que gastando poco pueda comer bien y tener corriente y bien preparada la ropa.- Objeto útil, no solo al común de las jentes, sino á las mismas personas dedicadas al servicio, y mucho mas aun á las madres de familias, á quienes interesa el enseñar á sus hijas, no solo el conocimiento del

---

<sup>40</sup> El primer recetario escrito en Argentina no se publicará hasta más de medio siglo más tarde, tal como lo señala Elissalde: “Hasta el presente el primer recetario conocido es la famosa *Cocina ecléctica* de Juana Manuela Gorriti editado por Félix Lajouane en Buenos Aires en 1890” (7).

modo de guisar bien con economía, sino el como se debe lavar y aplanchar la ropa, que son ramos muy dispendiosos si no se manejan como es debido.

(“Prólogo”)

El extenso y descriptivo título, así como el ilustrativo segmento del texto introductorio, ofrece todos los elementos cruciales al funcionamiento de la unidad doméstica y familiar: la casa, la madre, la hija y la criada. También están presentes un principio fundamental, la economía, una actividad, el gobierno, y el rasgo esencial de su propia reproducción: la enseñanza. Una inferencia más que puede hacerse al respecto del contexto de aparición del manual (y de su esperada utilidad en el nuevo continente) es la idea de que el servicio doméstico está viendo una reducción que reclama nuevas soluciones en cierto segmento de la sociedad. No obstante, por otro lado, revela que —incluso en circunstancias de disminución- el servicio doméstico está presente. Asimismo, la referencia al servicio está separada de lo que llama “el común de las gentes”, grupo no tan común si se lo piensa mejor. Estos principios, importados de España durante la primera mitad del siglo XIX, estipulan una concepción del ámbito doméstico que se extenderá, en mayor o menor medida, en los años siguientes en las capitales latinoamericanas y regirán muchas de las costumbres locales.<sup>41</sup>

La importancia de la unidad familiar en la estructura social latinoamericana data de la época de la colonia (Kuznesof 17) y la casa unifamiliar es su alojamiento preferente y lo será a lo

---

<sup>41</sup> De 1831 data el *Novísimo arte de cocina, ó escelente colección de las mejores recetas*. En la primera página, de manera híbrida entre título y presentación, se lee: “Novísimo arte de cocina, ó escelente colección de las mejores recetas para que al menor costo posible, y con la mayor comodidad, pueda guisarse a la española, francesa, italiana é inglesa; sin omitirse cosa alguna de lo hasta aquí publicado, para sazonar al estilo de nuestro país. Lleva añadido lo más selecto que se encuentra acerca de la repostería; el arte de trinchar &c., con dos graciosísimas estampas que aclaren mejor este último tratadito. Dedicado a las señoritas mexicanas”. En esta presentación se leen mejor cuestiones de relación cultural con Europa y vindicación local, así como selecciones léxicas y editoriales sugestivas al respecto de la manera en que dirigirse a las “señoritas mexicanas” (el uso de diminutivos y superlativos, la utilidad de imágenes). Cabe aclarar que se trata en este caso de un libro compuesto exclusivamente de recetas, con excepción del ultimo segmento, “Arte de trinchar y servir las viandas” (233).

largo del siglo siguiente (Ballent 20). Esta familia tiene un hombre que la lidera (en otras palabras, responde a una estructura patriarcal del hogar, tal como lo señala Kuznesof)<sup>42</sup> y la ausencia de referencias a él en el *Manual* lo excluye de la visibilidad doméstica. Al situar este libro su atención en la parte socialmente invisible de la economía de relaciones domésticas (tomando a la criada como blanco principal si nos concentramos en la enunciación de su título), revierte la visibilidad de sus integrantes. Esta operación, al invertir diametralmente el foco, revela con exactitud la misma perspectiva que se proyecta en la dirección opuesta: la criada es el extremo último en esta economía doméstica, simultáneamente signada por el desfavorecimiento en términos de género y de clase.

El casi exclusivo dominio femenino del ámbito doméstico, así como su característica reproductiva, tanto biológicamente pero sobre todo de costumbres sociales e ideológicas, tiene un efecto simbólico en la formación social de las naciones en cambio durante el siglo XX. No es mi intención aquí trazar un cuadro acabado de la situación del servicio doméstico en la historia latinoamericana, ni en las grandes ciudades de los tres países que ocupan mi estudio, sino ofrecer una serie de elementos históricos que den cuenta de una trayectoria que confluye en la conformación de un imaginario. Éste, en tanto formación eminentemente simbólica, tiene una raigambre anclada en factores y procesos históricos de larga data y obedece a una tradición que se inscribe en una cultura y, a un tiempo, coopera a su conformación. Considero este imaginario de un modo dinámico y cambiante, esencialmente móvil y, en su condición comunitaria, sensiblemente variable en numerosos niveles superpuestos. Debido a esta naturaleza en

---

<sup>42</sup> En palabras de Elizabeth Kuznesof: “While lineage or clan frequently determined social status in medieval Spain, in colonial Spanish America the patriarchal household soon became the primary basis of juridical identity and social control” (17).

apariencia inasible, procuro delinear algunos de sus rasgos más generales al final de esta sección, en especial en los casos en que la variada bibliografía coincide en sus apreciaciones.

Los panoramas que siguen a continuación recogen características propias de los contextos de Buenos Aires, Rio de Janeiro y de la capital mexicana, con especial atención a la primera mitad del siglo XX. Asimismo, en los casos en que las continuidades históricas justifican referencias a períodos anteriores o proyecciones a décadas posteriores, incluyo comentarios al respecto, como al comienzo de esta sección, siempre con el afán de iluminar el interés propio de este estudio. Tal como escribe Roberto Elissalde en el prólogo al *Manual*: “Finalmente, este *Manual de la criada económica* es un libro que merece ser leído porque además de lo expresado; como documento de la época nos permite acercarnos a nuestros usos y costumbres hace casi 180 años y que sin duda se conservaron durante mucho tiempo y han continuado hasta la actualidad” (10).

Cierro estos apuntes históricos con una elaboración crítica de un esbozo de los principales elementos reconocibles en el imaginario que rodea al servicio doméstico. No se trata, pues, de abstracciones puras ni de nociones surgidas por una especie de generación espontánea. Los prejuicios, las generalizaciones, los lugares comunes, las idealizaciones, las proyecciones y otras formas en que podemos pensar que una sociedad da forma a su ideología se relacionan con un momento y un lugar. Cada sociedad modela sus miedos y sus deseos bajo la forma en que una comunidad, muchas veces respondiendo a factores históricos, los traduce simbólicamente en formaciones imaginarias compartidas. Cabe aclarar que estas formaciones no son simples ni carentes de tensiones desde sus propias concepciones; cada una de las subcomunidades que integran dicha comunidad (asociadas por factores múltiples, en ocasiones no excluyentes, como pueden ser el género, la clase, el origen étnico, la pertenencia religiosa) las comprende de un

modo singular y propio. Una vez identificados sus orígenes históricos y sus funcionamientos coyunturales, su valor simbólico cobrará mayor sentido, en tanto matriz de pensamiento colectivo, y conformará un marco epistemológicamente situado, siquiera aproximado o tentativo, para las lecturas literarias que conforman la materia central de este ensayo.

Cabe señalar que no entiendo la literatura como un reflejo de la sociedad ni considero que una descripción unidireccional de esta relación dé cuenta de la complejidad de este proceso. Bien por el contrario, coincido con Jacques Rancière, al afirmar en *La palabra muda* que la “[l]a literatura es ‘social’; expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo. Y es ‘autónoma’ en la medida en que no tiene reglas propias, en que es el lugar sin contornos donde se exponen las manifestaciones de la poeticidad” (62). Por eso mismo, por la condición social de la literatura entendida en un sentido complejo, atravesado por una infinidad de elementos, asumo como imprescindible la comprensión del momento histórico de producción literaria. Para comprender alineaciones y rupturas, procesos de mimesis, crítica y abono de modelos sociales existentes hay que conocer esos modelos y el contexto en el que se articulan. La singularidad de la poética de cada una de las autoras que me ocupan alcanzará una mejor comprensión a la luz de estas páginas de revisión histórica. La originalidad de las soluciones que las poéticas propias ofrecen se inscriben, tal como Rancière lo describe, en una compleja dinámica entre individuo y colectividad en la que se desempeña:

La oposición del individuo creador y la colectividad o la de la creación artística y el comercio cultural solo pueden ser enunciadas a partir de la misma idea del lenguaje y la misma ruptura del círculo representativo. Dicho círculo definía cierto tipo de sociedad del acto de hablar, un conjunto de relaciones legítimas y criterios de legitimidad entre el autor, su ‘tema’ y su espectador. La ruptura de ese

círculo vuelve coextensivas la esfera de la literatura y la de las relaciones sociales y pone en relación directa de entre expresión la singularidad de la obra y la comunidad que la obra manifiesta. Cada una expresa a la otra pero sin que exista una norma para esa reciprocidad. (70)

### 3.1 COORDENADAS

La representación literaria de las personas de la servidumbre demanda entonces un acercamiento histórico a la forma contemporánea de producción de la obra. Es decir que es imprescindible la comprensión de estas categorías en la época para un cabal examen de sus representaciones. La reconstrucción de las condiciones coyunturales que rodea a la de las figuras de los sirvientes que viven en la casa donde trabajan es el objetivo de estos apuntes (por ser mi interés el del personal denominado vulgarmente “cama adentro”, no me ocuparé de hacer distinciones a propósito del personal que trabaja por horas u ocasionalmente, ya que no se trata del objeto de este análisis). Para precisarlos histórica y geográficamente, circunscribo estos apuntes históricos sobre el servicio doméstico “cama dentro” a la primera mitad del siglo XX y a tres grandes centros urbanos latinoamericanos, para delinear algunas de sus convergencias y divergencias.

La situación de las tres ciudades que nos ocupan —México D.F., Río de Janeiro y Buenos Aires— es en la primera mitad del siglo XX de algún modo paradójica: son ciudades que forman parte de la periferia mundial, teniendo en cuenta la conformación de un mercado internacional, pero al mismo tiempo son ciudades centrales dentro de sus respectivos países, donde la



urbanización de los grandes centros será otra de las características clave del período.<sup>43</sup> Teniendo en cuenta esta particular coyuntura general (y suspendiendo la discusión de otros factores políticos y económicos nacionales particulares, dado lo específico del punto que nos ocupa aquí, sin minimizar su injerencia pero sólo haciendo referencia a ellos en aspectos concretos que así lo requieran), exploraremos las condiciones de vida laboral de las empleadas domésticas, señalaremos rasgos demográficos, legislativos y de organización gremial, así como nos preguntaremos por la forma en la que algunas políticas estatales realmente daban alcance (o no) a la realidad cotidiana de estas trabajadoras. Tras una somera referencia a cada una de los tres contextos, rastreamos algunas notas a modo de conclusión, donde trazaremos convergencias y divergencias que nos permitan ver sintéticamente algunos de los rasgos más destacados de la práctica que nos interesa.

### **3.1.1 Buenos Aires, Argentina**

A lo largo de su *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Dora Barrancos se detiene para reportar la relación de la mujer con el trabajo en los sucesivos períodos de la historia nacional. Al respecto de los siglos XVII y XVIII, señala: “Seguramente la mayor proporción [de mujeres trabajadoras] se dedicó a los servicios personales, y debe repartirse del trabajo de las esclavas ocupadas en muy diversas tareas de limpieza, arreglo, lavado de ropa y

---

<sup>43</sup> Elizabeth Jelin señala que “las ciudades que más crecieron fueron las ciudades más grandes” y que “[e]n la mitad de los países latinoamericanos esto [la concentración de la migración interna en la primera mitad del siglo XX] significaba una concentración de la población urbana en sólo una ciudad, la capital” (2).

cocina. La tarea de nodriza fue una de las que estuvo a la orden del día” (50). Señala asimismo que las amas de leche solían crear vínculos de afectos con los niños que criaban y que esas prácticas se extendieron hasta el siglo XX (50). Hace también referencia a mujeres indígenas y las inscribe asimismo como integrantes activas en el servicio doméstico de la época, el principal destino laboral de las mujeres de la época:<sup>44</sup> “Las indígenas, bajo el sistema de encomienda, participaban en diversas labores y no sólo en tareas reproductivas, de modo que el servicio doméstico probablemente encabezara la distribución del trabajo femenino entre los siglos XVII y XVIII” (50). La cuestión racial, de acuerdo con la historiadora, era crucial para la distribución de la sociedad en una especie de escalera jerárquica, donde las mujeres negras, mulatas o zambas estaban automáticamente relegadas a los “más bajos peldaños sociales” (51).

Durante el siglo XIX, “los hogares de la elite en general se hallaban encabezados por varones o por mujeres viudas, y estaban constituidos por el núcleo familiar y, como agregada, la servidumbre” (Míguez 24). En esta formulación vemos tanto la posición marginal como ineludible de la servidumbre con respecto a la familia. Asimismo, en la representación y en la vida cotidiana, la servidumbre (su variedad y su cantidad) es concebida como un signo de estatus. Eduardo Míguez en su estudio de la conformación de la familia moderna contrapone dos situaciones análogas de órdenes distintos para simbolizar lo mismo. Por un lado, denuncia: “La presencia de sirvientes en estas familias empobrecidas [de la ficción de Florencio Sánchez], claro está, brilla por su ausencia” (28). Por otra, señala: “La incorporación de servidumbre [era] una forma de ratificar el éxito económico logrado” (28). Así, tanto en las formaciones sociales concretas como en las representaciones artísticas que de ellas se hacían, la servidumbre es el

---

<sup>44</sup> A modo de otros trabajos que desempeñaban las mujeres estaban el de parteras (especialmente las mujeres negras y mulatas), en el ámbito de la enseñanza y, hacia fines del siglo XVIII, de actrices (Barrancos *Mujeres* 51).

signo (metonímico) para expresar una posición; los actores sociales que participaban de esta vida eran capaces de decodificar estas claves.

Al respecto de la vida cotidiana en el período, hay que tener en cuenta que las labores que se esperaban de la servidumbre no se limitaban a la limpieza, sino que “[e]n el período preindustrial la familia no sólo era la unidad de reproducción social y consumo, sino también un ámbito de producción” (Míguez 38). Con esto hay que tener presente que muchas de las que más tarde se llamarían manufacturas eran producidas en el hogar (tanto alimentos como productos textiles, por ejemplo).

En su artículo sobre tres discursos finiseculares a propósito del trabajo de la mujer, Mirta Zaida Lobato señala que “‘cuestión social’ y ‘cuestión de la mujer’ estuvieron estrechamente imbricadas y se fueron conformando ciertas nociones sobre la condición femenina, el trabajo y sus características que se reforzaron en las primeras décadas del siglo XX” (“Las rutas” 132). La historiadora advierte cómo en el período se ponen en evidencia algunas tensiones entre trabajo (fuera del hogar) y función reproductiva (132). En un trabajo sobre el mismo período con atención al concepto legal de *patria potestad*, Donna Guy se refiere a las tensiones entre el estado y la familia (109) acerca de problemas de lo que podría entenderse como jurisdicción y responder a la pregunta de quién decide sobre qué sujetos al respecto de qué problemas. Tanto las tensiones entre lo laboral y lo doméstico como las que existen entre formación nacional y familiar ponen en evidencia redefiniciones de lo público y lo privado que estaban debatiéndose y reformulándose en la época.

Al respecto de las representaciones discursivas del problema del trabajo de la mujer, Lobato, al ocuparse de una conferencia de Ernesto Quesada de 1920, anota que “[l]as nociones de amor y cuidado como parte constitutiva del sujeto femenino aparecen claramente enunciadas

[en discursos sobre la “cuestión femenina”]” (136). Ya desde entonces, la cuestión femenina, en especial cuando se trataba del trabajo remunerado, no podía desprenderse de aspectos sentimentales tradicionalmente concebidos como inherentes al género. Mucho tiempo más tarde, las cuestiones emocionales como partes intrínsecas del trabajo femenino continuarían siendo cruciales (Gogna 91). Asimismo, las condiciones materiales del trabajo doméstico a fines del siglo XIX eran muy duras: sin día de descanso, horas de trabajo ilimitadas y falta de otros derechos laborales (Guy 119).

El siglo XX será testigo de muchos cambios dramáticos al respecto de las oportunidades de las mujeres en diversos ámbitos públicos y laborales, pero también heredará muchas de las condiciones del trabajo femenino que vimos en este recorrido, siendo la del trabajo doméstico la continuidad más sólidamente sostenida y más masivamente representada. Barrancos intenta presentarlo como un aspecto contrastivo (quizá menor), pero los números inclinan la balanza: “Además de la expresiva presencia en el servicio doméstico, con un peso de casi el 50% de la distribución, las mujeres con mayor educación formal pudieron ingresar en gran número a las tareas docentes y a las funciones administrativas, debido al desarrollo del Estado peronista” (202). La estructura de la frase, que pretende inclinar el interés hacia las tareas docentes y administrativas no consigue ocultar que la mitad de las mujeres que trabajan en el período se desempeñan en el servicio doméstico (parapetadas tras un insuficiente “además”).<sup>45</sup>

Del mismo modo en que Míguez había señalado que la presencia o ausencia de servicio doméstico era una especie de termómetro para medir el estatus social, algo similar ocurrirá en el siglo siguiente. Al respecto de las viviendas “modernas” de la época, Ballent recupera la alarma

---

<sup>45</sup> Cabe señalar que la proporción femenina entre los trabajadores continúa siendo baja: “Entre 1930 y los años finales del peronismo se incrementaron notablemente las oportunidades laborales de las mujeres, aunque hacia 1950 la fuerza de trabajo femenina representara probablemente alrededor del 20% del conjunto de los trabajadores” (Barrancos *Mujeres* 201).

del escritor español Ramón Gómez de la Serna, en sus propias palabras, publicadas en 1937: “Son tan inhumanas esas casas [que se construyen actualmente en Buenos Aires] que muchas veces no tienen ni habitación para la criada. ¡Ni niños ni criada! ¿Qué va a pasar si toda la ciudad se llena de esos pisos angostos que prohíben crecer la demografía? [...] ¿Modificará la constitución de la ciudad esta moda de casas ingratas o la verdad de la vida y sus urgencias se impondrá a esas casas con agua caliente, heladera, canilla para la cerveza y reloj eléctrico?” (37-38). La preocupación por la reproducción se empareja con la alarma por la falta de personal de servicio. La “verdad de la vida” no puede omitir, en la imaginación contemporánea, la sirvienta de rigor.

La inmigración es un factor ineludible a la hora de pensar la demografía porteña en las primeras décadas del siglo. Barrancos señala, al respecto de mujeres argentinas e inmigrantes insertadas en el servicio doméstico:

Desde luego, diversas funciones del servicio doméstico fueron repetidamente declarada[s] en las cédulas censales a la hora de exhibir un medio de vida: al menos un 15% de argentinas y un 18% de las extranjeras se manifestaron sobre rubros tales como cocineras, mucamas, planchadoras, lavanderas, etc. El servicio doméstico era —y continúa siendo— la puerta de entrada no calificada al mercado laboral, la primera salida que encuentran las mujeres de los sectores populares para hacerse de ingresos. (142)

Las mujeres inmigrantes encontraban en el servicio doméstico la respuesta más inmediata a sus urgentes necesidades.<sup>46</sup> La reflexión final de la cita puede aplicarse a las mujeres sin

---

<sup>46</sup> Encontramos en la bibliografía una situación análoga que refuerza esta lectura. En su panorama acerca de los refugiados judíos y españoles en la Argentina, Schwarstein, a propósito del grupo Riegner, un grupo de jóvenes judíos alemanes que llegaron a Buenos Aires con un proyecto colectivo, explica que a la hora de buscar trabajo, las

educación y provenientes de clases desfavorecidas es plausible de aplicación a casi cualquiera de los contextos geográficos y sociohistóricos relevados hasta ahora. Asimismo, en la época, se empleaban según la autora en la telefonía, el sector industrial y fabril. También trabajaban por cuenta propia, escapando a los controles demográficos instituidos: “El trabajo de miles de mujeres seguramente no fue registrado por el censo de 1947, toda vez que ejercieron por cuenta propia como modistas, camiseras, sombrereras y corseteras” (204).<sup>47</sup> A pesar de esta expansión palpable, sigue habiendo una visión expandida del trabajo doméstico como propiamente femenino; esto se traduce en una “falta de legitimidad [“del trabajo de las mujeres fuera del ámbito hogareño”] en la sociedad argentina” y una “intranquilidad por el abandono de las tareas hogareñas” (147). La posición de los movimientos feministas esquivada, de modo sistemático, la figura de la empleada doméstica como objeto de sus preocupaciones, no así la de la mujer que debe cumplir con las labores domésticas como su expectativa vital tradicional.<sup>48</sup>

En su trabajo sobre la sexualidad en las décadas del veinte y del treinta, Barrancos señala que la ampliación de oportunidades laborales para las mujeres tenían como principal destino el trabajo doméstico:

---

mujeres lo tuvieron más fácil por la inmediatez de labores para ellas, entre las cuales está el trabajo doméstico: “Para las chicas fue más fácil encontrar empleo, porque eran contratadas como institutrices, preceptoras, modistas, costureras o simples sirvientas” (121).

<sup>47</sup> Este tipo de trabajadoras abundarán en la cuentística de Silvina Ocampo. Asimismo, Barrancos señala que “las extranjeras sobresalían en la especialidad de sastres” (141), lo cual concuerda con el relato de Jovita Iglesias en *Los Bioy*.

<sup>48</sup> En este sentido, el argentino se aproxima claramente al caso brasileño. Ya en la primera década del siglo XX, en la celebración del Primer Congreso Femenino Internacional, se reparaba en las condiciones de trabajo de la mujer en su propia casa (que no de la empleada doméstica). Tal como Lobato cita de las actas de ese congreso, sus participantes enuncian: “El Congreso Femenino Internacional considerando que el trabajo femenino peor retribuido y más extenuante para la mujer es el que realiza en su domicilio, hace votos para que las asociaciones femeninas se preocupen seriamente de esta cuestión, a fin de mejorar cuanto antes la situación de dichas obreras” (*Primer Congreso Femenino Internacional – Historia, Actas y Trabajos*, citado en Lobato 142). Si bien la mujer que trabaja en su casa es objeto de atención del movimiento feminista, no lo es aquella que, en casa ajena y en condiciones laborales precarias, cumple las mismas funciones.

Durante la década del veinte se ampliaron las oportunidades del trabajo extradoméstico de las mujeres [...] Las menos preparadas salían para cumplir funciones en el servicio doméstico, y las más calificadas se empleaban en el magisterio, en los otros servicios públicos o en el comercio. (“Moral sexual” 205)

Si bien a las maestras las envolvía un halo de “respetabilidad” (Barrancos 208), no ocurría lo mismo con las empleadas domésticas. La relación entre falta de calificación (léase, educación) y desempeño de estas tareas es directa y sus consecuencias, injustas: “Las menos calificadas que tuvieron que emplearse como domésticas fueron casi siempre presas del acecho de patronos o próximos” (Barrancos 223). Estar “presas del acecho” es sinónimo de desprotección, viviendo en las sombras de la “casa de familia” y sujeta a sus dinámicas. Existe, de acuerdo con la autora, connivencia a propósito de esta práctica entre las familias de las víctimas, las de los perpetradores y de instituciones como la Iglesia (200-01). La autora pone a las empleadas domésticas en el blanco de los ataques y señala lo inerme y desamparado de su circunstancia:

Un grupo muy vulnerable en materia de sexualidad fueron siempre las empleadas domésticas. Víctimas del poder de sus patronos o de los hijos de éstos, las muchachas —a veces apenas niñas— que se desempeñaban en las residencias tanto de la ciudad como del campo sabían que era muy difícil resistir el acoso, pues se arriesgaban al despido y aun a otras formas de persecución. Las menos calificadas, en general las mucamas o “sirvientas” —como el lenguaje común las identificó por largo tiempo—, a menudo sabían de antemano que serían requeridas en sus propios dormitorios o donde mejor creyera el patrón. (Barrancos 200)

En *Mujeres*, Barrancos directamente, pero sin escapar al recurso irónico, incluye la obligación de atender sexualmente a los muchachos de la casa como parte de las tareas que se esperaban, tácita y secretamente, de la empleada doméstica: “las empleadas en el servicio doméstico tenían casi la obligación de atender como iniciadoras a muchachotes inexpertos, y también servir el deseo de señores diestros en mandar” (144).

Al respecto de este último aspecto, cabe hacer un comentario específico: el abuso de la desigualdad de poder en términos de “favores” sexuales o acoso sexual es crucial en el estudio histórico del servicio doméstico, especialmente femenino. Si bien este aspecto se menciona en numerosos estudios, el de Barrancos que acabamos de citar es el que más le dedica atención específica. No sólo por el abuso en sí, sino también por la progenie que éste tenía como resultado, se trata de un aspecto silenciado al que las trabajadoras domésticas han estado sometidas desde tiempos inmemoriales. Si bien como tema de investigación presenta serias dificultades metodológicas (debido, en primer lugar, al carácter privado de la relación y de las prácticas domésticas, así como también al sometimiento que supone la desigualdad entre amos y empleadas, lo cual explica las complicaciones para llevar estos casos a la justicia, en especial en algunos momentos de la historia), constituye un ámbito de exploración histórica urgente.

En un iluminador trabajo sobre dos íconos de la cultura popular femenina, Doña Petrona y “Juanita” Bordoy, Rebekah Pite se inscribe un par de décadas más tarde en el trabajo sobre las dinámicas entre el servicio doméstico y la señora de la casa, y en referencia a ese vínculo habla de “intimate and unequal domestic relationships [between Argentine women and their paid female help]” (Pite 100). También las define como dinámicas privadas (100). A mitad de la



segunda década del siglo, la cantidad de empleadas domésticas representaba la mitad de mujeres económicamente activas y esta proporción pasó a ser de un tercio para la mitad del siglo.<sup>49</sup>

Otro cambio que sucede en estas décadas es que se pasa de un trabajo de tiempo completo a un trabajo de tiempo parcial (108). Pite se refiere también a otros cambios importantes:

The background and type of work of those employed in domestic service also changed during this era, becoming more feminized, generalized, and regionally based. Despite the substantial number of men in domestic service during the nineteenth century, only half a percent of economically active men were employed in domestic service by 1947, as the number of specifically male professions like valets and gardeners diminished dramatically. Likewise, cooks and wet nurses virtually disappeared by 1930, as the number of all-purpose *mucamas* (female maids) grew. (Pite 102)

Del mismo modo, señala que hay marcadores raciales que se inscriben en la dinámica entre la “señora de la casa y la empleada doméstica que se desempeña en su casa” (dinámica que la autora indica que Argentina comparte con otros países, 106): “This white [of European descent], full-time, urban homemaker was also presumed to enjoy regular domestic services, provided increasingly by indigenous or mixed-race migrants from Argentina’s northern provinces and neighboring countries” (Pite 106).

El año 1956 es importante para nuestro objeto de estudio: la sanción de la ley N° 326 representó una importante expansión de los derechos de las empleadas domésticas (Pite 108-09).

---

<sup>49</sup> “In 1914, maids and cooks accounted for almost half of all ‘economically active’ females” (102); “by 1947 domestic servants represented about a third of ‘economically active’ women” (102).

Esta legislación tenía un antecedente de 1907 que protegía el trabajo femenino e infantil (Barrancos 145). Sin embargo, el hecho de que el trabajo se realizara “puertas adentro”, es decir, en la intimidad del hogar y fuera del alcance público, hizo que la aplicación concreta y real de estas mejoras legislativas fuera un tanto incierta:

Nevertheless, whether domestic servants could exercise the rights they had won remain in doubt. As mid-twentieth-century legal scholars pointed out, custom had long dictated this work relationship, unique in that it is not intended for profit and occurs in the “intimacy of the home”. (109)

En un trabajo sobre una década más tarde, 1960, Elizabeth Jelin señala dos aspectos que echan luz sobre dos cuestiones. Por un lado, la situación de la migración interna que llega a la ciudad grande: “desde el punto de vista de la migrante individual, el servicio doméstico puede ser una importante vía de adaptación a la vida y al mercado de trabajo urbanos, aún cuando este tipo de trabajo goce de muy poco prestigio social” (Jelin 1). Por otro, pone en cabal perspectiva el lugar en el que el trabajo doméstico se inscribe en la economía: “el servicio doméstico ocupa un lugar muy especial en la economía urbana, ya que posee rasgos propios de la producción doméstica para el autoconsumo, y al mismo tiempo comparte algunas características con el trabajo asalariado, desde que es remunerado monetariamente” (Jelin 1). Estas dos apreciaciones enmarcan quizá el trabajo doméstico para todos los casos analizados.

### **3.1.2 Río de Janeiro, Brasil**

Barbara Potthast se ocupa del caso brasileño para referir en líneas generales el pasaje de la esclavitud a la constitución del servicio doméstico urbano. Si bien no profundiza en extremo en los detalles de esta compleja transición, algunas de sus apreciaciones son iluminadoras para el

período que nos ocupa: es su inmediata prehistoria y determina aspectos de la práctica del servicio doméstico. Señala Potthast la importancia de “diferenciar el tipo de actividad ejercida por las personas [...], si trabajaba por su cuenta o directamente para un amo (o ama), y si éste era pobre, acomodado o muy rico” (203). Esta advertencia, así como otras referencias,<sup>50</sup> nos enfrenta con un hecho clave: el servicio doméstico no es una práctica exclusiva de las clases más pudientes. Antes que hablar de familias, Potthast prefiere, por considerarlo más exacto, el de “unidad doméstica urbana” (204). June E. Hahner utiliza la distinción entre amas y criadas como una fundada en la división de tareas (o, más precisamente, en el desempeño o no de tareas domésticas): “A divisão do trabalho dentro das casas da elite refletia as diferenças legais, além das de ‘raça’ e de classe, existentes na sociedade, sendo as escravas ou as criadas é que faziam a maior parte das tarefas domesticas, consideradas femininas” (50). De este modo, la casa familiar es una estructura jerarquizada pero eminentemente territorio femenino. Silvia Fávero Arend coincide con la división de tareas descripta por Hahner, pero añade la crianza de los niños a las tareas domésticas, y extiende la presencia de la servidumbre más allá del contexto urbano, hasta las casas rurales (66). La misma historiadora apunta: “No outro extremo social, o labor era a sina das meninas que nasciam pobres, fossem elas escravas, libertas, ‘ingênuas’ ou livres” (68). Con esto da cuenta de dos fenómenos: la ubicación en el extremo más bajo de la escala social de las empleadas domésticas y la diversidad de su origen, dentro de un contexto de pobreza, en un momento de profundos cambios en la sociedad brasileña.

La constitución del servicio doméstico, así como una serie de cambios en la organización de las ciudades (con el ejemplar caso de Río de Janeiro) implicó también el hecho de que “pudieran vivir en sus propias casas y tener una vida privada independiente” (Potthast 210). Si

---

<sup>50</sup> Me refiero aquí a sus descripciones de juicios de empleados y al caso de Machado de Assis que Potthast incluye en este apartado.

bien, por un lado, esto constituye una gran ventaja desde el punto de vista de los empleados domésticos, no lo es tanto si se tienen en cuenta las prebendas que se perdieron en la transición.

Potthast comenta lo siguiente:

La transición progresiva de una sociedad patriarcal, con características cuasi-feudales, hacia una construida sobre valores individualistas y capitalistas, condujo a transformaciones en las relaciones con los empleados domésticos, las cuales dejaron de representar vínculos personales entre el dominante y los dominados para convertirse en una relación laboral contractual. (211)

Esto implicó que el desapego de los *patrões* para con sus empleados se tradujera en desatención a algunas de las necesidades que antes entendían con cierta compasión, dejándolas en manos de instituciones caritativas (Potthast 211). Esto no ocurrió con el personal que vivía en las casas donde trabajaba. Tal como lo describe Hahner, en el intercambio entre *patroas* y *criadas* confluían factores de diversas índoles: “Em troca dos serviços e da obediência das criadas, as senhoras lhes ofereciam proteção, um quatinho para dormir, algumas roupas e alimento diário. Além disso, esperavam que as criadas se mantivessem ao seu dispor e se submetessem a seus caprichos e castigos” (53). Esta descripción de prácticas y expectativas propias de la segunda mitad del siglo XIX tendrá continuidades en el siglo siguiente. La misma historiadora hace referencia a la desconfianza en el núcleo de esta relación (52 y 53) y las relaciones sexuales que los patrones mantenían con las empleadas (52) como estrictamente relacionadas con la cercanía física (a pesar de la distancia de posición social) en que las personas del servicio y dueños de casa vivían.

La cuestión habitacional se verá empobrecida en el siglo XX, debido a las condiciones edilicias modernas.<sup>51</sup> Asimismo, la cercanía no sólo física sino también emocional será clave en este contexto, siendo la familia una especie de organismo poroso del que la empleada doméstica puede sentirse parte y al que los integrantes pueden incorporarla. Iluminador en este sentido es el testimonio que Hildete Pereira de Melo recoge bajo el título de “My Domestic Worker Is My Other Self” (260), de ya bien avanzado el siglo.<sup>52</sup> Los procesos de identificación y pertenencia que están en juego en la relación de la dueña de casa con la empleada que trabaja en su casa son complejos: “According to thirty-nine-year-old Leila, who is married, a lawyer, and the mother of three children, ‘the domestic worker is a double, the other self one leaves at home doing those things that traditionally you, as a woman, should be doing’” (260-61). Las tareas del hogar, entendidas como esencialmente femeninas parecen depositadas putativamente en una extraña. La alteridad, así como la cercanía, suponen un problema para esta misma mujer: “Your domestic worker lives in your house, shares your privacy and vice versa. It is a difficult relation. She is an outsider, sometimes without a family. [...] It is a feudal relationship with mutual obligation [...] It is a kind of paternalistic involvement; you assume a responsibility and she becomes your dependent” (262). Cercanía y dependencia son dos elementos que aparecen muy presentes en este tipo de relación, así como el sentimiento de culpa por parte de la empleadora.<sup>53</sup>

Retomaremos estas cuestiones más adelante.

---

<sup>51</sup> La bibliografía describe el espacio donde vive la empleada doméstica de este modo: “the quarters reserved for the household workers are a sorry sight in present Brazilian apartment house architecture: a room of two or three square meters, without windows—just a small opening for ventilation—located next to the kitchen” (Pereira de Melo 247-48). Esta caracterización es clave para pensar en la habitación de Janair en *A Paixao segundo G.H.* de Clarice Lispector.

<sup>52</sup> Si bien el testimonio no está fechado con exactitud, los datos que se ofrecen provienen del censo de 1980 y el trabajo aborda la situación contemporánea del estudio. El libro se publicó en 1989, por lo que el testimonio pertenece a esa década.

<sup>53</sup> En el mismo testimonio, se lee la siguiente confesión: “At the beginning, I felt very guilty: guilt for having a domestic worker, guilt for exploiting another woman’s work. But suddenly I began to question why I alone should

Volviendo al recorrido histórico, otra característica que Potthast destaca es la desigualdad de poder que radica en el núcleo de la relación de los empleados domésticos. Por otra parte, las herramientas legales de las que se disponía a principio de siglo no estaban al alcance de los menos privilegiados: “Las relaciones de poder entre empleadores y empleados eran demasiado desiguales, y el poder del Estado para obligar al cumplimiento de estas regulaciones, demasiado pequeño” (214). Asimismo, afirma que “la vía de reclamación judicial no es practicable para el empleado carente de medios” (215). Estas supuestas reclamaciones legales eran de carácter más bien general y no atañían a aspectos laborales específicos de los empleados domésticos, ya que en Brasil no hubo legislación al respecto sino hasta bien avanzado el siglo veinte. En este país, si bien no tenemos datos concretos sobre la legislación, Roncador comenta que éstos comienzan a producirse a mediados de los años '70 (137).

Sandra Lauderdale Graham, en un revelador artículo acerca de las diferentes percepciones de la casa y la calle como espacios culturalmente determinados, enumera las funciones que las empleadas domésticas desempeñaban en las casas de familia en la segunda mitad del siglo XIX: “cooks and house servants, *amas de leite* (wet-nurses) or *amas secas* (dry nurses), who looked after young children; laundresses or women who only starched or ironed; pantry maids; *mucamas*, personal maids or chambermaids; and seamstresses” (68-69). Veremos que a lo largo del siglo veinte esta diversificación irá perdiéndose en virtud de personas que hagan un poco de todo.

El trabajo de Patricia de Santana Pinho analiza la situación contemporánea de las empleadas domésticas en Brasil: esta coordenada temporal que la aleja un poco de nuestro objeto

---

be feeling guilty, as she is not working just for me but for everybody in my house. This type of guilt is felt by most feminist women who have domestic workers because it seems a contradiction to be a feminist and to employ a domestic worker” (261). La culpa, entonces, no es algo que no debería existir, sino algo que debería afectar a la familia completa. Veremos que la culpa es un sentimiento muy presente en diversas enunciaciones similares.

aquí permite, sin embargo, retomar algunas ideas enriquecedoras para pensar la cuestión, relacionadas íntimamente con corrientes actuales de abordarla. Comenta la ubicuidad del servicio doméstico en las casas de clase media y alta en Brasil (99) y destaca un interesante rasgo de la dinámica interna del hogar: es la mujer de la casa (*patroa*) quien vehiculiza la comunicación con el servicio (100), así como quien supervisa las tareas que realiza (100). Estos rasgos, a pesar de las décadas que la separan del período que nos ocupa (medio siglo, aproximadamente) repiten constantes que pueden verse en coyunturas anteriores. Por último, su perspectiva, que no perseguiremos aquí, propone que “what happens in domestic life is constitutive of broader social divisions and that the home is not a universe apart from the national social context; it is as central as other spaces in creating, or changing, differences of gender, class, and race” (91). Este llamamiento a la contextualización mayor de la situación del hogar puede proyectarse sobre todas las situaciones aquí referidas.

Tal como precisa Hildete Pereira de Melo en su artículo a propósito de las empleadas domésticas en relación con el feminismo, se trata de una encrucijada de categorías social de clase y de género (245), en la cual las empleadas domésticas sacan la parte más desventajosa por partida doble (en otro texto de su autoría se identifica la condición migrante de la trabajadora doméstica, 363).<sup>54</sup> En su artículo se repara en la reticencia de las empleadas domésticas agremiadas a propósito de los movimientos feministas, debido a la falta de identificación de la empleada doméstica con la causa feminista (257). Por su parte, esta especie de desencuentro tiene su contrapartida equivalente, tal como la autora precisa: “Feminists believe that the activities of the associations [of domestic workers] are motivated by class interests, not by the

---

<sup>54</sup> En términos de trabajo, las mismas trabajadoras reconocían en 1983 que no eran contempladas por las leyes laborales como iguales, tal como lo demuestra un documento de una de las agrupaciones profesionales, citado por Pereira de Melo en los testimonios de Anazir Maria de Oliveira y Odete Maria da Conceição, “We Do Not Have the Same Rights as the Working Class as a Whole” (363).

fact that domestic workers are women” (257). Se trata de una situación compleja con varios elementos en irresoluble tensión.<sup>55</sup>

### 3.1.3 México D.F., México

Tal como Ann Blum lo señala en su trabajo sobre las dos primeras décadas del siglo XX, los sirvientes domésticos ya eran una preocupación gubernamental en México en ese momento (67). Los rasgos que se desprenden de su descripción son fundamentales para pensar en estos trabajadores y sus condiciones laborales: informalidad del sector,<sup>56</sup> presencia del servicio en el seno de la familia,<sup>57</sup> bajos (o nulos) salarios.<sup>58</sup> Esta autora asimismo destaca el lugar no del todo claro que el personal doméstico ocupaba dentro del hogar en el que trabajaba, en términos laborales, porque este aspecto se rozaba con otro tipo de vínculos, llevando a un “ambiguous status as workers, dependents, clients, and often kin” (Blum 69).

Tras una caída del porcentaje de mujeres trabajadoras en la década del 30 con respecto a las dos décadas anteriores (Blum 80), éstas vuelven a detentar porcentajes mayores de ocupación en la década siguiente. En México hubo medidas de protección legal ya en 1917 (Blum 75), lo

---

<sup>55</sup> Pereira de Melo da cuenta de estas tensiones de este modo: “For Brazilian feminists this is a delicate question. On the one hand, remunerated domestic work is the most important labor market for poor women; on the other, Brazil does not have the infrastructure that allow women of the upper, middle, and lower classes to free themselves from domestic chores. This lack can be explained by the traditional social inequality pervading Brazilian history, where slaves and, later, domestic workers were always available to take care of household duties for the ruling class” (258). Amén de la claridad con la que la autora identifica algunos factores, me resulta un poco conflictiva la aparente asociación natural que su lectura traza entre condición femenina y tareas domésticas.

<sup>56</sup> “[D]omestic servants constituted an informal but socially institutionalized labor force not only in private homes but also in public institutions” (67).

<sup>57</sup> Hace referencia a “ubiquity of domestic servants ‘in the heart of the family’” (69).

<sup>58</sup> Además de referirse a “low wages” (70), incluso comenta que el trabajo llegaba a ser “often unwaged, blurring boundaries between labor and dependence” (69).



que en comparación con otros países latinoamericanos es un gesto bastante temprano. Asimismo, en el código federal de trabajo de 1931 se incluyeron artículos dedicados al servicio doméstico (80), si bien el tratamiento de estos trabajadores era de corte bastante paternalista: “In the final law, domestic servants, like minors learning a trade, received room and board in partial recompense, and like casual laborers lacked formal contracts” (80).

A pesar de lo limitada (e incluso injusta) que puede parecernos esta concepción del servicio doméstico para la redacción y creación de sus derechos, Blum es muy cauta y pone la cuestión en necesaria perspectiva histórica, recordándonos la importancia de este reconocimiento en otras esferas: “Legal recognition of domestics as workers, nevertheless, would have important implications for domestics and their children whose lives intersected with institutions of public welfare” (81). Es importante notar que las instituciones públicas para personas necesitadas (entre quienes no sólo figura este sector de nuestro interés sino también vendedores ambulantes y desocupados) tienen una importante función en el país. Es notable, sin embargo, que el servicio doméstico tuviera que recurrir a los mismos recursos que personas sin empleo fijo.

En su libro dedicado al abandono y trabajo infantil y las prácticas asociadas a ello, *Domestic Economies. Family, Work and Welfare in Mexico City, 1884-1943*, Ann S. Blum demuestra una vez más que el servicio doméstico era la primera y más inmediata opción para las niñas pobres (si no la única). Si bien podían hacerlo para colaborar con la magra economía familiar, también constituía una alternativa para escapar de ella (tal como el caso ejemplar de Carlota Morales, Blum 183 y ss.).

En su trabajo sobre las tres décadas siguientes, Mary Goldsmith Corelly refiere las estudiadas “dificultades de la organización laboral de los trabajadores domésticos” y argumenta como motivos de esta situación los siguientes factores: “tanto sus características

sociodemográficas como sus condiciones laborales” (75). En las décadas que la ocupan (1920-1950), entre las mujeres que trabajan, las empleadas domésticas representan entre un cuarto y un tercio de esa población (76). También señala que se vio un crecimiento en el servicio doméstico en los años 40, tras una reducción del número absoluto de trabajadoras hasta la década anterior (77), que respondería a una reducción del mercado de trabajo femenino (78).

Goldsmith Corelly comenta las “condiciones de trabajo infrahumanas: jornadas extensas, alimentación y alojamiento deficientes y despidos injustificados; percibían salarios inferiores a las empleadas en otras ramas” (79). Como respuesta a esta situación, entre los 20 y los 40, surgieron sindicatos en varias zonas de México, si bien la presencia de empleados domésticos no era muy alta (83), así como el porcentaje de trabajadores domésticos que participara de estas actividades gremiales no era significativo (84). De todos modos, la autora destaca el valor de estas formas de organización, teniendo en cuenta las dificultades que hubieron de superar para conseguir formarse.

Asimismo, describe el grupo de estos trabajadores de esta manera: “En México, y en América Latina en general, son mujeres jóvenes, de procedencia rural y con bajos niveles educativos, tienden a considerar sus empleos como transitorios y por lo tanto no se identifican como trabajadoras domésticas” (75). A propósito del trabajo en sí, señala el aislamiento que conlleva la naturaleza del trabajo, así como el hecho de que “su ocupación está socialmente desvalorizada” (75).

Pero es en *Se necesita muchacha* donde se tratará en mayor profundidad la cuestión del origen de las empleadas domésticas en este país, así como las condiciones de empleo en las que se desempeñan. En este libro, Ana Gutiérrez recoge más de veinte testimonios de empleadas domésticas mexicanas, con un ferviente prólogo de Elena Poniatowska, organizado

temáticamente. Publicado en 1983, persigue un objetivo de denuncia de una situación (Gutiérrez 94) que la autora define como una “forma de opresión que en pleno siglo XX se asemeja a la esclavitud” (Gutiérrez 91). Poniatowska, a su vez, dispone temáticamente en su “Presentación al lector mexicano” muchas de las aristas más sobresalientes de los testimonios, a saber: la pérdida de identidad cultural y social de la mujer campesina integrada al servicio doméstico en la ciudad (12-18); la desigualdad en el trato entre patronos y empleadas (20-26); las tensiones entre el campo y la ciudad (32-36); la importancia de la empleada doméstica para el funcionamiento de la casa (41 y 49-52); el maltrato que sufren (53-56 y 73-75); algunas formaciones específicamente locales como las nanas y cargadoras (67-73). Algunos de sus títulos son descriptivos, valiéndose de manidas metáforas, como “Sobre los hombros de la empleada doméstica descansa el funcionamiento de la casa” (41), mientras que otros son irónicos o paródicos, con una alta cuota de crítica, como “Por más que hago, la muy taruga no quiere aprender” (53) y “Una sirvienta no debe notarse” (53). En este libro, Gutiérrez se propone revelar “causas objetivas [de las cuales] derivan otras de tipo subjetivo” (Gutiérrez 89) y atentar de ese modo contra lo que llama “una conspiración de silencio ante ellas [las empleadas]” (91).

La bibliografía coincide en que en México se trata de un sector eminentemente femenino (Goldsmith “Politics and Programs” 221 y tácitamente en Gutiérrez), muchas veces procedente de entornos rurales y casi siempre de origen indígena. Son jóvenes (cuando no niñas), de bajos niveles económicos y no han tenido acceso a la educación formal (y muchas veces tampoco lo tienen durante los períodos en los que están empleadas). Reciben salarios relativamente bajos y están integradas de maneras ambiguas a las estructuras de las familias para las cuales trabajan.<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> En un testimonio recogido por Goldsmith, leemos “While you’re young and healthy, you’re ‘part of the family.’ Later, nobody wants you. [M.S., approximately seventy years old, originally from the State of Mexico]” (223). La

Para cerrar este apartado, quiero insistir en la importancia del personal doméstico en esta ciudad. Si bien toda la bibliografía consultada al respecto de la capital mexicana señala la ineludible presencia del servicio doméstico como parte de la sociedad local a lo largo de la historia (Blum, Poniatowska 31-32, Gutiérrez), es Mary Goldsmith quien, a través de una metáfora muy elocuente (“backdrop”) presenta esta situación, conectándola con factores políticos, demográficos y gremiales, a fines de la década:

Domestic service historically has served as a backdrop to Mexican society, sometimes the subject of maternalistic journalism and, more frequently, of employers’ gossip and popular humor, its existence is rarely assigned political significance. Nonetheless, the fact that at least 814,963 women are household workers is significant for both feminism and labor movements. (Goldsmith “Politics and Programs” 221)<sup>60</sup>

### **3.2 APUNTES FINALES. DATOS QUE ALIMENTAN UN IMAGINARIO**

Como hemos visto en la bibliografía consultada, nos hemos concentrado en una situación eminentemente urbana. Las empleadas domésticas, si bien son predominantes en clases más bien privilegiadas, hemos visto que no siempre es ése el caso (Brasil, por ejemplo, es notablemente distinto). El trabajo doméstico ha sido una importante fuente de trabajo para las mujeres, en una época en la que el imaginario a propósito de los peligros de la calle dejan de amenazar tan acuciadamente a las mujeres (en las primeras décadas del siglo, tal como lo refieren en líneas

---

crítica tácita se evidencia en el uso de comillas para parafrasear y así parodiar y, en suma, cuestionar, la palabra de los patrones.

<sup>60</sup> Estas cifras responden a los datos del censo de 1980 (n. 1, 239).

generales tanto algunos testimonios de Pite como de Barrancos y Lauderdale Graham). Si bien un solo artículo denuncia explícitamente la feminización del trabajo doméstico (Corelly), la mayor parte de la bibliografía se refiere casi exclusivamente a mujeres que son quienes, en la primera mitad del siglo, detentan estas labores.

La ubicuidad del trabajo doméstico es una de sus características (cuyo origen en el nuevo continente coincide con el nacimiento de la vida colonial, según Kuznesof), tal como lo es su invisibilidad. La mayoría de la bibliografía consultada coincide tanto en referir el trabajo doméstico como la principal fuente de ocupación de las mujeres a lo largo de la historia (Goldsmith 221, Gutiérrez 89, Poniatowska 31-32, Lauderdale Graham 68, Hahner 53, Pereira de Melo 245) como en indicar que es una de las opciones más accesibles a las personas sin formación ni recursos (aunque esta tendencia se diversifica sobre todo a partir del siglo XX).

La invisibilidad puede atribuirse a una serie de factores que destinan al trabajo doméstico a un espacio intersticial e indefinido, incluso para quienes forman parte de él y con él se relacionan. Al tratarse de un trabajo tan cercano a las funciones tradicionalmente consideradas femeninas, las labores quedan muy cerca de las relaciones familiares, perdiendo así parte de su carácter estrictamente laboral. Además, al compartir un espacio, con la inevitable cercanía de los cuerpos e intimidad compartida que eso supone, los límites también tienden a confundirse. Que muchas veces no haya horario de comienzo ni finalización de las labores suma otra dificultad para la determinación de la jornada laboral, fundiéndola con la vida misma para las trabajadoras domésticas.

La migración interna y externa (esta última sobre todo en Argentina, en la primera mitad del siglo XX) es una de las principales fuentes de trabajadoras domésticas, así como el trabajo en casas de familia es una de las primeras opciones para las recién llegadas del interior y del

exterior. Esta población, junto con la población más pobre de las ciudades, comparte una serie de rasgos —escasa educación, necesidad económica, a veces procedencia indígena o afrodescendiente— que confiere a las empleadas domésticas una situación de debilidad laboral significativa. En este sentido, el trabajo en casas de familia ha sido tradicionalmente concebido como un ámbito de educación para la empleada doméstica (Kuznesof 19),<sup>61</sup> así como un refugio seguro con respecto a los peligros de la calle (Lauderdale Graham 72 y Kusnezof 24). Con esto se complementa el desarrollo de una cultura paternalista (Lauderdale Graham 69) o una autoridad paternalista que alcanza más allá de los miembros de su familia de sangre (Guy 114-20 y Lauderdale Graham 70-71). Si bien las empleadas pueden tener otras apreciaciones al respecto (sobre lo cual el artículo de Sandra Lauderdale Graham es altamente iluminador), quienes emplean personal doméstico perciben que están ofreciéndoles dos beneficios añadidos a aquello que se haya pactado: la seguridad de un hogar y una educación.

Por otra parte, la bibliografía coincide en que la relación con la empleada doméstica es una cuestión que atañe exclusivamente a la mujer de la casa. Si bien es una relación dentro del ámbito femenino, se trata de un vínculo mediado por la jerarquía que a veces importa un componente racial o marcado por la clase o el origen (como vimos, en virtud de éstos, la relación supone un problema para las pensadoras feministas, como en el caso de las brasileñas). Tal como Mónica Gogna apunta, la naturaleza del trabajo doméstico está atravesada por una cantidad de factores heteróclitos que operan simultáneamente: “where it takes place, how it is paid (by monetary and nonmonetary means), the work relations it generates (contractual and at the same time requiring living in close quarters), and the existence of different ways of carrying out the tasks (which lead to clearly differing living and working conditions)” (Gogna 83). Lugar, tiempo,

---

<sup>61</sup> Esto se verá enunciado explícitamente en las crónicas de Clarice Lispector, que analizo en el segundo capítulo, así como aparece también en algunas referencias de Rosario Castellanos.

remuneración y formas del trabajo son algunos de los principios cuyos parámetros determinan unas condiciones particulares para el trabajo doméstico.

La intimidad de estos vínculos no está muy explorada en la bibliografía, si bien se trata de un componente clave a tener en cuenta en el examen de casos particulares.<sup>62</sup> Es en este nivel que pueden pensarse algunos estereotipos negativos en la representación literaria y periodística de las empleadas domésticas (Roncador 138), donde la clase privilegiada evidencia algunas de sus ansiedades en los mismos ámbitos: perder la empleada es sinónimo de tragedia (143). En la perspectiva de las amas esto se mide muchas veces en términos emocionales, que trascienden ampliamente la relación contractual que la vincula con la empleada: la libertad de la empleada de buscar otro trabajo (más limitada incluso que la de la dueña de casa de buscar otra empleada, en especial en los contextos de exceso de oferta de mano de obra) se refiere en términos de infidelidad y traición.

Los temores no se limitan al temor de la pérdida del personal doméstico sino que en la bibliografía revisada se enuncian otros estereotipos imaginarios, algunos negativos y otros ambivalentes, al respecto de las empleadas domésticas. Uno de ellos es la deshonestidad y la posibilidad de que la empleada robe cosas de la casa. La confianza es un aspecto crucial a la hora de contratar personal doméstico. Tal como lo señala Gogna a partir de su examen de los avisos para buscar empleada doméstica: “These requirements [necessary to entry domestic employment] are concerned not only with the ability to do certain tasks but with social and

---

<sup>62</sup> Goldsmith advierte acerca de la forma en que las dueñas de casa pueden extralimitarse en el cumplimiento de sus supuestas funciones: “Some forms of domination evident within the *patrona*-worker relationships are particularly humiliating: being required to use separate dishes and utensils, eat different foods, or serve the employer breakfast in bed; being denied phone access or the right to receive friends and family in the workplace; having to ask permission to leave the house for any reason. The employer often advises her worker to be careful about her associates, or does not allow her to attend school for fear that she will be exposed to new ideas and become more demanding” (228).

human relations. Trust is a fundamental requirement, especially when a stable relationship is desired in a live-in situation” (Gogna 91).

Otro es la fantasía de que la empleada abrigue hacia los dueños de casa sentimientos afines al odio, tal como exploró Jean Genet en su obra *Las criadas (Les Bonnes)* sobre la que volveremos en numerosas ocasiones. Esta fantasía se funda en una especie de plus sentimental que la empleada debería rendir como tributo a la familia que la contrata y, de alguna manera, la admite en su seno. Del mismo modo, tal como Gogna señala, esta hostilidad puede ser reflejo de otro sentimiento equivalente pero de distinto signo: “given the asymmetry, the relationship contains as many elements of hostility as of identification” (99). Hemos visto y veremos a continuación cómo hostilidad e identificación funcionan como polos alternativos entre los cuales oscilar.

Si bien en los distintos países, la legislación se ocupó en distintos momentos de las empleadas domésticas y sus derechos laborales (en México es bastante temprano, en Argentina se da a mediados de siglo y en Brasil un par de décadas más tarde), en los tres países se aprecia un limitado acceso de las innovaciones legales en términos de derechos laborales, dado el carácter privado que tiene el trabajo, que se desarrolla “puertas adentro” en los hogares, allí donde el alcance de las políticas del estado encuentran una barrera para su implementación.

Las formaciones gremiales existen desde bastante pronto en el siglo en México, por ejemplo, y tienen el apoyo y la intervención patente de la Iglesia católica, como en Chile (como analiza Elizabeth Hutchinson).<sup>63</sup> Otras instituciones que dan respuesta a las necesidades de las

---

<sup>63</sup> Cabe señalar que la intervención de la Iglesia católica es ambivalente; si bien en algunos contextos, como el chileno y el mexicano, coopera con los reclamos y apoya la constitución de asociaciones gremiales, en otros, como el mismo contexto mexicano y el argentino, persigue objetivos de domesticación y sometimiento de las aspirantes, más afín a la ideología de los patrones, a través de algunas de sus instituciones formales e informales. Asimismo, en ocasiones es la facilitadora de colocación, como en el caso de Buenos Aires (Gogna 89-90).



empleadas domésticas son de corte más social, cuando dependen del estado (como en México) o de orientación más caritativa, cuando se vinculan con instituciones religiosas (como en Brasil). Tanto los reclamos sindicales como la recurrencia a instituciones de ayuda de diverso tipo reflejan necesidades laborales incumplidas, así como necesidades básicas insatisfechas. Esto habla de la precariedad de la situación laboral (jurídica, social y salarial) de las empleadas domésticas.

La singularidad del trabajo doméstico reside en que está regulado en la práctica por negociaciones privadas,<sup>64</sup> fuera del alcance de la legislación vigente. Esta realidad se hace patente más todavía cuando encontramos afirmaciones a propósito de esta preocupación en material de mediados de los años '80. En la cartilla “Yo trabajo en casa de familia” se hace referencia a “este desprotegido sector de trabajadoras, que deben hacer su tarea en soledad y casi sin protección legal” (Zurutuza y Bercovich 3). Si ésta es la reflexión tan avanzado el siglo XX, cabe entonces mantener abierta la inquietud por la aplicabilidad real de la legislación existente en décadas previas.

---

<sup>64</sup> En este sentido, lo que Gogna llama “particularismo” ocupa un lugar central. En sus palabras: “Because of the close and prolonged period of living together, in domestic service—unlike other occupations in which the work is highly independent of personal relations with this or that client—the ‘particularistic’ elements have a fundamental role. ‘Particularism’ conveys the idea that, unlike other occupations, the job performance is not independent of the personal characteristics of the client and the relation with him/her. ‘Affectivity’ refers to the existence of a social and human relation that exceeds the impersonal ties of purely contractual relations between the parties” (98-99).

## 4.0 SILVINA OCAMPO. EL SERVICIO UBICUO

### 4.1 LA SERVIDUMBRE: DEL MARGEN AL CENTRO

En los cuentos de Silvina Ocampo, los personajes de los sirvientes parecen tener el don de la ubicuidad. Ya sea como telón de fondo, como testigos de la acción o como protagonistas, los encontramos a lo largo de toda su producción narrativa. En primer lugar, vale la pena examinar cómo son esos sirvientes, a qué se dedican, de dónde vienen, en la medida en que la narración nos permita averiguarlo; allí aparece entonces, un segundo interés: ¿qué forma tiene ese personaje de ficción, cuál es su función narrativa, y cómo está construido y para qué?

El primer libro de cuentos de Silvina Ocampo, *Viaje olvidado*, se desarrolla principalmente en el ámbito doméstico, con contadas excepciones.<sup>65</sup> Los cuentos de este libro son más como postales o escenas, con protagonistas y temas centrales (Edgardo Cozarinsky se refiere a algunos de ellos como “viñetas impresionistas, miniaturas a lo Katherine Mansfield”, 10); en estas escenas abundan los sirvientes, caseros, cocheros, niñeras, jardineros, cocineros. En ocasiones, los lugares centrales de la narración son ocupados por éstos, personajes estrechamente ligados con referentes marginales en lo social.<sup>66</sup>

---

<sup>65</sup> Para un análisis del libro, ver Tomassini; para análisis del libro y su recepción, Mancini y, más precisamente, Podlubne.

<sup>66</sup> Al respecto de este tema, es ineludible el precursor texto de Blas Matamoro, “La nena terrible”, en el cual los sirvientes, como indicamos más arriba, forman parte de una serie marginal.

El ámbito, restringido al espacio físico de la casa familiar, parece albergar en su interior dos órdenes claramente distintos pero no comunicados.<sup>67</sup> Por un lado, la familia de los amos o dueños de casa. Pese a su importancia jerárquica en el seno de la economía doméstica no siempre goza de una presencia que la refleje en los cuentos. Por otro, la servidumbre, definida por su función de dependencia en relación con el primero. Estos dos universos son regulados por sus propias leyes internas pero, al mismo tiempo, participan también de una mutua interacción. Los amos de la casa y los sirvientes definen sus posiciones en tanto tales en relación con esa alteridad de cuyo sistema de oposiciones forman parte esencial.

En tres cuentos de *Viaje olvidado* vamos a ver la existencia de estos dos órdenes paralelos dispuestos de la siguiente manera: el de los amos, un poco más alejado de la percepción del lector (cuya existencia muchas veces se manifiesta con señales o huellas, impresas en la percepción de la servidumbre), y el de los criados, en un primer plano de la narración. En estos órdenes pueden notarse estructuras análogas pero están constantemente bien diferenciados. Aquí todavía encontramos una presentación relativamente especular de los órdenes: idea de que el sirviente —amén de estar recortado de su sociabilidad para instaurar una nueva, trabada con las personas para quienes trabaja— tiene un grupo de pertenencia (especialmente la familia). Buscaremos analizar cómo son y cómo se representan las relaciones entre los dos órdenes. Una característica fundamental de estos dos órdenes es la desigualdad jerárquica (marcada por motivos sociales y en especial económicos) y otra es la mutua determinación para la existencia: los “amos” son tales en tanto disponen de servidumbre (que, entre otras cosas, opera como marca

---

<sup>67</sup> Graciela Tomassini se refiere a esto como “la distribución del espacio textual en dos órdenes contrastivos” (37) y más adelante señala que uno de los dos tipos de oposiciones más frecuentes es “la oposición entre clases o estamentos sociales”. Se refiere a una “fractura” y arguye que los dos órdenes “son capaces de dinamizarse narrativamente”. Allí concluye su análisis al respecto.

de clase, función tradicional, como vimos en la introducción)<sup>68</sup> y los sirvientes son definidos por su función en la casa de los primeros (sus labores no sólo definen su estatus laboral sino que los determinan más allá de eso).

En dos libros de cuentos posteriores, *La furia y otros cuentos* y *Las invitadas*, vamos a encontrar cuentos en los que personajes de la servidumbre no sólo están claramente individualizados, sino que adquieren una identidad más nítida, bien definida y crítica. Estos personajes —que ya habían sido anunciados en algún cuento anterior— son centrales en los relatos y enuncian la primera persona de la narración que protagonizan, poniendo en palabras las tensiones que definen su situación laboral, social y personal. El núcleo central de los cuentos no dejará de ser la función que el personal de servicio desempeña en la casa de los amos, a diferencia de lo que vemos en *Viaje olvidado*.

En el caso de Ocampo, para esbozar nuestra hipótesis, anotamos las siguientes singularidades: la primera es que los sirvientes están presentes a lo largo de toda su narrativa si bien, como propondremos a lo largo del capítulo, esa presencia irá modificándose. La segunda es que Ocampo intenta, ya desde sus primeros cuentos, explorar una subjetividad de los individuos de la servidumbre, amén de menciones ornamentales y grupos indefinidos de criados. Sostenemos que estos ensayos son el eje del cambio a lo largo de su producción narrativa, donde habrá más riesgo en cuanto a la representación de los sirvientes y argumentaré que es donde más notorio es el efecto de la mirada más cínica sobre esta relación.

De *Viaje olvidado*, en la primera parte propongo el análisis de “Eladio Rada y la casa dormida”, “La siesta en el cedro” y “El Remanso”. De este estudio se desprende que, ya desde sus primeros cuentos, los sirvientes son personajes presentes y visibles, y que incluso detentan roles

---

<sup>68</sup> Nora Domínguez menciona esto al pasar en “Las iniciaciones: Silvina Ocampo y Norah Lange” (265), en relación con el referente de la familia Ocampo.

protagónicos. Éste es el criterio que utilicé para la selección y el punto de vista que orienta la lectura.<sup>69</sup>

En la segunda parte propongo leer un cambio que Ocampo opera en la construcción de las figuras de los empleados domésticos de su ficción en algunos cuentos de *La furia* y *Las invitadas*. A través de una lectura de segmentos de “Nosotros” y “Voz en el teléfono” introduzco este giro y, para aplicarlo, plenamente me concentro en sendos análisis de “La propiedad” y “Las esclavas de las criadas”, donde creo que se alcanza el extremo más álgido de elaboración de estos personajes.

Amén de los numerosos cuentos donde aparecen empleados domésticos en todos los cuentos publicados en vida de Ocampo y de los inéditos publicados más adelante, propongo que los que leo aquí son los más relevantes para un seguimiento de estos personajes. Cabe acotar no obstante que existe un ejemplo más que excluyo pero que es afín a la perspectiva de mi lectura, donde se vuelve sobre la idea de los criados. Se trata del texto en verso “Los enemigos de los mendigos”, incluido en *Cornelia frente al espejo* (1988), último libro de cuentos que la autora publica en vida. Con ligeras variaciones, el texto está compuesto por dos segmentos extraídos de

---

<sup>69</sup> Un cuento que excluyo del análisis pero que merece, sin duda, especial atención, es “El pecado mortal”, del libro *Las invitadas*. En él, Chango, un empleado doméstico, está a cargo de la niña de la casa (situación polémica en el cuento debido al género del criado) y, a solas con ella, le muestra a través de la cerradura algo que no se describe pero que se insinúa como una escena de alta carga sexual, en el día previo a su comunión católica. La exclusión de este relato se debe, en primer lugar, a la diferencia que existe entre la representación de Chango y la de los empleados domésticos que nos interesan (si bien podrían trazarse ciertas afinidades). Asimismo, entre las particularidades que explican la diferencia, merece una atención que no podemos dedicar aquí debido a la multiplicidad de factores que se entretienen tanto en el cuento como en la figura del criado, tales como el componente sexual, el elemento religioso o místico, el carácter ceremonial de varios episodios, la relación entre infancia e inocencia, el problema del género articulado con la violencia de clase, el desdoblamiento de la voz narrativa y sus consecuencias textuales. Por último, se trata de un cuento bastante analizado por la crítica. Lo que algunos llaman perversión y otros crimen ha dado suficiente visibilidad a este empleado doméstico en particular. En este sentido, podría hacerse una afirmación análoga a la que Ostrov atribuye al ejercicio del mal en relación directa con la visibilidad femenina (21). Para comentarios y análisis de “El pecado mortal”, ver Cozarinsky, Balderston, Molloy (“La exageración” y “Simplicidad inquietante”) y, más precisamente, Araujo y Fangmann.

*Invenções del recuerdo*, autobiografía póstuma publicada por primera vez en 2006. En este texto, que omitimos por su forma (a pesar de la insistencia de Ocampo en incluirlo en un libro de cuentos), los sirvientes aparecen como un grupo indiscernible opuesto a los mendigos, personajes de un misterio encantador para la niña protagonista. Interpuestos entre ella y los enigmas de los mendigos a quienes no le permiten acercarse, los sirvientes imponen límites intransigentes. Las características particulares de la forma poética —que imprime todo el texto y no se limita a la versificación—, así como su inscripción en una composición autobiográfica mayor nos permiten a excluir su análisis de este estudio.<sup>70</sup>

#### **4.1.1 El casero, la casa y las estaciones: “Eladio Rada y la casa dormida”**

“Eladio Rada y la casa dormida” es un cuento bastante estático, como muchos otros de este libro, que describe una situación, con una historia anterior, sin que haya muchos acontecimientos narrados. El cuento expone la vida de Eladio Rada, casero de “una casa de campo con trechos inmensos de playas desiertas” (26); se describe su soledad, su relación con una estatua desnuda que hay en la casa donde trabaja y una novia que tuvo, Angelina, quien en el presente de la narración “había desaparecido” (27). El cuento versa acerca de la soledad en que Eladio vive y la forma en que la presencia estacional y cíclica de los dueños de la casa dispone de su tiempo. La historia con su novia, Angelina, de quien guarda una foto, es un recuerdo; es el único que guarda. En el cuento se afirma que “[n]o tenía otro recuerdo” (27). La estatua desnuda del hall es otra de las presencias con quien Eladio comparte la casa y su soledad en tiempos de ausencia de los

---

<sup>70</sup> Para un análisis de este texto, en otro marco y en diálogo con otras escenas, ver Astutti (“Los enemigos de los mendigos”).

amos es central en el relato.<sup>71</sup> El cuento termina con la hipotética muerte de Eladio y cómo, tras ella, “se levantaría a revisar las persianas y las puertas de la casa” (27).

Es notable, al respecto de la reflexión de la introducción sobre la casa, que el cuento comience —al igual que otros del libro— con una descripción física del edificio que, además, se menciona en el título. Siguiendo la imagen propuesta en el título, la casa “despierta” cuando llegan los dueños y “duerme” cuando ellos no están (que, aparentemente, es la mayor parte del año). Esta llegada de la familia es determinante para la organización del tiempo del protagonista. En el segundo párrafo, leemos:

Hacía frío de invierno en la casa vacía, pero a Eladio Rada, el casero, las estaciones no se le anunciaban ni por el frío ni por el calor. Nunca miraba el cielo. La llegada o la ausencia de la familia era el único cambio de estación que él conocía. Cuando empezaba a oír su nombre cercándolo a gritos por todos lados, voces grandes, voces chicas llamándolo: “Eladio”, “Eladio”, sabía que llegaba el buen tiempo y que la familia pronto vendría a invadir la casa; sabía que entonces las camas todas las noches se llenarían de mosquiteros, habría que quitar los forros blancos de los muebles, habría que encerar los pisos para que los niños patinaran encima, rayándolos con resplandores opacos. (26)

No sólo el tiempo es organizado por la presencia o ausencia de la familia sino que se presenta como un “cambio de estación” para el casero. Durante el invierno, “la casa era de él solo y de los cuatro perros que debía cuidar”; es él quien vive en la casa durante todo el año y quien dispone de ella en los períodos en los que está solo. Sus tareas consisten en la satisfacción de sus propias necesidades y deseos. Así, las actividades a las que se dedica durante el invierno son pocas,

---

<sup>71</sup> Podría pensarse que el nombre de la novia ausente y la presencia de la estatua, lo angelical y lo marmóreo, contribuyen a una representación asexual de dos posibles objetos de deseo del casero.

como prepararse la comida, y anodinas, como mirar las baldosas del corredor, y sólo están regidas por sus propias emociones: “Hubiera tenido tiempo para dormir la siesta y para pensar en la mujer con quien quería casarse, si no hubiera sido por el miedo a los ladrones” (26).

El cambio referido más arriba coincide con la mudanza de estaciones —la familia visita la casa en temporada de calor, de lo que se infiere que se trata de una segunda residencia—, pero implica además una alteración de la vida de Eladio que trasciende la referencia climática. Comienzan, con la llegada de estas personas, una serie de labores que se anuncian como algo que Eladio conoce (“sabía que”) como un deber impuesto (énfasis en la iteración del elemento perifrástico “habría que”). Sus hábitos más íntimos también se modifican: “Y entonces, sólo entonces [...] ya no se animaba a mirar la estatua desnuda del hall” (26). Con la familia llega la imposición de un pudor que acompaña las obligaciones de quitar los forros de los muebles y encerar los pisos.

De la mentada “familia” de los dueños de casa, los lectores sabemos muy poco a lo largo de todo el cuento y de ellos sólo percibimos gritos, mediados por la recepción del casero: son los gritos que oye Eladio y que pronuncian su nombre. El casero es no sólo el protagonista del cuento sino que es el intermediario que refracta —a través de sus sentidos— la existencia de la familia de los dueños de casa. Aparte del nombre de la novia desaparecida, Angelina, el único nombre que aparece en el cuento es el del casero, que se consigna completo y lo hace ya desde el título: Eladio Rada. Asimismo, es la única subjetividad que el cuento pone a nuestro alcance: conocemos sus miedos, sus recuerdos y los objetos que guarda de ellos, sus pensamientos, sus pudores, la percepción de la familia de la casa, parte de sus hábitos en invierno y verano; incluso acompañamos en la narración la imaginación de su muerte.



Es desde este punto de vista, con un foco central y único en el personaje del casero que la llegada de la familia es considerada una “invasión”: es el sirviente el que está en constante contacto físico con los detalles más ínfimos de la casa, inclusive con los miedos que despierta, y para quien los dueños representan una intrusión. Las voces, por otra parte, lo cercan “a gritos por todos lados”. No sólo invaden la casa, que durante buena parte del año sólo le “pertenece” a él, por fuerza de habitarla —también, de algún modo, obligadamente—, sino que al llamarlo, lo cercan.<sup>72</sup> Por todo esto hay una tensión (¿rivalidad latente?) en toda la superficie del relato, en la que la familia es percibida con un signo negativo. Abona esta idea una de las pocas cosas que sabemos de los dueños de la casa: que “los chicos se burlaban de su cara de idiota” (27) cuando “se dormía de día en los bancos del jardín”.

La voz narrativa expone al personaje del casero como un ser con un nombre y apellido y con una subjetividad plausible de exploración. También erige a la familia como algo un tanto ajeno a la casa, en una relación paradójicamente invertida a la que podría esperarse: la familia es la dueña de la casa, aunque el casero se imponga en el cuento como detentador real de esa propiedad. Sin embargo, tal vez complique un poco una lectura lineal la idea subyacente —en absoluto explícita en el relato— de que la casa sólo sale de su sueño, sólo despierta cuando están los amos. Cuando Eladio está sólo la casa “duerme”.<sup>73</sup> Es como si, detrás de la imagen superficial negativa de esta familia pugnara por abrirse paso lo contrario; como si, por debajo del esfuerzo de construcción del punto de vista del casero, intentase abrirse otro de signo opuesto.

---

<sup>72</sup> La idea de la “invasión” pone en evidencia el punto de vista del casero. Esto podría pensarse como una inversión de lo que ocurre en la novela de Lispector, que analizaremos más adelante, *A Paixão segundo G.H.* Aun así, es importante advertir que la rivalidad u oposición se mantiene intacta.

<sup>73</sup> Asimismo, la presencia de la familia tiene otro aporte positivo, dentro de la lógica del relato, que es ahuyentar los miedos del casero.

#### 4.1.2 La hija del jardinero y los rumores del servicio: “La siesta en el cedro”

Elena, la niña de la casa, es la protagonista de “La siesta en el cedro”. Las dos mejores amigas de Elena son Cecilia y Ester, hermanas mellizas, hijas del jardinero. El cuento relata cómo Cecilia enferma de tisis y a Elena no se le permite verla. Cecilia muere y, en secreto, Micaela, la niñera, lleva a Elena a la casa del jardinero; la última parte del cuento consiste en la visita a la casa del jardinero, donde nadie parece pensar en la muerte de Cecilia. El cuento termina con una imagen lírica de la niña acerca de un reencuentro *post mortem* con su amiga.

El cuento comienza con un accidente que Elena sufre en la hamaca, provocado por ella misma para poder llorar. La niña está aplicándose un remedio homeopático en las rodillas. A continuación, la presentación de las amigas incluye información varia, yuxtapuesta en una curiosa enumeración y, de inmediato, aparece la referencia a la enfermedad de una de ellas, explícitamente vinculada con la muerte:

Cecilia y Ester, sus mejores amigas, eran mellizas, delgadas y descalzas; eran las hijas del jardinero y vivían en una casa modesta, cubierta de enredaderas de madreSelva y de malvas, con pequeños canteros de flores.

Un día oyó decir al *chauffeur*: “Cecilia está tísica. Van tres que mueren en la casa de esa misma enfermedad”. En seguida corrió y se lo dijo a la niñera, después a su hermana. (46)

Es notable aquí la caracterización de las hermanas como “mellizas, delgadas y descalzas”. Como atributo del verbo copulativo “ser” aparecen dos adjetivos que se construyen con ese verbo pero el tercero supondría la construcción con “estar”. “Ser descalzas” fuerza la imagen de las dos hermanas, donde aparece una caracterización de su pobreza por medio de una violencia sobre la

sintaxis.<sup>74</sup> Así, la condición de descalzas parece un atributo esencial de las niñas, como lo son el ser mellizas y el ser delgadas, y no un estado transitorio. Podría pensarse que esa enumeración, esa irreverencia o indiferencia por la norma, se corresponde con un punto de vista infantil, el de Elena, que percibe en la misma serie los hechos de que sean mellizas y delgadas y que estén descalzas, como si los tres datos fueran atributos intrínsecos de sus amigas. A continuación, la insistencia en una condición económica inferior se hace más descriptiva con el atributo de “modesta” de la casa en la que viven, además de señalar que son las hijas de una persona del servicio doméstico. En estas descripciones, ya no percibimos rastros del punto de vista infantil que podíamos haber supuesto en la frase anterior, sino en la detallada descripción final de las plantas y las flores.

El dato de la enfermedad de Cecilia llega a oídos de Elena por una frase del chofer que no parece estar dirigida a ella. Los dichos del personal del servicio son una fuente de información privilegiada para la niña de la casa (función a la que nos referimos en la introducción). En la misma línea, la primera persona con la que comparte lo que acaba de descubrir es con la niñera, incluso antes de contárselo a su hermana. Elena se inscribe activamente en la circulación de rumores en la casa que son la única forma que tiene para acceder a información que no debería llegar a ella. Las palabras dirigidas a ella son advertencias y le llegan siempre a través de formulaciones impersonales: “le dijeron”, “agregaron despacito”, “oía que le decían por todos los rincones” (47), “decían”, “oía voces crecer, disminuir y desaparecer adentro de los cuartos”.

Una serie de voces sin identificar, que podría atribuirse a los sirvientes, el chofer y la niñera ya que son los únicos personajes adultos mencionados en el cuento, aconsejan

---

<sup>74</sup> En relación con otro texto, Astutti también relaciona infancia y lenguaje “extrañado” (“Los enemigos” 306). El asunto de la sintaxis marcada de Ocampo es un tema recurrente de la crítica, del que la propia autora supo sacar provecho tardíamente para la fabulación de su imagen pública.

precauciones a Elena al respecto de la enfermedad de su amiga: “‘No te acerques mucho a ella, por las dudas’, le dijeron y agregaron despacito: ‘Fíjate bien si tose’: la palabra cambió de color, se puso negra, del color de un secreto horrible, que mata” (46). Estas advertencias no son muy severas, buscan su bien pero carecen de cierta autoridad, ya que están justificadas y pronunciadas en un tono bajo. Sin embargo, esas palabras tienen para la niña que las oye una materialidad innegable, tienen color y son amenazantes. Un poco más adelante, las advertencias anónimas continúan: “‘No te acerques demasiado’, oía que le decían por todos los rincones; ‘No tomes agua en el mismo vaso’” (46). Elena, por su parte, desobedece “ávidamente”.

El momento clave de circulación del dato de la enfermedad de Cecilia es cuando Elena se lo dice a su madre, instancia en la que el flujo se interrumpe: “esa noticia [‘Cecilia está tísica’] hizo un cerco asombroso alrededor de ella y una vez llegada a los oídos de su madre acabó de encerrarla” (47). Si bien en la frase el sujeto es ambiguo, parece desviarse hacia “esa noticia”, como si fuese el dato lo que la encerrase, la agencia de la acción está indirectamente cifrada en la madre. Luego de esta instancia, llegan para Elena la prohibición y el encierro, del que sólo consigue escapar mirando el jardín por las rendijas de las persianas y espiando a su amiga enferma. Ya no se trata de una sugerencia, sino de una imposición. A su amiga, cuando va a buscarla, le decían “que Elena no estaba, que Elena tenía dolor de cabeza o estaba resfriada” (47). Incluso las voces anónimas cambian el tono después de la insinuada intervención materna: “‘Es peligroso’ decían, “No tienen que jugar juntas. Cecilia no vendrá más a esta casa’” (47). La autoridad, tanto materna como de la narración, se vale de estas voces tan anónimas como subalternas para transmitir su mensaje.

Aunque la muerte de Cecilia primero se insinúa con una frase elusiva o eufemística — “Hasta el día en que no volvió más” (47)—, a continuación no sólo se explicita sino que se

insiste en ella. La muerte de su amiga es algo de lo que Elena desea esconderse pero no lo consigue. La fuerza de los mismos rumores que la habían puesto al tanto de la enfermedad de su amiga se imponen a pesar de su deseo para traerle la noticia de su muerte:

Elena permanecía detrás de las persianas a la hora de la siesta. El jardinero estaba vestido de negro. Elena esta vez huía de los secretos detrás de las puertas, corría por los corredores, hablaba fuerte, cantaba fuerte, golpeaba sillas y mesas al entrar a los cuartos, para no poder oír secretos. Pero fue todo inútil; por encima de las sillas golpeadas y de las mesas, por encima de los gritos y de los cantos, Cecilia se había muerto. Cecilia descalza corriendo por el borde del río se había resfriado, hacía dos semanas, y se había muerto. (47)

Elena se parapeta en el mismo lugar desde el que espiaba a su amiga cuando la prohibición y la mentira la apartaban de ella. Se vuelve aquí, en el orden de los acontecimientos y de la transmisión de la noticia, de la forma en que esa muerte es representada y percibida, a la percepción infantil de Elena. Primero advierte su ausencia y el hecho de que tras intentar acceder a ella varias veces ya no regresase más. Recién más tarde, precavida por ese dato, por el atuendo del jardinero y a pesar de su intención de no “oír secretos”, la confirmación llega con el dato explícito de la muerte. La enunciación del acontecimiento, en su insistencia y reconstrucción del orden de los hechos, del tiempo y de la relación causal entre ellos, evoca una voz adulta.

Tras la muerte de su amiga, Elena visita la casa del jardinero, como ya dijimos. Pero esa visita constituye una transgresión a un mandato que no se enuncia y sólo se insinúa a partir de su infracción: “Pocos días después Micaela, la niñera, la llevó a escondidas de visita a casa del jardinero” (47). La autoridad de la madre, que como vimos estaba escamoteada en el relato (por la colocación de “esa noticia” en el lugar del sujeto que encierra a Elena), retorna mucho más

alejada y oculta por medio de la transgresión de la niñera. Ésta acciona a escondidas de los adultos de la familia de la niña, quienes encarnan o detentan esa autoridad invisible aunque no se los mencione aquí.

En la visita a la casa del jardinero, Elena intenta demostrar una tristeza que la nerviosidad le impide sentir (48). Al llegar a la casa, no obstante, la atmósfera que encuentran Micaela y la niña no es triste sino más bien cotidiana: “la familia hablaba de manteles bordados, cuellos tejidos, la mejor manera de ganarse la vida, casamientos, todo interrumpido de risas”. Es la niñera quien no tolera eso que parece sancionar como insensibilidad y pregunta si se conserva algún retrato de la niña muerta. La voz narrativa describe cómo esa pregunta interrumpe el olvido de la muerte en que viven: “la familia entera parecía esperar la llegada de Cecilia de un momento a otro”. La única foto que encuentran es la de la cédula de identidad. Hasta el momento de la despedida, notamos que Micaela censura la actitud de la familia del jardinero a propósito de la muerte de la niña (busca lágrimas en los ojos de la madre, por ejemplo). Aparecida en mitad del cuento, la niñera representa o pretende encarnar un baluarte moral.<sup>75</sup>

La familia de Elena está ausente en todo el cuento, salvo la mención al paso de su hermana y la ya comentada referencia a la madre, recluida en su habitación, y a su autoridad invisible, implementada por otras personas. Elena, sin embargo, no está sola en su casa: se

---

<sup>75</sup> Reservo para un futuro estudio específico las figuras de las niñeras e institutrices en los cuentos de Ocampo, por varios motivos. En primer lugar, disponen de otra relación con la autoridad y el poder dentro de la economía doméstica, esencialmente vinculada con el saber y la singular relación de intimidad que entablan con los niños. Su particular ubicación tanto en la economía doméstica de cada cuento como en la poética de la autora merecen su debida atención, en tanto las entiendo como figuras liminares. Un estudio fascinante para el diálogo en este sentido es el análisis de Robbins sobre *The Turn of the Screw*, de Henry James (91 y ss.). La serie de cuentos que me propongo estudiar para el análisis de estas figuras en la obra de Ocampo es la siguiente: : “El pabellón de los lagos” “Viaje olvidado” “La furia” “La muñeca”, para las figuras de las niñeras; y “El vestido verde aceituna”, “El caballo muerto” y “El diario de Porfiria Bernal”, para las de las institutrices. Me interesa en este sentido el desafío que estas figuras representan, tal como lo señala Iglesia: “Ahora la escritura no recupera más que el estereotipo de una figura reiterada en la educación de las niñas de las clases pudientes en el siglo XIX y buena parte del XX. No hay conflictos salvo los previsibles. Sin embargo, el lugar que ocupan las institutrices en la casa *es* conflictivo” (*Islas* 63).

relaciona casi exclusivamente con los sirvientes y, hasta la enfermedad de Cecilia, con las hijas del jardinero. La unión entre Elena y Cecilia, la niña que muere, parece ser la más intensa que la que la niña entabla, al punto de identificarse con su amiga muerta en el final del cuento.<sup>76</sup>

#### **4.1.3 Las hijas del casero, traición y odio: “El Remanso”**

En el cuento “El Remanso”, Venancio Medina llega a la estancia de ese “obvio e irónico nombre” (Pezzoni 22) para trabajar como casero y con él llegan su esposa y las dos hijas de ambos, Libia y Cándida. Las niñas juegan con los niños de la casa y, a medida que los años pasan, van distanciándose de ellos; reciben de las niñas de la casa viejos vestidos de regalo y crece en Libia y Cándida el odio hacia quienes consideraban sus amigos en los veranos de la infancia. Como en otros cuentos de Ocampo, el foco se desplaza a lo largo del relato; al principio está en el casero y termina claramente depositado en las hijas, sus acciones y la exploración de sus sentimientos.

La llegada de Venancio Medina se relata inmediatamente después de la ubicación y descripción de la estancia El Remanso con que comienza el cuento:

Era una mañana radiante cuando Venancio Medina había llegado a la estancia, en un vagón que le había prestado el almacenero, cargado con un baúl roto, un ropero sin espejo, cuatro atados de ropa, un perrito blanco enrulado, su mujer y sus dos hijas. Le habían indicado la casita blanca de dos cuartos donde iban a vivir él y su familia. Venancio Medina había examinado desde el primer instante

---

<sup>76</sup> Este cuento tiene cierto parecido con “Las dos casas de Olivos”, donde también hay una relación de amistad entre una niña rica y una niña pobre. En este cuento, esta infracción de los límites de clase parece acabar sancionada con la muerte, como analizo en la primera parte y comento brevemente más adelante.

los corredores de la casa grande, donde estaban sentados en ruedas de medias lunas los dueños de casa. Había media docena de chicos. La familia se componía de varias familias juntas, y Venancio creyó al principio que la mayor parte eran visitas. (18)

En esta presentación es notable cómo las viviendas funcionan metonímicamente para enfatizar las posiciones de los amos y empleados en la estancia: el diminutivo de la casa que corresponde al casero y su familia contrasta con el adjetivo “grande” en la que los dueños de casa “estaban sentados”. En éste, como en otros cuentos,<sup>77</sup> los objetos y las casas sobresalen en la superficie narrativa —principalmente en los comienzos— para situar las acciones, por un lado, y para dar índices de situaciones sociales y económicas de los personajes, por otro.

Venancio es quien llega y al medio de transporte le sigue la enumeración de la carga que trae con él: dos objetos en malas condiciones (rotos e incompletos), ropa, un animal y, finalmente, su familia. Este inventario, que incluye a la esposa e hijas como parte del equipaje da la idea de la familia como algo accesorio al hombre contratado para el trabajo. Esa familia inicialmente “accesoria” adquiere importancia a lo largo del cuento, al punto de ser las hijas las protagonistas exclusivas del final. El desplazamiento de la mirada hacia lo marginal resulta en su enfoque en el centro de una visión descentrada (parafraseando a Robbins, tal como lo citamos más adelante); el supuesto centro original habita los contornos borrosos de la narración.

La única anécdota que se cuenta acerca de la llegada pone en evidencia anafóricamente la percepción que la familia tiene de las niñas: Venancio lleva a la menor de sus hijas en brazos y ésta se hace pis (18). Toda la familia dueña de casa que, hasta ese momento había estado “inmovilizada sobre escalones progresivos de sueño”, “pareció conmoverse” por la escena y

---

<sup>77</sup> Son habituales las descripciones de las viviendas, así como las enumeraciones de habitaciones y de muebles.



corre a buscar a la chica que “[m]ás que una chica parecía un monito vestido de rojo”. Una vez tomada la niña de brazos de su padre, “la pusieron sobre la mesa como un postre” (19) y aquél oía cómo “el nombre de la hija revoloteaba por toda la casa, como en su casa el nombre del perrito enrollado” (19). En espacio de un solo párrafo, tiene lugar esta curiosa sucesión: la niña ha sido comparada con un monito, un postre y un perrito.

No sabemos los nombres de los dueños de la estancia, a los que sólo se refiere así, genérica e indiscriminadamente, o como “la familia” (18), sin individuación de integrantes. Cuando se menciona a los niños, rozados fugazmente de modo funcional al relato, se lo hace de modo análogo como “media docena de chicos” (18), “chicos de todas las edades y de todos los sexos” (19) y, más adelante, desde el punto de vista de Libia y Cándida, como “sus amigas” (20) y “las niñas de la casa”. De estos seres de existencia difusa sólo conocemos la huella de sus actos en los personajes centrales del cuento. Son una presencia innegable, pero al mismo tiempo lejana.

En el cuento se produce un hiato temporal que lleva la acción a una década más tarde de la llegada de la familia Medina a El Remanso. A lo largo de ese tiempo, el padre cumple distintas funciones dentro de la casa, hasta preferir la de cochero que, según la voz narrativa, es la que mejor le sienta.<sup>78</sup> Es la esposa de Venancio, de quien jamás sabemos el nombre (a quien sólo se refiere como esposa o madre), la persona que cada vez desempeña más labores domésticas

---

<sup>78</sup> Cito in extenso este segmento porque es notable aquí el punto de vista infantil que predomina en el razonamiento y en la imagen del Venancio cochero y la cercanía de los niños con él: “Venancio había entrado a la estancia en calidad de casero, pero sus actividades múltiples lo llevaron desde mucamo de comedor, cuando los sirvientes abandonaban la casa, hasta jardinero cuando el jardinero llegaba a faltar. Fue después cuando eligió definitivamente el puesto de cochero. Y era evidente que había nacido para ser cochero, con sus grandes bigotes y un chasquido inimitable de lengua contra el paladar, que hacía trotar cualquier caballo sobre el barro más pesado. Los chicos, sentados sobre el pescante del break, trataban de imitar ese ruido opulento y mágico que aventajaba el látigo para poner en movimiento las ancas de los caballos” (19).

dentro de la casa. Siguiendo un estereotipo de género,<sup>79</sup> al tiempo que la mujer multiplica sus tareas, va volviéndose paulatinamente más y más cascarrabias:<sup>80</sup>

Mientras tanto, la mujer de Venancio se ocupaba de la casa; era ella la que hacía el trabajo de los dos, siempre rezongando y pegando a sus hijas; siempre furiosa de trabajo, con la cabeza lista a esconderse dentro del cuerpo como la cabeza de una tortuga, en cuanto alguien se le acercaba. (19)

Aunque la descripción de los dos adultos, Venancio y su mujer, está teñida de fascinación y curiosidad infantil, aquí comienza a anunciarse un malestar explícito que, en la madre, no pasará de eso. Con los rezongos y la violencia hacia sus hijas, con la furia del trabajo, aparece también algo que no termina de llamarse miedo pero que se la parece bastante. Ese “alguien” que se acerca no es un miembro de su familia, para quien tiene malos tratos, sino que podemos imaginar que se trata de uno de los dueños de casa; su reacción es la de esconderse o de ocultar la cabeza, en un gesto que se asocia a la sumisión (que contrasta con la violencia y la furia o forma parte de la contrapartida que la alimenta). Hasta aquí la primera parte del cuento, enfocada sucesivamente en Venancio Medina, un personaje relativamente neutro, ornamental o funcional al relato, y en su mujer, quien comienza a exhibir tímidamente las huellas de un malestar, donde confluyen tensiones de clase con tensiones de género.

Con la introducción más desarrollada de las hijas comienza la segunda mitad del cuento, donde éstas ya no sólo son ítems del inventario del bagaje paterno ni elementos para expresión del resentimiento materno (como se ve todavía en la primera parte de la cita), sino que se las ve en relación con sus supuestos pares, los niños de la casa:

---

<sup>79</sup> Como ya mencionamos, en relación con cuestiones de género en Ocampo, ver Zapata, Ostrov (“Vestidura / escritura / sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo” y *El género al bies*) y Mangin.

<sup>80</sup> Acerca de los cambios en las funciones de los empleados domésticos en la Argentina ver la sección dedicada al marco histórico.

Sus dos hijas crecían perezosas y lánguidas como flores de invernáculo. Siempre los otros chicos las llamaban para jugar en el jardín, justo en el momento en que la madre las perseguía con una escoba para que barrieran. Y se iban llenas de risas por entre los árboles, Libia y Cándida, adonde las esperaban entre nubes de mosquitos las confianzas asombrosas de esa familia de chicos de todas las edades y de todos los sexos. Se habían vuelto imprescindibles. Si no estaban Libia y Cándida, no había bastantes árboles para jugar a Las Esquinitas; si no estaban Libia y Cándida, no había bastantes vigilantes para jugar a Los Vigilantes y Ladrones; si no estaban Libia y Cándida, no había bastantes nombres de frutas para jugar a Martín Pescador. Y a lo largo del día, jugaban escapándose de las siestas en los cuartos dormidos. Sentían un delicioso placer que las arrancaba de sus padres. (19)

En este párrafo se ve claramente un pasaje: cómo dejan de ser las hijas de los caseros para convertirse en compañeras de juegos. Cuando la madre las persigue, no lo hace sólo para que alivien su trabajo sino para que, al mismo tiempo, reproduzcan el modelo que ella ha seguido. De este modo, ellas serían las futuras mujeres de futuros caseros que ocuparían su abnegado y resentido lugar en las casas de futuros dueños, como serán los niños con los que juegan justo en ese momento. El contraste está acentuado aun más con el énfasis en la coincidencia temporal; no sólo los chicos las llaman para jugar sino que lo hacen “justo” en ese mismo momento. Las tensiones se estrechan entre el “deber” de ser como su madre y el “placer” de jugar con otros niños, aumentado por la desobediencia, y de ser como ellos. Las niñas no parecen concordar con la resignada visión de la madre: la frase “Se habían vuelto imprescindibles” parece pronunciada por ellas mismas con orgullo.

Libia y Cándida,<sup>81</sup> por su parte, entablan con los niños de la casa una relación más cercana y, en apariencia, se funden con ellos. Juegan con ellos al punto de volverse “imprescindibles”: las necesitan para la cantidad de integrantes que los juegos demandan. Son los otros quienes las incluyen en sus actividades y no son las identidades de las niñas lo que las hace indispensables, sino las demandas del juego. Si ellas faltan, lo que no hay son árboles, vigilantes, nombres de frutas. No obstante, esto no hace mella en el placer que les produce ser arrancadas de sus padres y, así, metafóricamente, de los destinos que ellos parecen encarnar ante sus ojos.

Cabe acotar que esta exégesis del párrafo está iluminada por el resto del cuento, ya que hasta este momento las señales de malestar y diferencias son aún bastante sutiles. Poco a poco estas señales van acentuándose, tal como van manifestándose las pruebas de las diferencias de clase que, invisibles a los ojos de las hijas del casero, signan la relación que entablan con los niños de la casa. Con el paso del tiempo, disminuye el cariño que en el cuento se asocia al verano compartido, como si se tratase de un sentimiento estacional. Durante las largas ausencias de sus amigas, por ejemplo, no reciben noticias de ellas:

Libia y Cándida tenían los libros de misa llenos de retratos de sus amigas. Sentían el desarraigo de no poder preferir a ninguna, de miedo a que se resintieran las otras. Y se pasaban los inviernos en la estancia vacía, esperando cartas prometidas que no llegaban. (20)

La ausencia de cartas aparece contrastada con la reverencia que estas niñas tienen hacia los sentimientos de sus amigas ausentes: no prefieren a ninguna, ni siquiera en la intimidad, para protegerlas imaginariamente del posible daño del desprecio. Lo que sí reciben de sus amigas es

---

<sup>81</sup> Cabe tener presente que los nombres no son inocentes, como suele ocurrir en la obra de Ocampo: Libia significa nacida en un lugar árido; Cándida, simpleza y sencillez.

la ropa que antes les pertenecía a éstas. La circulación de objetos y la forma determinada que tiene es clave en esta relación. Por motivos que no se enuncian en el cuento pero que pueden fácilmente reponerse, las niñas de la casa se desprenden de vestidos que llegan a Libia y Cándida:

Los vestidos que les regalaban les quedaban justos, no había que soltar ningún dobladillo, no había que deshacer ninguna manga. Libia y Cándida entraban como ladronas a la casa grande, cuando la familia no estaba, para mirarse en los altos espejos. Estaban acostumbradas a verse con un ojo torcido y con la boca hinchada en un espejo roto, y el vestido invariablemente quedaba en tinieblas; pero en la casa grande abrían las persianas y se quedaban en adoración delante de sí mismas, y creían ver en esos espejos a las niñas de la casa. (20)

Aquí la conciencia de la diferencia está en conflicto: ¿son o no son como las niñas de la casa? ¿Por qué entran “como ladronas”? ¿Por qué creen ver a las “niñas de la casa” en el lugar donde ven sus propios reflejos? Esa fascinación que experimentan ante la imagen, ¿es por el reflejo de sí mismas, como insinúa el principio de la última frase, o porque creían ver a las niñas ausentes? ¿O acaso se trata del efecto de la impostación?

Los reflejos a los que están acostumbradas son fraudulentos y el origen de ese engaño está en los espejos rotos, que las reflejan mal, torcidas, hinchadas y tenebrosas, y no en la diferencia esencial que anuncia separarlas de las niñas de la casa. Por un lado podría pensarse, en la primera línea un tanto melancólica que añora la amistad con las niñas, que vean, aunque no estén allí, a las niñas de la casa, a quienes echan de menos; por otro, que se vean a sí mismas, en sus reflejos, *como* las niñas de la casa. La ambigüedad de la escena es parte de la enigmática poética de Ocampo.

La entrada a la casa no es algo lícito sino que saben que constituye una transgresión: entran a la casa como delincuentes. Esa transgresión no es sólo el traspaso del límite de la puerta de la “casa grande”, algo supuestamente vedado a ellas, sino además, la identificación de sí mismas con las pequeñas dueñas de casa. Ellas son distintas de las “niñas de la casa”, aunque los espejos parezcan, a sus ojos, reflejarlas iguales. La conciencia de la diferencia, dolorosa como una puñalada, llega a una de las hijas por medio de una especie de epifanía que acontece frente al espejo:

Cándida, un día, se acercó tanto al espejo que llegó a darse un beso, pero al encontrarse con la superficie lisa y helada donde los besos no pueden entrar, se dio cuenta de que sus amigas la abandonaban de igual manera. El cariño que antes le enviaban, a veces en forma de tarjeta postal, ahora se lo enviaban en forma de vestido y de sonrisa helada cuando estaban cerca. Ya no había palabras, ya no había gestos, si no era el abrazo de las mangas vacías de los vestidos envueltos que venían de regalo. Cándida huyó ante su imagen y en el movimiento patético de su huida, que le retenía los ojos en el espejo, creyó ver un parentesco lejano con una estrella de cine que había visto un día en un film, donde la heroína se escapaba de su casa. (20)

El abandono de sus amigas se hace patente para Cándida, quien en este momento pierde al menos parte de esa inocencia, a través de un estímulo sensorial: el contacto físico con la “superficie lisa y helada”, que es lo único que queda en ausencia de las amigas. Las cosas, los vestidos, las “mangas vacías” ya no funcionan para Cándida como sustitutos operativos que repongan la amistad de las chicas ausentes. Esta revelación hace que Cándida vea en el espejo, por fin, su propia imagen que ni entonces puede limitarse a ser sólo su propia imagen; no escapa

de su destino como lo que lamenta ser sino como una heroína, como una estrella de cine. Con esta epifanía termina en el cuento la ilusión de Libia y Cándida a quienes, en el último apartado del cuento, se las liga invariablemente con el odio.

En el segmento final del cuento, separado por un doble espacio, se va a insistir en la diferencia generacional entre los padres y las hijas y en cómo cada generación alberga sentimientos y actitudes diametralmente opuestos hacia los dueños y la relación que con ellos se entabla. El paso del tiempo acentúa las diferencias que se abren entre las niñas de la casa y las hijas del casero: como son “grandes”, el tiempo compartido con los dueños de la casa —niños y adultos— se reduce y, yuxtapuesto con este hecho, el odio se despierta en su interior. Esta contigüidad sugiere una relación causal entre esa brecha que la adultez trae consigo, ya que en su condición de niñas, o hasta la revelación del espejo,<sup>82</sup> no era tan patente esta diferencia de clase: “eran grandes; los dueños de la estancia apenas las llamaban los domingos para llevarlas a misa. El odio crecía en ellas por el padre satisfecho y la madre furiosa” (20). El comportamiento de los padres fomenta aun más el resentimiento de las hijas, donde se alinea como una de las razones más que alimenta su odio ya en la edad adulta. La diferencia entre padres e hijas implica un grado desigual de conciencia de clase y de aceptación, ya sea conforme o resignada, y la resistencia.

Por su parte, el padre, “Venancio Medina era cada vez más dueño de la estancia” (20). La voz narrativa asume su punto de vista, de un modo tan natural que ni siquiera se explicita. Tal como había sucedido en “Eladio Rada y la casa dormida”, la interioridad simple de Venancio permite una relación con la casa de la que sus hijas son ajenas y no pueden sino verla con

---

<sup>82</sup> Para un análisis de los espejos y lo especular en general en la obra de Ocampo, ver Panesi (“El tiempo de los espejos”).

desprecio. El desprecio de las hijas alcanza todo lo que para ellas evoca el fracaso de sus propias ilusiones infantiles:

Las hijas de Venancio pensaban que ninguna estancia podía ser linda, detestaban el canto tranquilo de las palomas a mediodía, detestaban las puestas de sol que dejaban manchas muy sucias de fruta en el cielo, detestaban, sobre todos los horrores humanos, el silencio. (21)

Presas del odio —de un odio que no se limita a las personas concretas por quienes se sienten abandonadas—, el precipitado destino de cada una de ellas parece impulsado por la primacía de este sentimiento. Al final del cuento, tanto Libia como Cándida se van de la casa; la primera casándose con “el primer hombre que le ofreció llevársela a vivir cerca del macadam” (21) y “vivió en un amontonamiento de chicos recién nacidos, de muebles sucios, de carpetas bordadas y almohadones” y su hermana, “sin decir adiós a sus padres”, partió con rumbo a la ciudad, “con los brazos vacíos de sus amigas”. En una actitud que Pezzoni llamó de “pasividad seudorrebelde” (22), ambas jóvenes encuentran destinos parejamente insatisfactorios.

El tema del cuento es el paso del tiempo para esta familia de sirvientes y la manera en que la generación de las hijas acusa recibo de las desigualdades reales que se ocultan tras la aparente igualdad de la que creían gozar en la infancia. Asimismo, si bien al principio del cuento el punto de referencia para la mención de los personajes es el padre, Venancio Medina, a quien el resto de su familia acompaña cuando acepta su trabajo de casero de la estancia, es su esposa quien “hace el trabajo de los dos” y son sus hijas los personajes centrales del cuento. Es de ellas que sabemos no sólo sus experiencias durante la época en que la familia de la casa está ausente, sino también su destino ulterior y sus sentimientos de abandono que conforman el núcleo del



cuento. La ausencia de las amigas —es decir, las niñas dueñas de la casa— es central en el relato y sabemos de ésta por el profundo efecto que tiene sobre las hijas del casero.

Narrado en una tercera persona que desplaza su foco de atención del padre a las hijas, el cuento “El Remanso” alerta acerca de tensiones de género y especialmente conflictos de clase, con neta discriminación entre las generaciones. La coexistencia dentro de la familia de reacciones de aceptación y rechazo de modelos de sumisión que se establecen entre amos y criados lleva al contraste entre naturalización y odio.

Si bien las exploraciones de Ocampo al respecto de las subjetividades de la servidumbre en este primer libro podrían parecer un tanto osadas, es claro que sobre ellas pesa una especie de sanción de clase a la que los relatos no pueden escapar. Es muy nítido el modo en que la condena más explícita recae sobre la osadía más abierta (como el intercambio de roles de las niñas pobre y rica) y menos en el resto de los relatos, aunque siga siendo igualmente perceptible. Es innegable que existe una voluntad de exploración de estas subjetividades subalternas, ya que sin los personajes de los criados estos cuentos no existirían: sus posiciones son centrales, si no únicas. Ocampo ha desplazado de sus lugares marginales de criados al centro exclusivo de los relatos, colocándolos muchas veces como la autoridad narrativa primordial.<sup>83</sup> Este gesto es una suerte de desafío a lo que Molloy caracterizó como “un orden burgués, más precisamente pequeño burgués” (246) que coincide con el “orden impuesto”.

---

<sup>83</sup> Completamente distinto es el caso de los *Cuadernos de infancia*, de Norah Lange, publicado en el mismo año que *Viaje olvidado*, donde el personal doméstico es siempre funcional a los personajes de los dueños de casa, como referimos más arriba.

Por otra parte, es igualmente inescapable que este gesto no está exento de tensión:<sup>84</sup> priman en los cuentos imágenes de contraste y oposición.<sup>85</sup> La rivalidad, implícita o explícita, es nuclear en estas relaciones entre amos y criados. En este sentido, debemos señalar algunos hechos sintomáticos en que la narración no puede ocultar esta tensión: la exploración de esta subjetividad es todavía un tanto ingenua, como en el caso de Eladio Rada; está formulada en virtud de la oscilación de puntos de vista infantiles y adultos;<sup>86</sup> o resulta un poco esquemática y fatalista, como en el último de los cuentos analizados. De manera afín, hay potenciales rebeliones que cooperan con esta idea, tal como el accionar de Micaela, la niñera de “La siesta en el cedro” y la reivindicación de los rumores de los criados.

Tal como se había visto en “Las dos casas de Olivos”, no se trata en estos cuentos de ensayos ficcionales que conduzcan a un final feliz. Así como la transgresión de las niñas que intercambiaban sus lugares de niña pobre y niña rica se había visto de algún modo sancionada nada menos que con la muerte, los desenlaces de estos cuentos no auguran una alternativa muy optimista. El fin de la vida de Eladio Rada será en la misma soledad en la que transcurre su inocua vida; la muerte de Cecilia, la hija del jardinero lleva a la niña de la casa a soñar con la suya propia y un reencuentro en ese soñado espacio lírico que tanto se parece al de “Las dos casas”, único lugar donde Cecilia y ella no estarán distanciadas por las barreras que las separaban en vida; el resentimiento de Libia y Cándida no las conducirá a una superación de la situación en que viven sus padres, sino que las impulsará a construir vidas lamentables e incómodas. Comprobamos de este modo que, tal como lo revelaron en el análisis algunas escenas de alto

---

<sup>84</sup> No sería descabellado inscribir esta tensión como parte de lo que José Amícola denomina “inquietud” y “falta de decoro”, en “Silvina Ocampo y la *malséance*” (Pezzoni ya hablaba de “infracción al decoro” 14, 1984 [1977]).

<sup>85</sup> Cabe señalar que Enrique Pezzoni, ya en sus primeras críticas, inscribía el recurso a la oposición como un rasgo constitutivo del “Yo” en Ocampo (14-15).

<sup>86</sup> Esto formaría parte de lo que Podlubne caracteriza como “puntos de vista poco convencionales” (272) y Tomassini describe como no canónicas y marginales (27) que aquí cumpliría una función precisa.

contenido simbólico en estos relatos todavía consiguen abrirse paso algunos restos de ansiedades de clase bastante rígidas.<sup>87</sup>

## 4.2 LOS RESORTES DEL SERVICIO: UNA MIRADA CÍNICA

### 4.2.1 Condescendencia explícita e ironía

En dos cuentos de los libros de fines de 1950 y principios de 1960, *La furia* y *Las invitadas*, respectivamente, podemos reparar, por comentarios al pasar, es decir, menores en relación con el argumento, en un cambio al respecto del tratamiento del servicio doméstico en la ficción de Ocampo. Este cambio, que más adelante veremos plenamente desplegado, puede advertirse como algo anunciado en llamativas referencias de los relatos “Nosotros” y “Voz en el teléfono”, ambos cuentos del libro *La furia*.

De alguna manera, estos dos cuentos preanuncian el desarrollo pleno que encontraremos en otros cuentos. Como formas de pasaje en el análisis, ofrecemos lecturas atentas a los detalles que nos interesan, para completar el arco al que hacíamos referencia más arriba. Estos dos cuentos cooperan con la idea de continuidad en la construcción de las figuras de los sirvientes. Por un lado, ya contienen en germen varias ideas de la perspectiva más elaborada de los cuentos siguientes, y, en consecuencia, impiden que pensemos en dos estadios completamente dissociados

---

<sup>87</sup> En este sentido, considero que no será sino hasta fines de la década del '50 que tendrá sentido la lúcida aunque complicada afirmación de Amícola, escrita a propósito de los cuentos de *Viaje olvidado*: “En su inquietante mixtura se entroniza en ellos la liberación con respecto a los detentadores del poder literario dentro de un campo esencialmente minado contra las infractoras a las reglas de clase” (137). Lo mismo acerca de lo que la mayoría de los críticos resaltan acerca de lo imprevisible y extraordinario de los cuentos de Ocampo (Molloy, Balderston, etc.).

entre sí. En la elaboración estética de Ocampo, así como de la importancia temática, estos dos cuentos que analizamos primero abonan la secuencia creativa de la autora.

#### **4.2.1.1 Admiración e imperfecciones: “Nosotros”**

El cuento “Nosotros” se trata de dos hermanos cuyo parecido los hace perfectamente intercambiables. Valiéndose de esa cualidad, hacen muchas travesuras a lo largo de su vida y, finalmente, uno de ellos se casa con Leticia y el otro visita con alguna frecuencia el lecho matrimonial de su hermano y ocupa su lugar, haciéndose pasar por él. Una de esas veces, Leticia los descubre pero no reacciona como el narrador, uno de los hermanos, esperaba. Entonces, los dos hermanos hacen un baúl y se van de la casa “donde la vida ya [les] parecía tediosa, por no decir insoportable” (258).

En la construcción inicial de la vida de los hermanos —donde se los describe, se relata su procedencia y su rutina—, se hace la siguiente mención del ama de llaves que “tienen”:

El ama de llaves que tenemos es un pan de Dios; ella contribuye a la felicidad de nuestra vida. (Ama de llaves, ama de leche, ama de casa. Siempre nos fascinaron esas mujeres ejemplares.) Un día nos enamoramos de ella, porque la teníamos a mano, pero pronto tuvimos una desilusión tremenda: sus dientes, que nos parecían un collar de perlas, eran postizos. Los descubrimos adentro de un vaso de agua, en su cuarto. Sus pies, con los cuales tropezábamos, tenían un dedo encimado. Sus desayunos eran natas sobre un trozo de pan y ajo picado.

—Sería mejor pensar en otra cosa —dije a Eduardo, que inmediatamente me comprendió.

¡Pobre Bernarda! Cuántas ilusiones se habrá hecho con nosotros. ¡No quiero pensar en las desventuras ajenas! Para ella siempre seremos los niños mimados, los diablillos, los buenos mozos despreocupados. (256-57)

Así, en un comentario al pasar encerrado en el margen que supone el paréntesis, se abre una inesperada reflexión sobre una serie de mujeres del servicio íntimamente relacionadas con el funcionamiento del hogar. El comentario atribuye la fascinación a la función más que al individuo que la desempeña y es la labor aquello que las destaca ante sus ojos como mujeres ejemplares. A diferencia del resto del relato, constantemente abocado a la relación de los hermanos y los episodios de los que son parte, esta digresión cambia fugazmente el tono del relato antes de recuperarlo otra vez.

El episodio siguiente, cuando se enamoran de ella por la cercanía, anuncia lo que vendrá en el cuento (la relación con Leticia) y funciona para ellos como un ensayo infantil y anticipatorio. Sin embargo, los dientes postizos, los pies defectuosos y el desayuno inmundo los devuelven a la realidad. Esta exageración de los atributos negativos o desagradables del ama de llaves la coloca en otro plano con respecto a los hermanos protagonistas; la enumeración de los dientes postizos, los pies desagradables y sus nauseabundos desayunos la acercan más a una caricatura pintoresca que a una persona “ejemplar”, como se habían referido genéricamente a un tipo de mujer idealizada por su vocación de servicio. Sylvia Molloy, en una referencia a la estética de Ocampo que conviene tener presente en lo sucesivo, señala:

La exageración de Silvina Ocampo corroe sistemáticamente estructuras y lenguajes tradicionales: es obvio señalar que a la vez denuncia las convenciones que rigen la visión del mundo que los origina. No hay para estos relatos una salida —una asimilación a la “realidad”— decorosa. Una vez sometidos a las acrobacias

éticas y lingüísticas que les impone la autora pierden la posibilidad de volver, como tragedias, al orden tranquilizador del que se han alejado. (“La exageración como lenguaje” 22-23)

Por último, el paso al hipotético punto de vista de ella también está teñido del barniz del estereotipo. Cómo suponen que ella los ve, las ilusiones que imaginan y la concepción infantil que según ellos les depara responde a una proyección exterior de los supuestos sentimientos de Bernarda desde el punto de vista de los amos. Apiadarse de ella, entre signos de admiración, puede leerse así en la misma clave que el comentario entre paréntesis, como una sensibilidad hiperbólica que depara al personal doméstico un lugar esquemático y sobrevalorado, en virtud de una supuesta sensibilidad extraordinaria de los dueños de casa. En la construcción de este personaje menor en el cuento, podemos advertir un incipiente cambio en la manera en que Ocampo sitúa a sus narradores —en este caso, el dueño de casa— en relación con el servicio doméstico y la forma en que los lectores advertimos cómo se percibe y refleja ese vínculo.

#### **4.2.1.2 “Desperdiciar fósforos en niñeras”: “Voz en el teléfono”**

El cuento “Voz en el teléfono” consiste en un solo lado de una conversación telefónica en la cual Fernando, el narrador, habla con alguien, presumiblemente una pareja o alguien con quien puede intuirse que mantiene algún tipo de relación. A excepción de algunas instancias en las cuales el relato refleja las intervenciones de su interlocutor, en forma de repeticiones o preguntas, toda la narración es un monólogo. En él, Fernando propone una serie de recuerdos como explicación de un par de situaciones que parecen misteriosas a su interlocutor, como no querer asistir a fiestas infantiles ni estar dispuesto a encender un cigarrillo y que pueden comprenderse con lo que llama “La historia de los fósforos” (305). Fernando ocupa su relato en dos asuntos: primero, describe su casa de la infancia y la dinámica que en ella había y luego, narra el episodio

de una fiesta infantil en la cual él encerró a su madre con sus amigas en una habitación y le prendió fuego a la casa.

En el marco de la descripción de la vida de Fernando durante su infancia aparece una caricaturesca rivalidad entre dos bandos, liderados cada uno de ellos por Nicolás Simonetti, el cocinero, y la madre del niño. Tanto los regaños de la madre como los estímulos de Simonetti contribuyen a la fascinación del niño con los fósforos:

¿Te parece que vivía como un rey? No creas. Siempre había líos entre los sirvientes. Se habían dividido en dos bandos: los partidarios de mi madre y los partidarios de Nicolás Simonetti. ¿Quién era? Nicolás Simonetti era el cocinero: yo lo quería con locura. Me amenazaba, en broma, con un enorme cuchillo lustroso, me daba trocitos de carne y hojitas de lechuga para que me entretuviera, me daba caramelo que derramaba sobre el mármol. Él contribuyó tanto como mi madre a despertar mi pasión por los fósforos, que encendía para que yo los apagara soplando. (305)

La caracterización de la vida de infancia está signada por la presencia de los sirvientes en la casa y por la forma en la que esa presencia determina el funcionamiento de la dinámica del hogar. La rivalidad del cocinero y la madre es el eje que atraviesa la extensa descripción del espacio de la casa infantil. Tal como se ve en la cita, la relación del niño con los fósforos es una instancia más en la que esa rivalidad se manifiesta (con el niño aliado al sirviente y reñido con la madre). Esta caricaturización de las relaciones entre los adultos no responde únicamente a lo que podría pensarse como el punto de vista infantil que reconstruye la voz en el teléfono, ya que además se trata de un Fernando adulto en el presente del relato. Esta estrategia responde a un modo incipiente de construcción de los personajes de los sirvientes que se verá en los cuentos

siguientes plenamente lograda. Aquí no sólo el personaje de Simonetti augura estas presencias fuertes, sino que habrá una reflexión irónica del narrador que, más adelante, ya en plena fiesta de cumpleaños, identifica a las niñeras como algo distinto del blanco de su ataque.

Las madres están reunidas en una sala y el niño, que había estado oculto allí en lugar de jugar con sus amigos en la parte de la casa destinada a ello (donde los niños estaban al cuidado de las niñeras), es expulsado de allí. Se pone a jugar con fósforos, guiado por la mano de Cacho, un niño mayor que el resto, y que tiene la ocurrencia de encenderlos. Cuando buscan un objetivo para quemar, el narrador relata: “Él [Cacho] tuvo la idea de cercar la antecocina, donde estaba su niñera, con fuego. Yo protesté. No teníamos que desperdiciar fósforos en niñeras. Esos fósforos lujosos estaban destinados para la salita íntima donde los había encontrado. Eran los fósforos de nuestras madres” (310). Esta idea de “desperdiciar fósforos en niñeras”<sup>88</sup> ofrece una imagen del narrador cuando niño con una idea muy nítida y prematura acerca del objetivo del ataque. Con un cinismo desapasionado y sin énfasis, desliza este comentario de parte de un niño plenamente consciente del lugar de la servidumbre en su casa.

#### **4.2.2 Asunción de la palabra: “La propiedad”**

El cuento “La propiedad” comienza, como muchos otros cuentos ya analizados hasta ahora, con una descripción de la “propiedad de campo” (249); la novedad aquí es que la enunciación está en la primera persona de una empleada doméstica. La narración se ocupa de la vida en la casa, de

---

<sup>88</sup> Para un comentario sobre la viabilidad de una “lectura psicológica y sugerente” de este cuento, ver Molloy (“La exageración”, 21). Ver también la idea de sacrificio en Molloy (“Simplicidad inquietante” 242) para otra lectura de este episodio.



algunos aspectos de la vida de la narradora y, en especial, de la relación que entabla con “la señora”, dueña de la casa. La llegada de Ismael Gómez, un hombre de quien poco se sabe, cambia todo: poco a poco, éste irá llevando a cabo acciones que a la criada le resultan sospechosas y que no termina ni de explicar ni de entender (pero que son evidentemente turbias, como la imitación de su firma), hasta la muerte de la señora.

El gesto de la enunciación en primera persona, la construcción de la voz de la empleada doméstica que se dice a sí misma es un paso más en el afán exploratorio, en la ficción, de una subjetividad en la que ya se había interesado en el primer libro; este paso concede, como vimos, una nueva autoridad sobre la narración. Este paso, en sí mismo, constituye una novedad pero no la única (ni, en mi opinión, la más significativa). La asunción de la voz narrativa por parte del personaje es la contrapartida imaginaria del movimiento de adjudicación que la habilita. Este movimiento dota del poder enunciativo a una empleada y legitima de algún modo unas opiniones que pueden —o no— resultar adversas para la autoridad que domina la casa. Este cuento pone en escena ese riesgo, trascendiendo la osadía de los intentos previos. No obstante, la diferencia más notable que acompaña ese gesto potencia el peligro: que la empleada no se limite a compartir con los lectores una intimidad de ensueño (de recuerdos y miedos personales, como el caso de Eladio Rada), sino que abunde en la relación que determina su condición social, es decir, con la dueña de la casa y que haga de eso el núcleo temático del cuento (desplazando las acciones de Ismael Gómez, narrativamente, a un segundo plano). Más cerca de lo que se había anunciado en “El Remanso”, pero despojada de la maniquea concepción que le subyacía, veremos cómo en este cuento se elabora con más delicadeza y precisión la tensión que existe entre ama y empleada.

La caracterización de la vida de la empleada doméstica es prácticamente indisoluble de la relación con la dueña de casa, a quien llama, alternativamente, “la señora” y “mi señora”. No

habíamos visto esto más que lateralmente en los cuentos anteriores. En el comienzo del relato, la descripción de su propia vida parece habitar en los márgenes de la vida de la dueña de casa: es la ausencia de la señora lo que aprovecha para descansar y enumera diversos aspectos en los que se manifiesta su propia coquetería y vanidad, a los que dedica los primeros párrafos. En ellos se cuentan algunas actividades, como ir a la playa, y también las cirugías plásticas a las que la narradora se somete. Hay abundantes referencias a la importancia del aspecto físico tanto para la dueña de casa como para la empleada, en una abierta crítica de estereotipos de género (insistencia en la delgadez, en la depilación, en el cuidado de las uñas, en las cirugías estéticas, etc.), en lo que Molloy ha llamado, siguiendo a Barthes, la “elaboración narcisista de acontecimientos ‘insignificantes’” (“La exageración” 19).

El personaje de la señora es presentado, ya no sólo por su ausencia, sino por el trato que depara a otras personas (o, en otras palabras, por el efecto de sus actos a través del prisma perceptivo de la narradora): “La señora era buena, tanto para las visitas como para la servidumbre. Mi trabajo era agradable. No enceraba pisos, ni limpiaba vidrios, que es tan engorroso” (“La propiedad” 249). La señora y el trabajo que liga a la narradora con ésta aparecen yuxtapuestos. Asimismo, la sirvienta discrimina claramente entre las visitas y la servidumbre. En este caso, aunque el trato se describa como bueno, la sirvienta no homogeneiza estos grupos que están para ella claramente separados, dando a entender que la posibilidad de tratos dispares es natural. Veremos más adelante cómo esta bondad es matizada o cuestionada abiertamente, por medio de ejemplos concretos.

La frivolidad que rige la vida de la señora —y de la propia narradora, ésta parcialmente invisibilizada para sí misma— es objeto de ironía, si no para quien la describe, para quien la lee:

¡Cuántas veces la sostuve en mis brazos, llorando porque no había bajado de peso o porque había subido injustamente, con muchos sacrificios! Una vez me resfrié de tantas lágrimas que recibí sobre los hombros. ¡Yo era su paño de lágrimas!  
(250)

Con esta anécdota graciosa del resfrío, como si el llanto fuera una terrible tormenta que afectara hondamente su salud, concluye el relato de los avatares de la dueña de casa por controlar su figura, que la criada consuela con el ácido comentario que pretende ser simpático: “Si fuera pobre como yo no se alimentaría tan mal”. En medio de la frivolidad en que vive la dueña de casa, la criada desliza un comentario explícito acerca de su propia condición de clase. Este gesto autorreferencial es uno de los primeros indicios de una conciencia más compleja de lo que veníamos leyendo hasta ahora y que acompaña y enfatiza la idea de la primera persona de la criada. No sólo hace patente su condición de empleada sino que, a pesar de una especie de afinidad inicial sugerida por los intereses “femeninos” compartidos, enuncia explícitamente la pobreza que la distingue de su ama y la usa como argumento para consolarla y hacer, de algún modo, que entre en razón.

Poco a poco se irá agrietando la imagen primera de la señora que trata bien a todos. Pero estas fisuras serán paulatinas y se abrirán sobre la insistencia en esa superficie frágil y aparente de bondad de la señora, como se ve en la primera frase de lo cual todo lo demás es una extensa salvedad:

La señora me trataba bien, salvo cuando se enojaba y eso sucedía todos los días: por una puerta abierta, por un sillón colocado en otro sitio, por una basurita que había caído en un rincón, por los bichos feos que ensuciaban las sillas de la terraza. ¡Qué culpa tenía yo! (250)

Como si la potestad de la señora alcanzara hasta la voz interior de la criada, como si su autoridad estuviese impresa en la matriz esencial de su discurso, la crítica no puede sino ser una salvedad del mensaje impuesto “la señora me trataba bien”. Por más que la excepción sea más una regla —que se produce a diario—, es presentada como apéndice del *leitmotiv* de la autoridad que insiste en la bondad. La exclamación final que sirve de corolario a una serie de escenas insinuadas sin desarrollo declara el carácter arbitrario del ejercicio del poder de la señora. La asunción de la palabra es aquí una manera de exculparse y, al mismo tiempo, de poner en evidencia los resortes que articulan su poder y ponen de manifiesto su carácter. Esto se insinúa con habilidad sin caer en un tono quejumbroso, testimonial ni de denuncia; por este motivo, narrativamente, el efecto es mucho más eficaz.

Otro detalle que caracteriza la relación entre ama y criada es el regalo de bienes usados, ya no deseados por la primera, que terminan en manos de la segunda. Habíamos visto ya cómo esta circulación unidireccional de bienes desprestigiados funcionaba como fuente de resentimiento en los personajes de Libia y Cándida, hijas del casero en “El Remanso”. El obsequio está siempre justificado por la falta de interés de quien lo regala, ya sea porque se trata de cosas viejas, rotas, usadas o simplemente no deseadas. Aquí, la narradora lo explica así:

La señora era elegante. Con verdadera pena, yo veía envejecer los trajes, los zapatos, los guantes, la ropa interior, que iba a regalarme. No soy interesada. A veces, si caía el lápiz de rouge al suelo, me lo regalaba; si le faltaba un solo diente al peine, aunque fuera de carey, también me lo regalaba. (250)

Iniciado con una palabra elogiosa hacia la señora, ponderando su elegancia, la enumeración no oculta que sabe que le regalaba sobras. Su supuesto “desinterés” no le impide reparar en los más nimios detalles y en anotarlos: le regala el lápiz que cae al suelo, el peine sin

un diente. El inciso acerca del valioso material del peine exagera la ironía del fragmento; como si ella misma no fuera digna de un material tan noble, la señora y su palmaria generosidad se lo conceden “aunque” no esté a la altura.

Más adelante, vemos que la ironía al respecto del nivel de vida del que goza en la casa se hace aun más acentuada y condensa en este segmento varios elementos disímiles que reúne con destreza:

Yo era muy feliz en aquella vida de abundancia y de lujo: nunca faltó vino en mi comida, ni café, ni té, si lo quería. Los remedios viejos y los postres que habían salido mal, me los regalaba para mi madre enferma, que la adoraba como yo.  
(251)

Por un lado, tenemos la exageración en la selección léxica para referir a lo privilegiado de su propia situación, junto a la pobre enumeración que pretende ejemplificar lo que tan generosamente ha calificado. Por otro, la referencia a su madre que, no sólo podemos inferir que es pobre como ella, sino que además está enferma, abisma su propia condición, acercándose a la comicidad. Beneficiaria de obsequios no deseados, cuyos epítetos precisan el poco valor que tienen, adora a quien se los otorga. La connotación abiertamente negativa que baña los presentes, viejos o que salieron mal, contrasta con el exceso de sentimiento que se depara a quien los entrega.

La llegada del misterioso Ismael Gómez cambia, entre otras cosas, este último rasgo definitorio de la relación entre ama y criada. Leemos: “Todo cambió cuando llegó Ismael Gómez. La señora ya no me regaló sus vestidos viejos, ni sus remedios, porque Ismael Gómez pretendía que cuanto más viejo era un traje o un remedio, sentaban mejor” (251). Esta primera consecuencia de la presencia del hombre hace que la narradora la traduzca como una intrusión,

una invasión en un espacio doméstico que habitaba, conocía y con el que vivía en una tensa armonía, pero armonía al fin.

Toda la vida de la narradora cambia, al punto que es reemplazada en su labor de cocinera y, sin que se aclare cuál es la función que desempeña en la casa, comienza a funcionar como atenta testigo de los cambios que empiezan a ocurrir:

En aquella época la señora tomó a su servicio a un cocinero gigante, recomendado por Ismael Gómez. Me sacaron de la cocina sin decir agua va. Las comidas cambiaron de nuevo. Enormes postres de cuatro pisos, adornados con figuras aparentemente alegres, desfilaban a diario por el comedor. Con el tiempo descubrí que esas figuras hechas de merengue rosado, que en el primer momento me parecían tan bonitas, representaban calaveras, monstruos con cuatro cabezas, diablos con guadañas, en fin, todo un mundo de cosas horribles, que mi señora no advirtió, porque no era maliciosa; yo no me atreví a explicarle nada. Resolví, sin embargo, vigilar las comidas, y a las horas en que preparaban las fuentes, entraba intempestivamente en la cocina, donde me recibían de mala gana. (251)

Las comidas, que ya habían cambiado por orden de Gómez mientras ella permanecía como cocinera, vuelven a cambiar. Esas alteraciones son registradas por el ojo atento de la criada que percibe como nadie los mensajes que contienen. A un tiempo, el cambio en sus funciones en la casa, por extensión, implica un desafío a su identidad de empleada que la definía como cocinera. Hay otras intervenciones de Gómez, como aprender a imitar la firma de la señora, que sin terminar de comprender o de explicar, la narradora descubre o menciona, gracias a cuyo ojo atento —y la voluntad de transmitir lo visto— los lectores estamos al tanto de cuanto sucede.

En los últimos párrafos, se precipita la muerte de la señora. Tal como la narradora deja deslizar entre sus palabras, con un juego que invita a la ambigüedad acerca de su conocimiento o ignorancia al respecto de los hechos, es la llegada de Gómez lo que atenta contra la vida de la señora. Aunque la narración provea elementos para que el lector haga esta suposición —y cabe añadir que se trata de elementos caricaturescos, como los de la cita anterior—, no se explicita en el cuento.

La criada se encuentra con el funeral de la señora montado en la casa, al regresar de casa de sus tías “donde había pasado un mes de vacaciones” (252). Lo único que puede hacer antes de que Ismael Gómez le hable es llorar, lo cual marca la continuidad con el sentimiento de fidelidad incorruptible que le deparaba a la dueña de casa. Cuando el hombre le habla, le informa lo siguiente:

—Tengo que darte una buena noticia. La señora te deja una pequeña fortuna, a condición de que cuides esta casa, que ahora es mía, como la cuidaste siempre para mí y para ella, que seguirá viviendo en nuestra memoria —y agregó, conteniendo las lágrimas—: ¡Ya ves lo que es la vida! No quiso ser mi novia y ahora es la novia de la muerte, que es menos alegre que yo. (252)

En un parlamento que mezcla frases hechas, pruebas de sentimientos o sentimentalismo, con la “buena noticia”. Con sentencias que confunden la amenaza con el lamento, como la última, Ismael Gómez aparece encarnando la sugestiva ambigüedad con la que se refirió su presencia en la casa desde su aparición en el cuento. Con poco sutiles indicios acerca de los intereses que había detrás de las acciones del hombre, el lector encuentra en la muerte de la señora y el hecho de que él se quede con la casa la confirmación de las crecientes sospechas, que

acompañaban a las de la narradora. A continuación de escuchar las palabras de Gómez, la criada, aturdida por el rezo de “mujeres enlutadas” (252), pierde la cabeza.

La última frase del cuento revela un giro inesperado de la criada, de acuerdo con las motivaciones, inclinaciones y preferencias que fueron sucediéndose en el relato. En la frase final, no exenta de ironía, leemos: “Me arrojé en los brazos que Ismael Gómez me tendía como un padre y comprendí que era un señor bondadoso” (252). Esos brazos, que hasta ese momento habían sido sospechosos —si no abiertamente culpables—, se tienden hacia ella como los de un padre. De repente, la bondad de Ismael Gómez se revela para la criada, rebelada ante su propia imagen de abnegación y fidelidad que la definía como empleada al servicio de la señora.

La inesperada revelación no sólo contradice de plano la idea de la sirvienta devota y sumisa, que se conforma con los restos y los celebra con alegría, sino que concede a la narradora un poder de acción que responde a sus propios intereses. En lo que podría leerse como un comportamiento ladino o advenedizo de parte de la criada, la traición a los ideales del buen sirviente es también plausible de la interpretación del margen de libertad del que la criada dispone para su propio beneficio. La dueña de casa, objeto de su devoción y admiración, no le daba más que restos y residuos; aunque el nuevo amo también persiga otros objetivos ulteriores con la cesión de bienes materiales (esa mentada “pequeña fortuna”), vemos a la criada actuar o bien según sus propios intereses, en apariencia contrarios a lo que perseguía a lo largo de todo el relato, o bien reproduciendo con Ismael Gómez la relación que mantenía con “la señora”.

Molloy propone que el final del cuento se vuelve sobre su comienzo, poniendo este último en cuestión:

A la luz de este desenlace se intentará la lectura retrospectiva del cuento: la narradora hereda una pequeña fortuna a condición de que siga ocupándose de la



casa de Ismael Gómez que reemplaza a “la señora” y acepta; quedan dos criterios de lectura para el comienzo del cuento donde la narradora se presenta y habla de “la señora”, que aclararían el final ambiguo: a) la idolatría de la narradora por su patrona obedece a causas puramente materiales (la señora le hace muchos regalos), por lo tanto el interés le dictaría la aceptación final; b) la idolatría de la narradora por su patrona es de índole más complicada (por ejemplo, la idolatría del dominado por su dominador) y el desenlace no marcaría tanto la aceptación de una herencia material como la de una relación idéntica a la anterior. Pero cualquiera sea el criterio de relectura adoptado para este cuento, es imposible no observar el desequilibrio entre la presentación y el desenlace. (Molloy, “La exageración” 18)

Como movimiento que quiebra la aparente linealidad del relato, podría pensarse que se trata de una operación similar a la que vimos en el cambio de foco en “El remanso”. Las estrategias desconcertantes de Ocampo despiertan al lector y desafían sus prejuicios y valores. En este cuento, coloca el corazón del enigma en la criada, de una manera paradójica: acercándola por medio de la asunción de la voz narrativa, la aparta en la medida en que oculta sus intenciones. La agencia de la criada, de este modo, está potenciada al máximo y se reserva para sí la estocada final del cuento con que sorprende a los lectores.

#### **4.2.3 La paradoja de la inversión: “Las esclavas de las criadas”**

En “Las esclavas de las criadas”, cuento de sugerente título, la señora de la casa está enferma desde tres meses atrás del comienzo de la narración y, a pesar de que varias damas que la visitan intentan “robarle” a Herminia Berni, su fiel criada, no lo consiguen gracias a la resistencia y

fidelidad de ésta. Una a una, las supuestas amigas de la señora de Bersi<sup>89</sup> que intentan traicionar a la convaleciente mueren de modos misteriosos, tras los intentos de llevarse a la ejemplar criada con ellas.

Dedicado “a Pepe”,<sup>90</sup> este cuento comienza con la descripción de Herminia Berni y su “belleza”. Se trata de una descripción curiosa ya que, a pesar de comenzar con la sentenciosa e indudablemente positiva frase: “Herminia Berni era preciosa” (248), la enumeración en sí se detiene en realidad en los defectos de la criada: “ojos un poco bizcos, labios demasiado gruesos, mejillas hundidas, cabellera enteramente lacia” (descripción que remeda la que analizamos en el cuento “Nosotros”). Sin ser enteramente negativa, sin embargo, ya que esta sucesión está rodeada de atributos positivos, anuncia el carácter ambiguo del cuento, de la persona de la sirvienta y del punto de vista de la voz narrativa. La enumeración de elementos contradictorios ve acentuada esta condición por la frase “La belleza es un misterio” que, lejos de pretender dilucidar el carácter de la hermosura de Herminia o la falta de ella, se permite instalar la belleza en el ámbito del enigma (que asimismo nos permite volver con escepticismo, a la luz de la enumeración de los defectos, a la frase inicial que afirmaba que “era preciosa”).

El punto de vista de la narración es clave en la construcción de la ambigüedad y de la ironía.<sup>91</sup> En parte ajeno al entorno de las acciones que relata, pero a la vez testigo privilegiado, aporta con sus comentarios marginales una serie de matices imprescindibles para el tono del cuento. Está narrado por una visita a la casa que reproduce comentarios y narra acciones, pero

---

<sup>89</sup> La similitud entre los nombres (Berni y Bersi) coopera con el efecto cómico pero a su vez, como todo chiste, dice más de lo que parece decir. La cercanía entre ambas mujeres —e incluso una posible intercambiabilidad— no escapa a las posibles lecturas.

<sup>90</sup> José Bianco, con quien años antes había traducido, secretamente, *Les Bonnes*, de Jean Genet. Acerca de esta dedicatoria y esta traducción, ver Mancini “Amo y esclavo”.

<sup>91</sup> En la voz narrativa de este cuento encontramos así una posición diametralmente opuesta a lo que la crítica ha reconocido como “la inocencia o la ingenuidad de los narradores de los cuentos de Silvina Ocampo” (Balderston 747, también referida en Molloy “Simplicidad inquietante” 241 y Cozarinsky 13).

especialmente desliza sus propias impresiones. Una de las primeras podemos encontrarla en un comentario de la criada y la consiguiente evaluación:

—Mi patrona es una señora muy querida —me dijo cuando entré en la casa, de visita.

La miré con asombro: a más de bonita era buena. Jamás supuse que fuera hipócrita. El cariño era recíproco entre la dueña de casa y la criada, después lo supe. (248)

La frase “Jamás supuse que fuera hipócrita” insinúa una primera persona de la que los lectores tendremos más señales y que ya anuncia que el filtro que nos separa de los hechos distará de ser imperceptible. Volveremos sobre este aspecto más adelante, allí donde las observaciones de la voz narradora delaten su identidad, es decir, cuando esa manera de glosar lo que ocurre contribuya al tono irónico, distanciado, desconfiado o cínico del cuento.

Las visitas que recibe la dueña de casa se manifiestan en una serie de diálogos. Ya desde el primero se advierte que los sentimientos que le deparan al ama, la señora de Bersi, son hostiles: la comparan con una muerta, la envidian, le roban las flores que recibe y también la critican. Más adelante, cuando estos diálogos se repitan y vuelvan a mostrarnos destellos de las visitas a través de sus palabras, se ocuparán de las criadas en general o, podríamos decir, del “problema” de las criadas, asunto que las “esclaviza”, y terminarán hablando de Herminia, la criada de la casa. El dilema que representa para estas mujeres el hecho de dar con una criada que se ajuste con sus expectativas es central y el diálogo al respecto se introduce con la revelación que la narradora tiene sobre cuál es el verdadero interés que mueve a las visitas a presentarse en la casa:

Poco a poco me di cuenta de que todas esas señoras iban, en realidad, a visitar a Herminia, no a la señora de Bersi. No lo disimulaban y a cada rato las sorprendía diciendo:

—Somos esclavas de nuestras criadas, confesémoslo.

—La muchacha se me fue.

O bien:

—La muchacha que tengo es malísima.

O bien:

—Estoy buscando una muchacha pero con recomendaciones.

—Herminia es una perla. (249)

En ese caso, los sentimientos son diametralmente opuestos a los que deparaban a la dueña de casa: la conversación concluye con el que será el *leitmotiv* del cuento: “es una perla”.<sup>92</sup> No sólo abunda el cuento en elogios de Herminia, en tanto sirvienta ejemplar, sino que las visitas están constantemente preocupadas por su estado de salud. En una inversión que coloca en el lugar de la dueña de casa (enferma) a la criada (dedicada a cuidarla), las visitas se preocupan extraordinariamente por esta última:

A decir verdad todas [las visitas] eran cariñosas con Herminia y tenían razón de serlo. Al verla mustia y tan delgada, haciéndose tanta mala sangre por la enfermedad de la señora, las visitas le traían chocolate en una caja pintada con gatos, o pancitos de salud en una canastita de material plástico, o empanadas con dulce de membrillo en una valijita que decía Buen Viaje, o jalea de naranja en una polvera de vidrio, con algunos pelos. No podían verla tan demacrada. (249)

---

<sup>92</sup> Para un análisis del funcionamiento análogo de la frase “¡Qué risa!” en el cuento “El vestido de terciopelo”, ver Zapata.

Por último, las visitas siempre terminan por encontrar ocasión de proponerle a la criada un trabajo en sus propias casas.<sup>93</sup> Esto, que al principio se describe como una situación que forma parte de la realidad de la criada, terminará por convertirse en el eje central del cuento. Pero antes de que eso ocurra, Herminia se harta y, entre comillas, leemos su pensamiento: “Le fastidiaba que las visitas hablaran con tanta insolencia ‘Algún día las mandaré al diablo, me están pobreando como si estuviera enferma’” (250). La primera persona de la criada se manifiesta aquí directamente y utiliza el gráfico verbo inventado “pobrear” para referirse al modo en que la conciben (que, en cierta medida, se aproxima al estatus de objeto que habíamos visto antes, en la introducción, en el caso del “Testimonio” de su hermana y en la enumeración de funciones de las figuras de los sirvientes).

Tal como no se oculta desde el título, el personaje central del cuento es Herminia Berni, la criada de la casa. Y la principal característica en torno de la cual parece girar el cuento, en tanto su explicación ulterior, es su fidelidad hacia su ama. A modo de ejemplo, una primera señal de esto la encontramos en el celo que pone en el cuidado de las cosas que pertenecen a su ama, que supera con diferencia la importancia que tienen para la señora misma. La narradora explica que un día rompe una bombonera de porcelana por accidente y explica que la criada “[n]o toleraba que rompieran ningún adorno de la señora” (248). La exageración del celo que pone en

---

<sup>93</sup> La primera vez que le ofrecen trabajo en el cuento sucede así: “Iban a visitar a Herminia, con la esperanza de encontrarse a solas con ella, para decirle más o menos estas palabras, que ya tenían preparadas:

-Herminia, cuando muera la señora de Bersi, Dios no lo quiera, pero todo puede suceder, a veces me pregunto si no vendría usted a trabajar a mi casa. Tiene un cuarto para usted sola, puede salir todos los domingos y días de fiesta, se entiende. La trataré como a una hija y, después, créame, no sería tanta la tarea que usted tendría que hacer; menos que aquí. Los salones estos son muy grandes; hay muchas escaleras y cepillar esas fieras embalsamadas no debe de ser poco trabajo. Usted es fuerte, pero nunca se sabe si conviene hacer tantos esfuerzos. En casa, es claro, tendría que hacer un poquito de costura, de lavado, de cocina, de limpieza de patios, de planchado, también tendría que sacar al perro a pasear, tres veces por día, y bañarlo y secarlo, cepillarlo una vez por semana, pero son todas cositas livianas que se hacen en un minuto. En una palabra, no tendría nada que hacer (250).

el cuidado de su ama llega al punto de preferir la muerte, en un comentario glosado por una aclaración que enfatiza su carácter irónico:

—Usted tiene que cuidarse —le decían.

—Preferiría morir —protestaba ella, sin faltar a la verdad.

Su fidelidad era ejemplar, pero ejemplar también era el cariño que le prodigaba la señora de Bersi. En su cuarto atestado de cuadros, en el lugar privilegiado, estaba el retrato de Herminia, vestida de Manola.

La hubiera dejado hablar por teléfono a la hora que quisiera, salir de noche, silbar o cantar mientras acomodaba los cuartos, sentarse a mirar la televisión en la sala con un cigarrillo entre los labios, pero Herminia no hacía nunca esas cosas. (249)

Que Herminia se abstenga de aceptar las libertades que se le ofrecen se alinea con los atributos positivos de la servidumbre y se añade a lo anterior como una forma más de velar por los intereses de su ama. El privilegio del ama en detrimento de sí misma se erige por varios medios a la vez: el interés en cosas materiales de su ama, la renuncia a las libertades disponibles (dispuestas, claro está, por la dueña de la casa), el sacrificio de su propia salud.

En ese “sin faltar a la verdad” (como el “tenían razón de serlo” de la cita anterior) volvemos a oír el tono propio de la voz narrativa que nunca queda claro si es enfático o meramente irónico (en el primero de los casos sería también irónico pero la voz narrativa no participaría de esta visión; el efecto irónico de su énfasis le sería ajeno). De cualquier modo, es un cariz del que está teñido todo el relato y que, articulado con el resto de los elementos que estamos analizando, abona a la ambigüedad y a la mirada cínica sobre el asunto de este tipo particular de relación humana.

La doble inversión con la que juega el cuento abisma la ironía que tiñe la mirada sobre la realidad de la criada: por un lado, la que anuncia el título, la “esclavitud” que supone a las señoras más adineradas la dependencia de encontrar un servicio adecuado; por otro, el protagonismo de Herminia, la criada, que exhibe ante las visitas —o que las visitas le deparan—, en relación con el personaje secundario de la señora de Bersi, dueña de casa. No deja de haber algo paradójico, incluso a los ojos de la narradora, en relación especular con la idea de las esclavas de las criadas. Es tan llamativo que quien narra repara en el desplazamiento del lugar central de la dueña de casa por el de la criada, no sólo entre las visitas —que iban a visitar a la criada y no a la convaleciente, como ya se dijo— y enuncia la comparación explícitamente:

Las personas que la veían tan triste se preocupaban más por ella que por la señora de Bersi. El lechero que traía la leche, el panadero con su enorme canasta de panes, el almacenero, todos preguntaban:

—¿Cómo está la señorita Herminia? ¿Qué tiene la señorita Herminia?

¿Está enferma la señorita Herminia? (253)

Una vez caracterizada la situación, en la que la criada está construida a partir de su fidelidad y el celo con el que preserva su puesto y los intereses de la señora para quien trabaja, donde las visitas funcionan como posibles antagonistas (opuestos a las virtudes que la definen) y la narradora oscila entre el conocimiento y la ignorancia de las situaciones (provocando el efecto de ambigüedad e ironía) comienza la serie de episodios de la segunda mitad del cuento. En esta parte, desfilan una serie de personajes, encabezada nada menos que por el propio hijo de la señora de la casa y seguido por algunas visitas individualizadas por sus acciones.

Herminia sospecha que Tuco, el hijo de la señora de Bersi, quiere llevarse el piano de la casa, ante lo cual la criada “redobló su vigilancia” (250). Cuando finalmente se lo lleva, la voz

narrativa nos dice que “pagó muy caro su desleal atrevimiento”, yuxtaponiendo crimen y castigo: en el momento en que traslada el piano por la escalera, tropieza y muere aplastado bajo su peso. La madre no derrama ni una lágrima al enterarse de la noticia, porque lo sabe por boca de la empleada. La narradora atribuye lo inesperado de la reacción de la señora al tacto de Herminia que era buena “hasta para dar las malas noticias”. Aquí aparece, por segunda vez, el leitmotiv que comienza a funcionar como un epíteto de la criada: “era una perla”. Con este episodio mortal se anuncia la serie que integrarán sucesivamente las visitas Alma Montesón, Lilian Guevara y, más tarde, Lina Grundic.

Las propuestas de las “amigas” de la señora de Bersi para llevarse a Herminia con ellas son extravagantes, porque contienen en su formulación un contrasentido: mucho de lo que le prometen es la negación del trabajo que le ofrecen y una serie de lujos (casas lujosas, viajes, etc.). La tentación, para Herminia, crece con las ofertas de las mujeres. La contrapartida de estas desmesuradas propuestas es la resistencia de Herminia en sus negativas o en su hermética mudez. El silencio de Herminia encierra la cifra de su fidelidad (y tras él se esconde algo que no se revela sino paulatinamente y se explica de manera sobrenatural en la frase mística de la señora de la casa). La primera de las propuestas dice así:

La señora Alma Montesón no tardó en proponer seriamente a Herminia un puesto de ama de llaves o de dama de compañía en su casa. Le dijo que viajarían a Europa y que ella se ocuparía de arreglar los equipajes, de ordenar la ropa en las valijas, de tomar pasajes para los distintos puntos de Europa a donde viajaran, en fin, una vida muy agradable y sin ningún trabajo de los que había siempre hecho, tan fastidiosos como lavar, planchar, limpiar los cuartos. Herminia no se sintió tentada por ese puesto y contestó airadamente:



—Por ningún motivo del mundo yo abandonaría a la señora de Bersi.

—Pero fíjese usted que la señora de Bersi está muy enferma y que necesita más bien una enfermera y no una criada como usted, que está perdiendo su vida acá encerrada.

Herminia le dio la espalda y no contestó ni una palabra. Al día siguiente salió la noticia en los diarios: la señora Alma Montesón inesperadamente había fallecido de un ataque cardíaco. (251)

En este episodio, que he transcrito completo para comprender la secuencia, se ve la relación directa que existe entre proposición y castigo. El relato dispone la sucesión por medio de la yuxtaposición de la escena de traición en que la amiga intenta “robarle” a la criada a su amiga enferma, la negativa (orgullosa o en silencio) de Herminia y la muerte fulminante de la “traidora”. Esta disposición, sin descripción explícita de la relación causal, se repite idéntica en la historia de la segunda amiga que osa seducir a Herminia para que trabaje para ella, Lilian Guevara:

Lilian Guevara, una pariente lejana de la señora de Bersi, recién casada, que fue varias veces a visitar a la señora para ver cómo se encontraba, un día propuso un trabajo a Herminia. Era tímida y después de muchas vacilaciones, de aclararse la voz, de toser, le dijo:

—Herminia, yo necesitaría una muchacha como usted, y como la señora de Bersi, que está tan grave, no lo dudo, terminará por morir un día no muy lejano, pienso que usted en mi casa se encontraría muy bien. Veraneo al borde del mar. Tengo una casa preciosa, que usted habrá visto tal vez fotografiada en El Hogar o en el rotograbado de La Nación. La llevaría conmigo y usted podría ir

todas las mañanas a la playa, a bañarse. También, durante el invierno, hago algunos viajes a Bariloche, y la llevaría a usted, porque yo no me separo de mis criadas, cuando son buenas, cuando son buenas como usted. La señora de Bersi me habló en muchas oportunidades de todos sus méritos y realmente tengo muchos, muchos deseos de tener una persona como usted en mi casa.

Herminia quedó asombrada. No podía creer que esta muchacha joven le hablara en esos términos tan vulgares. Por no llorar, se echó a reír con frenesí. Fue un momento terrible, porque su risa no podía aplacarse con nada. En aquella casa, silenciosa y triste, la risa de Herminia pareció más trágica que todas las lágrimas de las personas hipócritas que preguntaban por la salud de la señora de Bersi. Luego se quedó quieta en un rincón de la casa, meditando, como si rezara.

Dieron la noticia la misma noche en las radios: Lilian Guevara había muerto en un accidente de automóvil, en las cercanías de La Magdalena. (251-52)

Esta iteración de la forma binómica de traición y castigo tiene similitud estructural con otro cuento del mismo libro, “Las vestiduras peligrosas”, donde la muerte es también un elemento importante pero las supuestas lecciones que se suceden son de orden moral o del pudor y lo que aquí es la traición está ocupado por creaciones de moda de la protagonista del cuento y de su relación con la modista.<sup>94</sup>

Volviendo a “Las esclavas”, tras estos episodios, se celebra una reunión médica en la casa de la señora de Bersi, donde las visitas, arguyendo principalmente el sufrimiento de la dueña de casa, hablan con los médicos, insinuando que lo mejor era terminar con su vida (en otras palabras, ocultando sus verdaderas intenciones tras la pantalla de la fingida compasión).

---

<sup>94</sup> Sobre el cuento “Las vestiduras peligrosas”, ver sendos análisis de Ostrov (“Vestidura”) y Zapata.

Por virtud de la cercanía de la voz narrativa con la criada, conocemos la reacción íntima de ésta; Herminia es testigo de todas esas cosas y las censura gravemente, considerando a las visitas invasoras peligrosas:

No le gustaba, no le gustaba nada que se hubieran apoderado de esa casa, que se hubieran apoderado de la vida de su patrona, que tantas mujeres frívolas anduvieran por los corredores de la casa, se sentaran en la sala, tocaran los libros, los floreros, las fieras, acariciarán el pelo de las queridas fieras de la señora. [...] ¿A qué desmanes llegarían? (252-53)

La voz narrativa alcanza incluso a los pensamientos de la criada, ya que, cuando esta escena la conduce a un momento de reflexión, podemos leer, entrecomillados, sus ideas: “Qué triste es la vida, pensaba Herminia. Nunca hubiera imaginado que las personas fueran tan malas, la amistad tan falsa, las riquezas tan inútiles” (253). La oposiciónn entre la fidelidad y la traición se acentúa por este contraste cuasi metanarrativo (en que la criada reflexiona sobre el núcleo temático del cuento en un aparte imposible dentro del marco del verosímil del relato).

La última en repetir el esquema de traición que conduce a la muerte repentina es alguien de quien se supone que Herminia menos esperaba semejante actitud: Lina Grundic, “la profesora de piano, que en otra época había enseñado a la señora de Bersi a tocar el piano, parecía seria, parecía lejana, parecía mejor que todas las otras señoras” (253). Sin embargo, a pesar de esta apariencia (opinión que la voz narrativa comparte con la criada), al encontrarse a solas con la criada, le hace la misma propuesta que las demás, que vaya a trabajar con ella, tras introducir la propuesta desarrollando la repetida imagen de la perla (cuya repetición despierta ambiguas reacciones de lectura):

—Usted es una perla y como las perlas verdaderas, necesita ventilarse. ¿Sabe lo que sucede con las perlas verdaderas si se dejan encerradas mucho tiempo? Pierden el brillo y a veces mueren, y nada las hace revivir, nada.

—Con los adelantos modernos, a lo mejor reviven.

—Qué adelantos modernos ni ocho cuartos. De todos modos me parece muy deprimente. ¿No tiene ganas a veces de irse a otros lugares, de viajar, de conocer el mundo? En fin, no sé, me imagino que una persona tan joven como usted debe de tener curiosidades en la vida.

—Nunca pensé en eso —respondió Herminia.

—Me gustaría tener una persona como usted en mi casa. Me invitaron a Estados Unidos, al Conservatorio de Chicago, para dar algunos conciertos; también a Italia y a Francia; la llevaría conmigo. Pavita, ¿por qué se sonroja?

El corazón de Herminia palpitaba: ésta también traicionaba a la señora de Bersi. Cortó el hilo de la costura con los dientes y entregó el corpiño negro, relleno de gomapluma, a la pianista. Luego, sin decir una palabra, salió del cuarto de baño y cerró la puerta.

Una semana después encontraron a la pianista Lina Grundic muerta en el ascensor de su casa. El misterio de su muerte no pudo aclararse. No supieron si se trataba de un suicidio o de un asesinato.

Una vez más se repite aquí la secuencia anterior de traición, negativa de la criada —en este caso firme, explícita y terminante—, muerte intempestiva de la traidora. La fidelidad de la criada aparece en este diálogo acompañada de una aparente candidez, como si Herminia desconociera un futuro posible que la profesora de piano intenta ilustrar ante sus ojos con

promesas. El comentario final de la cita, acerca de la incertidumbre de la muerte, resulta absurdo para el lector que ve repetirse una vez más una secuencia que ya conoce.

Tras las aleccionadoras muertes de quienes intentaron llevarse a Herminia a trabajar a sus casas, las visitas menguan en la casa de la señora de Bersi. Poco a poco, la vida de la señora de Bersi mejora, razón por la cual su longevidad se convierte en motivo de interés periodístico, a quienes explica que el “milagro” de su longevidad se lo debe a la fiel criada. Es con sus palabras, palabras que retoman el mote de “perla”, palabras ignoradamente delatorias y veraces, que el cuento termina: “Dios concede a Herminia todo lo que le pide. Es una perla. Ha prolongado mi vida”. Se supone que la señora de Bersi se refiere a que la prolongación de su vida es el deseo que Dios ha concedido a la criada pero los lectores podemos hacer la lectura que las secuencias anteriores sugerían.

Un último comentario acerca de la cuota de visibilidad de que dispone Herminia en este cuento, no sólo en su calidad de protagonista sino de agente primordial del relato que, sin que se le atribuya de modo evidente en términos argumentativos, es incontestable como recurso literario. En este sentido, al respecto de la visibilidad que gana la criada, podemos hacer extensiva a las figuras del servicio doméstico la afirmación de Andrea Ostrov a propósito de los personajes femeninos. La crítica afirma: “La práctica del mal concederá a los personajes femeninos una visibilidad mucho mayor que la que provoca el bien, garantizando una posibilidad de individuación que se deslinda de la sumisión al rol benéfico y restañador tradicional, inseparable de la humildad y el anonimato” (“Vestidura” 21). De modo idéntico, la visibilidad de Herminia en el cuento se debe a la combinación de su ejercicio del mal —nunca dicho del todo— con su imagen de sumisión que permite el margen de libertad para ejercerlo.

### 4.3 PALABRAS FINALES. “LA BÚSQUEDA DE UN ORDEN DIFERENTE AL QUE IMPONE LA VIDA”

En los apartados de este capítulo, hemos examinado primero algunos cuentos del primer libro de la autora, donde hay algunas aproximaciones iniciales a la representación de los empleados domésticos. A continuación, en algunos cuentos posteriores, vimos un punto más elevado en el arco de desarrollo temático y estético en relación con los primeros, fruto de una mirada más arriesgada y cínica. Precisaremos ahora los principales rasgos de este arco creciente, coincidente con la línea de la cronología de publicación de los cuentos, en qué modo se construye y, en consecuencia, se lee. La servidumbre como personaje plural se define por su condición laboral y ésa es su razón de ser y su problema existencial, asunto que no termina de decir su nombre sino hasta los libros de fines de los cincuenta y principios de los sesenta en adelante. A partir de allí, las exploraciones estéticas de estas figuras no se despegan de esta perspectiva.

Los sirvientes, amén de ser un objeto de interés temático para la autora desde su primera narrativa, adquiere mayor espacio de conflicto en su obra un poco posterior.<sup>95</sup> Así, reconocemos un primer gesto que consiste en el desplazamiento de estos personajes socialmente marginales al centro de la escena narrativa. Sin funciones tradicionales (burlescas ni patéticas), Ocampo se propone la exploración estética de ciertas subjetividades subordinadas. El segundo gesto, que en cierto modo es una continuación pero también un aumento en la apuesta estética con respecto al primero, es hacer una crítica explícita de la relación que los sirvientes mantienen con sus amos

---

<sup>95</sup> Sin dedicarse a su análisis, este aspecto está mencionado en la crítica como un rasgo común; “Ocampo’s fiction subverts the social order by empowering children, servants, everyday objects and outcasts” (Klingenberg, “The Feminine ‘I’”, 488). A este respecto, ver también Matamoros. En este tipo de lecturas, los sirvientes se alinean con otras figuras que representan atributos de subordinación o existencias marginales. Otras estrategias a las que se atribuye la función de simbolizar fantasías de resistencia o escape del orden social o simbólico están relacionadas con el género fantástico. Sobre esto último, ver Klingenberg, Duncan y Espinoza Vera.

como eje vertebrador de su identidad, al menos desde el punto de vista de los amos. Un gesto y otro demandarán y encontrarán diversas estrategias literarias para expresarse. Como vimos, la de la servidumbre es una presencia innegable en la narrativa de Ocampo y cabe añadir que esta presencia se introduce, desde el primer momento como algo en tensión. Quizá esta tensión alcance a crispar el relato, muchas veces, en virtud de lo que la crítica ha llamado, a propósito de algunos de sus cuentos, “una distancia irónica” (Balderston 749). La perspectiva del narrador, con su consabida cuota de enigma y ambigüedad, pierde en los cuentos posteriores cualquier resto de inocencia, a menos que la utilice para ocultar otra cosa.

Al tratar la exageración en los cuentos de Ocampo, Sylvia Molloy explica cómo funciona ese sobrante de potencial que ofrece la palabra al volverse sobre sí misma: “Para conservar esa palabra [la que pretende nombrar la exageración], único soporte del texto, queda la posibilidad de la parodia: el lenguaje se vuelve espejo de sí mismo, logra mimar la exageración y a la vez conserva intacto, en segundo grado, el poder de nombrar” (24).<sup>96</sup> Lo que nombra, en nuestra lectura, es a estos personajes de la servidumbre que, munidos de sus armas secretas, disponen del margen de acción que tienen a su alcance para sacar el mayor provecho. Desde la “invasión” que acusaba el casero Eladio Rada en “Eladio Rada y la casa dormida”, pasando por la “infracción” de la niñera Micaela en “La siesta en el cedro”, hasta el odio y la resistencia de Libia y Cándida en “El Remanso”, vemos en estos cuentos pequeñas batallas ganadas por personajes débiles, menores o subordinados. El relato, a su vez, se hace eco de estas rebeliones, volviéndose sobre sí mismo y desafiando las propias normas que los estructuran: el movimiento de foco de la narración en “El Remanso” se hace eco activamente de la resistencia de las muchachas; el final

---

<sup>96</sup> El exceso, para esta autora, también radica en el nivel estructural de los relatos: “Si los esquemas de estos relatos y las conductas que exponen resultan excesivos es porque están respaldados por un lenguaje que elige la excesividad —así como hubiera podido elegir la sugerencia— pero que la elige burlescamente, paródicamente, para conservarse la posibilidad de nombrar lo que de otra manera lo reduciría al silencio” (Molloy “La exageración” 24).

de “La propiedad” desmorona los prejuicios de verosimilitud aparentemente instalados en el comienzo, obligando a una segunda lectura; la ironía que tiñe la voz narrativa de “Las esclavas de las criadas” se combina con el título y muchos de los episodios del cuento para desafiar muchas de las ideas preconcebidas del mundo.

Edgardo Cozarinsky, en una introducción a una antología de cuentos de Ocampo, escribió:

Una sensibilidad tan alerta para la superficie cotidiana, para las inflexiones del habla, para el disimulo y la indiferencia en los contactos humanos parecería favorecer una literatura realista si sus lazos con una realidad extraliteraria no estuvieran constantemente subvertidos. (9)

Si pensamos en esa subversión a la que se refiere, encontramos que no se trata de un “mundo del revés” lineal y sistemáticamente opuesto al existente; muy por el contrario, cada detalle de esa superficie cotidiana desafiada responde a un profuso trabajo literario. El caso de los sirvientes no es, como vimos, una excepción. Molloy coincide, en parte, con esta idea al afirmar que “[p]ersisten en estos cuentos restos del orden impuesto, constantemente corregidos” (“Simplicidad inquietante” 249). En la manera en que esa “corrección” se implementa y en que esos “restos” se utilizan como materia prima narrativa resultan en la singularidad de las figuras del servicio que recorrimos aquí. Los sirvientes forman parte esencial y activa, entonces, de esa “búsqueda de un orden diferente al que impone la vida”.<sup>97</sup>

---

<sup>97</sup> Frase con la que Ocampo respondió a la pregunta de por qué escribía, citado por Molloy (“Simplicidad inquietante” 249).



## 5.0 CLARICE LISPECTOR. UNA AUSENCIA OMNIPRESENTE

¿Hay alguna diferencia en la representación de las empleadas domésticas entre la crónica de impulso biográfico y la ficción? Algunas continuidades y diferencias para responder a esta pregunta las vimos en el caso de Castellanos presentado en la introducción; la escritora brasileña Clarice Lispector dio suficiente espacio a estas “personas” y personajes en su producción, que abarca ambos tipos de textualidad, sin limitarse estrictamente a ellos. En este capítulo abordaremos estas dos formas en detalle para precisar las particularidades de cada caso. Primero nos concentraremos en las crónicas, en las que aparecen varias empleadas domésticas para analizarlas en relación con la figura que sostiene la primera persona de la voz autorial. Estos textos se publicaron entre 1967 y 1972. A continuación, proponemos una lectura crítica del personaje de Janair, en la novela de 1964 *A Paixão segundo G.H.* y su vínculo con, G.H., protagonista y narradora. En esta formulación puede advertirse el paralelismo que resulta entre ambos análisis. La sucesión que proponemos, contraria al orden cronológico de publicación de las obras, tiene el propósito de ofrecer primero una imagen de la escritora (noción que explicaremos en la primera parte) para que ésta eche luz sobre la escritura de la ficción. Como se verá en los textos que conforman el corpus de este capítulo, la figura de la empleada doméstica es para Lispector un núcleo temático muy productivo, que despierta ansiedades, conflictos y contradicciones.

## 5.1 LISPECTOR COLUMNISTA Y CRONISTA

La relación de Clarice Lispector con las publicaciones periódicas no es algo episódico ni aislado: ya desde 1940 (publicación del cuento “Triunfo”, Gotlib 180) hasta las entrevistas que publicó en los últimos años de su vida, la escritora estuvo ininterrumpidamente relacionada a la que quizá hoy ya no se preste tanta atención, con notables excepciones que referiremos aquí.<sup>98</sup> Como lo señala Roncador, “[a] passagem de Lispector pelo jornalismo é tão extensa quanto sua carreira literária” (146). Esta coincidencia de similar extensión permite que la lectura entre líneas de las reflexiones coopere, como ningún otro medio textual, con la construcción de su imagen de escritora de ficción. La preocupación de Lispector por la imagen que proyectaba en tanto escritora es una constante, ya desde las críticas a sus primeros libros (Gotlib 205) y en especial a partir de fines de los años ‘50, en que su fama aumenta por la publicación de varios de sus cuentos en periódicos y revistas de alcance masivo (Gotlib 344).

La producción de crónicas que Lispector publicó en la prensa periódica brasileña puede dividirse en dos grandes grupos: el primero comprendería la que firmó con seudónimo y el segundo, la que lleva su nombre como autora. Parte de la producción del primer grupo está recogida en dos volúmenes, *Correio Feminino* (2006) y *Só para Mulheres* (2008). Estos libros son antologías temáticas, profusamente ilustradas e impresas en colores, y fueron organizados recientemente por Maria Aparecida Nunes. El segundo grupo, que lleva la firma de Lispector, apareció, en parte, de manera póstuma en 1984 con el título de *A Descoberta do Mundo*.

La distancia que separa ambos grupos es inmensa: el primer grupo está compuesto de columnas “femeninas” que escribió (y diseñó) firmando con los nombres de Tereza Quadros

---

<sup>98</sup> A propósito de la relación de Lispector con la prensa, ver Angiolillo, Castillo, Coelho Corrêa-Rosado y Santos de Souza Melo, Torres de Souza y, especialmente, Aparecida Nunes.

(principios de la década del 50, la columna “Entre mulheres” en el periódico *Comício*, Nunes “Clarice Lispector Jornalista Feminina” 7), Helen Palmer (a finales de la misma década, subvencionada por Ponds) e Ilka Soares (a principios de la década del 60 en la columna “Só para mulheres”). Cabe acotar que Soares era un personaje de la farándula; más que un seudónimo de Lispector, se trata de un trabajo de *ghost writing*, afín a los temas “femeninos”. Las columnas “femeninas” jamás son firmadas con su propio nombre. Recién más tarde Lispector, entre los años 1967 y 1973, publica con su nombre una extensa serie de crónicas en el periódico *Jornal do Brasil*.

Existen entre ambos grupos varias diferencias que separan ambas series de artículos y que atañen a diferentes niveles: tema, tono, lenguaje, opiniones. Estas diferencias deben ser contempladas a la luz tanto de la motivación que las impulsa como del público al que están destinadas. Las primeras responden a una necesidad económica concreta y tanto su contenido como sus destinatarias están prescriptos por el género; asimismo, los dos grupos se ubican en momentos de la vida de Lispector en que su situación pública, tanto personal y literaria como familiar, son distintas.

En las columnas femeninas, que no sólo escribe sino que también diseña gráficamente, Lispector dicta las normas para “o exercício correto da feminilidade” (Roncador 149). Esta serie de apuntes de un dictamen se ve ejemplificado claramente en columnas como “Manias que afeiam” (16), “O que os homens não gostam” (17) y “Para as que trabalham fora...” (19), “Quando você discordar...” (31), cuyos títulos dejan insinuada la perspectiva prescriptiva de la voz que las enuncia, inscripta en un modelo de mujer tradicional. Ya en estas crónicas aparecen las empleadas domésticas, pero se trata más de un personaje complementario para la mujer a la que las columnas están dirigidas. Tal como Roncador subraya, “[e]m suas colunas dirigidas às

mulheres de classe media, a domestica se manifesta como instrumento de persuasão tanto para o consumo (moderno) da moda e da beleza, quanto para o culto (tradicional) à domesticidade” (144).

Las crónicas que Lispector escribió en el periódico carioca *Jornal do Brasil* entre 1967 y 1973 fueron publicadas por uno de sus hijos, siete años después de la muerte de la escritora, en un grueso volumen titulado, como apuntamos, *A Descoberta do mundo* (1984). Las publicaciones tenían una frecuencia semanal y, como señala Flores da Cunha, en ellas predominaba un estilo coloquial (101). Algunos de los formatos y temas que abordaba en estos breves escritos, según Debra Castillo (2007), oscilaban entre: “meditações filosóficas crípticas, quase aforismos *haiku*, até perspicazes comentários sobre as vidas e aflições de seus vizinhos, filhos desses e dela, empregadas domésticas e encontros casuais com amigos ou desconhecidos pelas ruas” (95). Las empleadas domésticas aparecen como un tema entre muchos otros que Lispector representa como parte de su vida cotidiana.

Las crónicas constituyen, como parte significativa de su obra, un terreno fértil para la indagación del imaginario poético de la autora, así como para su construcción de su propia imagen de autora. Castillo anota no sólo que son una “importante contribuição para o conjunto de seu trabalho” (97), sino que además se alinea con otros críticos que las consideran un campo de exploración vasto y prometedor, cuando afirma que “[m]uitas de suas crônicas poderiam ser frouxamente reunidas como uma *ars poetica*; ela também dedica espaço ao seu amadurecimento enquanto escritora e a um meticuloso auto-escrutínio crítico” (96). En las breves pero intensas piezas que publica en *Jornal do Brasil*, Lispector se permite formular una serie de ideas y concepciones acerca de la literatura como un verdadero *work in progress*. Está claro que se trata

de ideas acerca de una honda reflexión sobre un quehacer simultáneo, tanto profesional como vital.

### **5.1.1 Las empleadas domésticas en las crónicas**

En las crónicas semanales, Lispector está entonces ensayando una identidad. Es una exploración acerca de una manera de escribir, constantemente cuestionada frente a los lectores, así como una exposición fragmentaria de una vida. Las escenas domésticas revelan atisbos de una vida y de una mujer, urgida por no ser considerada una escritora, ni una intelectual. La defensa de la vitalidad (opuesta a la racionalización o intelectualización) de la escritura está intercalada con escenas de domesticidad en la que aparecen visitas, amigos, hijos y empleadas domésticas. La representación de estas últimas revela, por un lado, un estatus social (función tradicional, como vimos, de la representación de la servidumbre en la literatura), pero al mismo tiempo ofrece rastros de una relación. No me refiero a la relación de la verdadera mujer, Clarice Lispector, con las empleadas que trabajaban en su casa sino a la que se representa aquí entre esta voz autoral de la cronista en la representación de las mujeres que están a su servicio. Al darles visibilidad, Lispector abraza un gesto ambiguo y contradictorio, como veremos.

Si bien no vamos a ocuparnos de las columnas “femeninas”, cabe señalar que sí hay representación de empleadas domésticas en ellas (se trata de figuras menores, que pretenden ser funcionales a una forma de desenvolverse de la vida doméstica). Las excluimos porque su representación obedece más a una expectativa compleja de roles con las que Lispector obedece a una demanda externa, tradicional y mediada. Como en otros casos similares, no nos interesan para el examen este tipo de representaciones. Su análisis corresponde entonces a una lectura más sociológica que literaria (de profundo interés, sobre todo por sus pequeñas rebeldías y

mecanismos irónicos). Al respecto de esta representación de las empleadas, Roncador vuelve sobre esta fase de la obra de Lispector, señala esa presencia y describe su función:

A inclusão freqüente do tema das empregadas domésticas na imprensa feminina (tema curiosamente negligenciado nas discussões sobre essa imprensa no Brasil) revela a intenção dessas aparentes “páginas de futilidades” de inibir não somente as transgressões de gênero, mas as de raça e classe social que a modernização dos costumes igualmente colocava em risco. [...] Além disso [do uso das empregadas como contraponto *necessário* de suas patroas nos discursos de perpetuação da identidade burguesa feminina], com os riscos de “abandono” feminino do lar — decorrentes da ampliação do mercado de trabalho, maior acesso à educação superior, além do apelo e influência de certos meios culturais como o cinema —, não é de surpreender a permanência do uso estratégico da doméstica como signo utilitário de contaminação [...] ao longo da primeira metade do século XX. (145)

Por otro lado están las empleadas domésticas representadas en las crónicas firmadas, sobre las que concentraremos nuestra lectura. A fines de 1967, entre los meses de noviembre y diciembre, Clarice Lispector dedicó siete crónicas casi sucesivas, algunas breves, otras más extensas, a algunas de sus empleadas domésticas. Se trata de los siguientes textos, que fueron publicados en el *Jornal do Brasil*: “A mineira calada”, “A vidente”, “Agradecimento?” (aparecidos el 25 de noviembre); “Por detrás da devoção” (del 2 de diciembre); y “Das doçuras de Deus” y “De outras doçuras de Deus” (del 16 del mismo mes). A mediados del mes de agosto anterior, Lispector había comenzado a contribuir regularmente con este medio, con crónicas personales firmadas con su nombre, a diferencia de muchos textos anteriores aparecidos en publicaciones periódicas y firmados con seudónimo (en especial de temática “femenina”). Es

notable que Lispector dedique tanto interés a sus criadas en un momento preciso al comienzo de esta práctica escrituraria; no volverá a referirse al personal doméstico sino esporádicamente hasta algún tiempo después, con algunas incursiones aisladas. Así, nos encontramos con “Conversa puxa conversa à toa” (16 de mayo de 1970), “Viajando por mar (1ª parte)” (5 de junio de 1971) y la breve y singular crónica titulada “A cozinheira feliz” (4 de marzo de 1972); que también comentaremos porque, aunque no integren una serie tan orgánica como la primera, relatan anécdotas relacionadas con las empleadas domésticas pertinentes a nuestro interés.

Los temas de las crónicas, que se publicarán semanalmente, los días sábados, hasta finales de 1973, son variados y muchas veces se concentran en su actividad escrituraria, de cronista, en episodios de su vida cotidiana y, como en este caso, de su realidad doméstica. Nos interesa repasar, en primer lugar, las siete crónicas de 1967 y, a continuación, las posteriores, para trazar continuidades y rupturas al respecto de la representación de la empleada doméstica en los textos literarios y periodísticos. Si bien se trata aquí de otro tipo de textualidad, algunas coincidencias temáticas y de tratamiento invitan al diálogo entre la representación de las empleadas domésticas en el marco de estos breves textos y la novela *A Paixão segundo G.H.* Haremos salvedades al respecto del tipo de texto, y en especial de la forma de su circulación y del modo que involucra a la autora (que aquí, amén de tratarse de una construcción también, como señalamos, se prescinde del eslabón de la voz narrativa y del personaje que se interpone en una posible identificación automática).

Algunas de las empleadas domésticas mencionadas en las crónicas tienen una entidad mayor en los textos, ya sea porque se les dedica crónicas enteras o porque se vuelve sobre ellas en más de una. Otras, por el contrario, son presentadas exclusivamente con el objetivo de relatar una anécdota puntual. De la primera serie de siete, las primeras cuatro se tratan de lo siguiente: la

primera sobre Aninha, una empleada, las dos siguientes sobre Jandira, la “cocinera vidente”, y la cuarta sobre Ivone, otra empleada. La quinta (de una semana después que las anteriores) comienza como una continuación de la primera, que trataba sobre Aninha y, volviendo sobre la anécdota narrada una semana antes, se desarrolla como una enumeración de episodios que protagonizan diversas empleadas (Maria del Carmen, una que fue con ella a los EE.UU. —de quien se contará la historia años después pero que en esta ocurrencia no tiene nombre— y una tercera, también anónima). En esta crónica, la más larga del conjunto, se formula un punto de vista explícito de Lispector acerca de “el problema de la criada”, reflexión inspirada por una puesta en escena de la obra de teatro *As criadas (Les Bonnes)* de Jean Genet.<sup>99</sup> Las dos últimas, de dos semanas más tarde, vuelven sobre el personaje de Aninha para cerrar durante años el ciclo de las crónicas sobre las criadas con su partida de la casa y un posterior y momentáneo regreso de visita.

La criada de mayor y más importante presencia en estas crónicas es Aninha y la segunda es Jandira. Ambas se presentan a lo largo de ese menos de un mes de aparición de las crónicas como personajes notables en la vida cotidiana de Lispector, a diferencia del resto de las empleadas (algunas de las cuales ni siquiera tienen en los textos un nombre propio) cuyo paso por la vida doméstica de la escritora parece signado por la fugacidad. En este análisis nos proponemos revisar por un lado la figura de Aninha, su problemática construcción desde el primero de los textos, “A mineira calada”, y a lo largo de los episodios que lo refieren, especialmente en relación con la producción literaria de Lispector. Por otro, tanto del examen detallado de las anécdotas y comentarios como de las reflexiones explícitas que los textos ofrecen, describir algunos elementos de la figura de las empleadas domésticas.

---

<sup>99</sup> Las precisiones acerca de la puesta en escena que despiertan sus reflexiones se determinan más adelante, cuando se cite el texto que la refiere.



### 5.1.2 “Agua con azúcar”

La primera crónica que incluye una empleada doméstica es, como dijimos, “A mineira calada”. La construcción de la empleada doméstica con la que se abre el breve texto insiste con denodado énfasis en lo callada que es (cosa que ya anuncia el título), en el aspecto sofocado de su voz y en lo infrecuente de su habla. La voz es un rasgo característico de la construcción de las empleadas en estas crónicas (se describirán más adelante la de Ivone, el cambio en la voz de Aninha y la voz de la anónima empleada que iba a la psicoanalista). Como hemos visto, el silencio es un atributo positivo de las empleadas domésticas en general. Todo en Aninha le parece a la voz de la cronista una continuación de ese silencio, como si eso le fuera esencial a su persona. Lo que, incluso proviniendo del silencio (no de repente, interrumpiéndolo, sino como su continuación), lo rompe es la pregunta: la empleada quiere saber si la mujer para quien trabaja escribe libros. Reproduzco a continuación la crónica completa que inaugura la serie que propongo leer:

Aninha é uma mineira calada que trabalha aqui em casa. E, quando fala, vem aquela voz abafada. Raramente fala. Eu, que nunca tive empregada chamada Aparecida, cada vez que vou chamar Aninha, só me ocorre chamar Aparecida. É que ela é uma aparição muda. Um dia de manhã estava arrumando um canto da sala, e eu bordando no outro canto. De repente — não, não de repente, nada é de repente nela, tudo parece uma continuação do silêncio. Continuando pois o silêncio, veio até a mim a sua voz: ‘A senhora escreve livros?’ Respondi um pouco surpreendida que sim. Ela me perguntou, sem parar de arrumar e sem alterar a voz, se eu podia emprestar-lhe um. Fiquei atrapalhada. Fui franca: disse-lhe que ela não ia gostar de meus livros porque eles eram um pouco complicados.

Foi então que, continuando a arrumar, e com voz ainda mais abafada, respondeu:

“Gosto de coisas complicadas. Não gosto de água com açúcar”. (47-48)

Aquí reaparece el predominio de las impresiones de la voz que narra por sobre las acciones y se instala en el ámbito de la sorpresa y la confusión. Arrinconada de este modo, se decide por la franqueza y juzga que los libros son demasiado complicados para la empleada. Tengamos presente que sobre Aninha ya había operado, tal vez de un modo involuntario (pero no lo bastante insignificante para no llegar a las páginas del periódico), un cambio de nombre propio: había reemplazado su nombre por uno del que ignora su origen, Aparecida, pero que la define en relación con la dueña de casa (Aninha “aparece” ante una Lispector que la percibe a partir de esta “aparición”, en absoluto desligada de su condición silenciosa).<sup>100</sup>

La primera persona de la crónica juzga que sus libros son demasiado complicados para la empleada. No parece haber ningún problema en la representación de la criada a propósito de este rasgo de condescendencia o, mejor dicho, de menosprecio del gesto casi ingenuo de la empleada. Lo que es más: la respuesta de la empleada, su referencia al agua con azúcar, la sume aun más en la humillación pública con la que Lispector parece regodearse ante sus lectores. Hay que conceder que la última frase despierta lecturas discordantes. Podría pensarse que Lispector exhibe ante los lectores su propia condición de mujer que subestima a otra mujer, criticando de una manera tan sutil como paródica, a su propia clase. Considero que ésta es una lectura en extremo optimista, si se tiene en cuenta la insistencia excesiva con la que Lispector volverá sobre esta respuesta: el 2 de diciembre, para continuar con la historia que dejó suspendida en la crónica que acabamos de leer (de una semana antes), inicia su larga crónica recordándonos lo ocurrido en la siguiente síntesis:

---

<sup>100</sup> Vale la pena tener presente que Nossa Senhora da Conceição Aparecida, más conocida como Nossa Senhora Aparecida, es la santa patrona de Brasil.

Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha: disse que era uma mineira que mal falava, e quando o fazia era com voz abafada de além-túmulo. Falei também que ela inesperadamente, enquanto arrumava a sala, me pediu com voz mais abafada ainda para ler um de meus livros, que eu respondi que eram complicados demais, ao que ela retrucou com o mesmo tom de voz que era disso que gostava, não gostava de água com açúcar.

(49)

En esta primera ocasión de iteración, la frase del agua con azúcar funciona como un índice (que en la primera versión había sido el remate de la historia, sin necesidad de glosa ni de marco) que supone una ayuda para los lectores para retomar el episodio anterior. Sin embargo, la insistencia se recupera una vez más en una crónica posterior: “Vocês já se esqueceram de minha empregada Aninha, a mineira calada, a que queria ler um livro meu mesmo que fosse *complicado* porque não gostava de ‘água com açúcar’” (53). Y, al final de la misma crónica, se reitera una vez más: “Ela não gostava de ‘água com açúcar’” (55). Metonímicamente, Aninha, superado una vez su silencio definitorio, queda reducida a estas palabras que la ridiculizan: es aquélla a quien no le gusta el agua con azúcar (y no, por ejemplo, aquélla interesada en la obra literaria de Lispector).

En el primero de los casos, la respuesta de la criada funciona como el remate de la historia que Lispector prescinde de glosar, entablado así una secreta complicidad con sus lectores o intentando tenderla. No precisa decir lo que piensa de esa frase porque su silencio revela que la interpretación posible no admite alternativa. No se burla de sí misma por la manera en que la criada increpa su quehacer literario y la hace cuestionarse por su propio estatus: este estatus depende de la pertenencia a una clase que sólo existe en virtud de su afuera y sus exclusiones. La criada funciona aquí como una representante indiscutible de ese afuera. Un

afuera que sólo se comprende desde adentro; lo comprende Lispector, lo comprenden los lectores.<sup>101</sup>

Es evidente que hay una serie de preocupaciones que Lispector no termina de resolver y hace de estas cuestiones temas de los artículos que publica semanalmente en el periódico. Su relación con las mujeres del personal doméstico es un tema fugazmente recurrente que expone al público lector. Roncador, en el trabajo ya referido, señala:

Em suas crônicas para o *JB*, Lispector, por exemplo, reconhece a posição liminar da doméstica dentro do universo burguês (ou seja, o seu próprio), embora tente atenuar o quadro doloroso e constrangedor da relação patroa-empregada decorrente desse reconhecimento, pois que comprometeria a imagem ética de si como escritora e intelectual que ela buscou constituir na porção autobiográfica dessas crônicas. (139)

Esta posición liminar quizá sea la imagen más interesante sobre la cual volver: ni del todo dentro ni del todo fuera, se convierte en un sujeto desestabilizador para la totalidad del sistema. Lispector representa a la criada de manera liminar pero no estática ni estable: su posición fronteriza es también una amenaza de penetración. Siguiendo el planteo de Roncador, “sua posição liminar [da doméstica] desafia o sistema de oposições hierarquizadas, tais como ‘fora vs. dentro, privado vs. público, doméstico vs. econômico’” (142). Pensar en que Lispector repara en la problemática relación que entabla con las mujeres que trabajan en su casa significa otro hito en una larga serie de reflexiones e indagaciones por la propia identidad. La propia identidad, y en especial su ubicación en el “adentro”, depende en parte de mantener firmes los límites. ¿Por qué

---

<sup>101</sup> En la lectura de Debra Castillo, el lector queda ubicado en un lugar más difuso; la crítica se refiere a este mismo pasaje indicando que Lispector está “expondo seus próprios preconceitos sociais e pretensões, ao mesmo tempo em que constrói um leitor que, assim como Aninha, refletir-se-á em suas obras, mas não poderá falar, *que poderá ou não lê-la e que poderá ou não entendê-la*” (104, énfasis mío).

no le da un libro escrito por ella y deja que la criada juzgue por sí misma? Porque eso es peligroso, porque tienta la posibilidad de que ese límite —el que la defiende y la asegura— se desvanezca.

A la semana siguiente, aparece una larga crónica en que se trata el “problema de la empleada” en una singular sucesión de anécdotas y reflexiones. Ésta comienza con la continuación de la historia del libro, encabezada, como ya citamos, con una síntesis de la historia del “agua con azúcar”. Presentada así la anécdota, asistimos los lectores a su continuación. Lispector sí le da un libro a Aninha. Pero, en lugar de darle un libro escrito por ella, que es lo que la empleada le pide, decide darle una traducción que hizo de una novela policial. ¿Qué significa esto? Reconoce que la empleada quiere —y puede— leer, aunque no “pueda” leer su obra literaria. Este gesto no sólo delata el juicio que se opera sobre la empleada doméstica, sobre lo que venimos insistiendo, y su gusto (o capacidad) para la lectura, sino otro que se establece a propósito de la literatura.<sup>102</sup>

La crónica continúa con la respuesta que Aninha da a propósito de la lectura del libro policial que había recibido días atrás. “Passados uns dias, ela [Aninha] disse: ‘Acabei de ler. Gostei, mas achei um pouco pueril. Eu gostava de ler um livro seu.’ É renitente, a mineira. E usou mesmo a palavra ‘pueril’” (49).<sup>103</sup> La criada la sorprende no sólo por el juicio que hace sobre el libro policial —que coincide, por otra parte, con el suyo—, sino por el vocabulario que usa para enunciarlo. Los lectores leímos la palabra “pueril” en la reproducción de las palabras de la criada pero la primera persona de la crónica insiste en subrayarla. Sin comentar por qué esto

---

<sup>102</sup> En este sentido, es iluminador tener presentes las palabras preliminares de *A Paixão segundo G.H.*, que examinaremos en la parte siguiente: “A possíveis leitores”, donde se expresa un deseo acerca de un determinado perfil de lector: “Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada” (5).

<sup>103</sup> Castillo menciona este episodio al pasar, convocando a un análisis más profundo (105).

sería digno de énfasis (un énfasis doble, por la misma repetición y por el que implica la palabra “mesmo”), vuelve a dejarlo allí, como signo solidario con los lectores. ¿Asombro, rechazo, burla, admiración? No lo sabemos; el signo excluye también a quien no sepa interpretarlo. Finalmente, la obstinación de la criada no encontrará mayor respuesta; el párrafo siguiente retorna a la insistencia de Lispector de llamarla por el nombre de Aparecida y el asunto del libro no volverá a tocarse más.

### 5.1.3 El “problema” de la empleada doméstica

Es en esta misma crónica que se exponen una serie de ideas acerca de la relación con la empleada doméstica de manera más explícita. Titulada “Por detrás da devoção”, se enuncian en primera persona una serie de preocupaciones, enmarcadas por estas anécdotas con Aninha al principio y por tres otras historias con otras empleadas al final. El párrafo dedicado al “problema” (que se ejemplificará a continuación con una de las empleadas) comenta la obra de teatro *Les Bonnes*, de Genet, y dice así:

Por falar em empregadas, em relação às quais sempre me senti culpada e exploradora, piorei muito depois que assisti à peça *As criadas*, dirigida pelo ótimo Martim Gonçalves. Fiquei toda alterada. Vi como as empregadas se sentem por dentro, vi como a devoção que as vezes recebemos delas é cheia de um ódio mortal. Em *As criadas*, de Jean Genet, as duas *sabem* que a patroa tem de morrer. Mas a escravidão aos donos é arcaica demais para poder ser vencida. E, em vez de envenenar a terrível patroa, uma delas toma o veneno que lhe destinava, e a outra criada dedica o resto da vida a sofrer. (50)

La obra de teatro sirve aquí como excusa para ofrecer una visión de la empleada doméstica ambigua: por un lado el ama se siente culpable por la explotación que la relación con la empleada supone pero, al mismo tiempo, la devoción de las criadas es en realidad un sentimiento falso. El complejo juego de sentimientos que se articula aquí, imbricado indisolublemente con la circulación del dinero, está planteado en una irresoluble tensión. Por un lado, explotación y culpa; por otro, falsa devoción. Pero, a un tiempo, una especie de esclavitud ancestral que las criadas, en la lectura de *Lispector* de la obra de Genet, no pueden trascender. Si bien la culpa con que se abre el párrafo parece aquejar a la narradora de la crónica, el encuentro con los personajes de la obra la pone en un supuesto conocimiento de una interioridad “real”; al afirmar que vio cómo las criadas se sienten por dentro da a la palabra de Genet, la puesta de Gonçalves y las actuaciones que presencia una autoridad que le permite sacar conclusiones sobre las empleadas con las que se relaciona.

En primera persona del plural, habla del odio mortal que hay detrás de la devoción que le deparan las empleadas.<sup>104</sup> *Lispector* opera en su crónica un movimiento de identidad entre obra teatral y vida cotidiana, reconociendo en los personajes de Genet unas criadas que le ofrecen una especie de observatorio de la criada como tipo universal. Un tipo que dispone de un margen de agencia que se traduce, invariablemente, en odio (y, al mismo tiempo, en falsa admiración para ocultarlo). Y no es sólo esta lectura la que atribuye tanta importancia a esta deducción, sino la misma crónica, cuyo título es: “Por detrás da devoção”. Desde el título, ya lo seleccionara *Lispector* o algún editor del periódico, es evidente que lo más conmovedor de la crónica (que habla de dos anécdotas de Aninha y de tres de otras empleadas) es esta reflexión, plena de ansiedad y enunciada en tiempo presente.

---

<sup>104</sup> Más tarde volverá sobre este asunto en la crónica “Nas trevas”, no recogido en libro (Ferraz 2). Allí liga el odio de la relación con la mutua necesidad que la une a la empleada llamada “Y.”.

#### 5.1.4 ¿Comunicación?

En las crónicas vemos una representación que Lispector hace de sí misma en relación con sus empleadas domésticas. Por un lado, se valora a las criadas por su capacidad de hacer bien su trabajo (por lo que le pide a Dios que conserve a la cocinera) pero también por su modo de responder a su autoridad de señora de la casa. Esto nos lleva al asunto de la comunicación entre dueña de casa y empleada doméstica. La comunicación implica una circulación de la información y, sobre todo, una disposición de la autoridad en la relación entre la dueña de casa y la empleada doméstica.

Hay dos crónicas que revelan aspectos de la comunicación entre estas dos mujeres que entablan este asimétrico vínculo. La primera es breve, se titula “Agradecimento?” y dice así:

Esta mesma Jandira — que Deus a conserve, pois cozinha bem —, no dia em que lhe paguei o salário com o aumento prometido, ficou contando o dinheiro e eu parada, esperando para ver se estava certo. Quando acabou de contar, não disse uma palavra, inclinou-se e beijou meu ombro esquerdo. Eu, hein! (48)

El breve relato de lo acontecido permite que los lectores veamos a Lispector pagando un salario, un salario con un aumento (volveremos en el apartado siguiente sobre la circulación del dinero en las crónicas). La cocinera cuenta su dinero y no dice nada. Callada como Aninha, hace un gesto que Lispector no acierta a interpretar como de agradecimiento. Sospecha que puede ser así pero el signo de interrogación del título revela su inseguridad acerca de la interpretación del mensaje que emite la cocinera. Una semana antes de que se publique la crónica en la que narra que “[vio] cómo las empleadas se sienten por dentro”, aparece este texto que termina con un suspiro y se titula con una pregunta. La incertidumbre explícita (la incapacidad o falta de deseo



de responderla) expone a una primera persona que no puede sino suspirar ante un gesto tan ajeno que no consigue interpretar afirmativamente.

En la crónica “A coisa”, se narra otro tipo de dificultad comunicativa que consiste en que la empleada doméstica en cuestión, Ivone, no responde al ama del modo en que se espera que lo haga. Leemos: “Mas, a outra que eu tive não era de brincadeira. Eu dizia: ‘Ivone.’ Ela continuava a varrer, de costas para mim. Eu repetia: ‘Ivone.’ Ela, nada. Eu dizia: ‘Ivone, quer fazer o favor de responder?’ Então ela se virava de um só golpe e dava um verdadeiro berro: ‘Chega!!!’” (48). Cuando esta “cosa” se repite, Lispector decide despedirla, indicándole que se busque otro empleo. La desobediencia de la empleada, que en realidad no es tal sino más bien una repetida indiferencia, es algo que la dueña de casa no tolera. Al ser despedida, la criada “respondeu inesperadamente com voz bem fininha, a mais melosa, humilde e enjoativa que se possa imaginar: ‘Sim senhora’” (49). Esta metamorfosis que la voz de la criada sufre (cuya importancia ya fue subrayada antes) cobra otra significación a la luz de la crónica de una semana antes, en la que la que Lispector había desentrañado la falsedad de la devoción. Esa voz melosa y humilde es repugnante por aquello que disimula y oculta. La incomunicación es en este episodio el motivo del despido pero lo es en tanto acontecimiento sintomático de sentimientos que provienen de una situación conocida.

Hay otro agradecimiento que le brinda una empleada en las crónicas, esta vez de parte de Aninha, en un texto aparecido el 16 de diciembre. Ese día se publican dos textos acerca de cómo esta criada se volvió loca, fue internada por eso y regresó brevemente a la casa de la señora. Introducida con la metonímica anécdota del agua con azúcar, como señalamos más arriba, “Doçuras de Deus” explica el desequilibrio mental de Aninha, la dulzura que la narradora ve en ella y narra cómo llamaron a una ambulancia, esperaron la llegada de ésta, cómo el médico

reconoció a Lispector como escritora y le manifestó su admiración y cuando se la llevan. Por única vez, en esta crónica le habla a su criada en segunda persona durante un par de líneas antes de volver a la tercera persona (por medio del recurso al “agua con azúcar”): “Aninha, meu bem, tenho saudade de você, de seu modo *gauche* de andar. Vou escrever para sua mãe em Minas para ela vir buscar você. O que lhe acontecerá, não sei. Sei que você continuará doce e doida para o resto da vida, com intervalos de lucidez” (55). Lispector se nos muestra hablándole y procurando por ella, por su bienestar, tal como lo hace a lo largo de la crónica (interviniendo incluso con un médico amigo para que Aninha tenga donde quedarse, 54). En la crónica siguiente, publicada el mismo día y titulada “De outras doçuras de Deus”, la criada, ya mejor, regresa la casa para visitar y buscar el dinero que se le debía (55). Cuando la criada le pregunta si continúa escribiendo, Lispector dice que se conmueve (pero no la vemos responderle). A continuación, le paga y, por indicación de la cocinera, Aninha “[c]ontou direito, e mais: notou que eu lhe pagara o mês todo e agradeceu” (55). Esta escena de incomunicación entre ama y criada concluye con un gesto explicable y explicado: sí comprende este agradecimiento no sólo porque tiene una forma comprensible (por lo que no se narra), sino porque sucede a continuación de un gesto digno de agradecimiento (pagarle el mes completo).

La comunicación entre ama y criada tiene entonces formas variadas. No es casual que, siendo las empleadas domésticas atributos funcionales a la constitución de una imagen del ama, aparezcan en más de una ocasión profesándole agradecimiento. El hecho de que en la primera ocasión ese agradecimiento no sea comprendido plena o certeramente en tanto tal revela una sospecha de incomunicación que no se resuelve (Lispector pudo haber creído ver el “interior” de la criada universal, pero no osa explorar en la de Jandira). Esta incomunicación puede ser causa de ruptura de la relación si interfiere con el vínculo que el ama proyecta sobre la criada: Ivone se

queda sin trabajo tras desoír las palabras de su ama, ante lo cual su voz revela el verdadero material del que están hechos sus sentimientos (los que los personajes de Genet le demostraron a Lispector en la crónica publicada una semana antes).

A propósito del medio esencial de comunicación entre las personas, es decir, las palabras, es imprescindible tener presente la propuesta de Bobby Chamberlain al respecto. En su examen de *A hora da estrela*, de Lispector y de *Vidas secas* de Graciliano Ramos, propone leer el lenguaje, en la primera de las obras, como “um artigo de luxo que permanece inacessível às massas” (179).<sup>105</sup> Cabría preguntarse en este caso, quién accede al lenguaje y cómo —preguntas pertinentes también para los apartados anteriores, y extensibles a su vez a esa forma específica del lenguaje que es la literatura—, y si es este medio también una instancia de diferenciación entre las mujeres de las crónicas.

### **5.1.5 Circulación de dinero**

La palabra es una de las cosas que vemos circular entre ama y criadas en las crónicas; otra con insistente presencia es el dinero. En los textos vemos a Lispector relacionarse por medio del dinero con las criadas en numerosas ocasiones: les paga su salario (incluso le paga a Aninha el mes completo que no trabajó, cuando fue internada por problemas psiquiátricos), les da dinero para hacer compras e incluso se niega a recibir dinero de una de ellas. La importancia del dinero no sólo se debe al hecho de que constituye un medio de comunicación entre ama y empleada sino, y quizá más importante, que es el signo cuya posesión diferencia a una de la otra.

---

<sup>105</sup> Cabe aclarar que Chamberlain, desde un punto de vista más complejo desde el cual examina las obras de su interés, extiende su cuestionamiento al rol del intelectual en sociedades del llamado tercer mundo (180).

En este sentido, la anécdota de la empleada que le ofrece dinero es reveladora. Dentro de la larga crónica “Por detrás da devoção”, leemos el siguiente episodio:

Uma outra [empregada], que foi comigo para os Estados Unidos, por lá ficou depois que vim embora, para casar-se com um engenheiro inglês. Quando em 1963 estive no Texas para fazer uma conferencia de vinte minutos sobre literatura brasileira moderna, telefonei para ela, que mora em Washington. Só faltou desmaiar, e já falava em português americanizado. “A senhora *deve* vir me ver!” Respondi que nem dinheiro eu tinha para uma viagem tão longa. Insistiu: “Pois eu pago sua passagem!” Claro que não aceitei, além de que nem tempo tinha. (50-51)

La historia de esta criada sin nombre es una especie de parábola ejemplar del ascenso social que da cuenta de una sociedad en movimiento. Insertada entre dos historias de otras criadas (una que era actriz, otra que iba a la analista), ¿qué hace esta historia acá? No es una escena doméstica ni aparece en ella una empleada doméstica. Habla de una mujer que trabajó como empleada para Lispector pero que ya no lo hace y que dispone de una posición social que podría entenderse como ventajosa (no sólo tiene dinero sino que vive en una gran ciudad de un país de los llamados desarrollados y está casada con un hombre —de origen inglés— que tiene el prestigioso título de ingeniero). El reencuentro con su ex empleada anónima aparece en las crónicas para que veamos a Clarice rechazar su dinero.

La historia de esta empleada quizá sea la que Lispector describe, cuatro años más tarde, en “Viajando por mar (1ª parte)”. En una crónica que comienza con la preocupación de Lispector por que sus crónicas estén volviéndose demasiado personales, en la forma de una “nota” que reproduce un diálogo con Rubem Braga. Éste le dice que “[é] impossível, na crônica, deixar de ser pessoal” (349). Pese a su resistencia, la crónica promete narrar sus viajes en barco. En medio

de la enumeración de estos viajes, llegamos a la introducción del personaje de la criada que la había acompañado en uno de éstos, con rumbo a Nueva York; la historia de la criada ocupará casi la mitad del texto. En esta ocasión, la empleada tiene nombre, se llama Avani y de ella se cuenta la historia de este modo:

Levei uma babá de 16 anos para me ajudar. Só que as intenções dela não eram de todo a de ajudar: fascinavam-na a viagem e a vida de diplomatas. E a Avani, carregada de livros de inglês e de cabeça inteiramente virada pela sua boa sorte, nem olhava para meu menino. E o destino dessa moça é algo fantástico: eu, que não sei cozinhar, mas tenho a invenção, ensinei-lhe a cozinhar a ponto dela saber fazer soufflé de chocolate [...]. Bem. Essa moça foi se desenvolvendo, aprendendo coisas de mim — a pesar de me invejar e de me dizer que um dia o nome dela também ia sair no jornal — aprendendo a se vestir, a ter modos, a estudar. Mas quando nasceu o meu caçula, no enquanto, ela pensava que recém-nascido tomava café com leite, e se surpreendeu que eu amamentasse. Depois peguei uma segunda ajudante, a portuguesa Fernanda, que só me deixou para unir-se a um coronel americano. Passamos seis anos e meio em Washington. Eu voltei com meus filhos e Avani ficou. Casou-se com um inglês. E está tão bem que, quando estive no Texas para fazer uma conferência, e telefonei-lhe para Washington, ela me implorou de saudade: “Venha me ver” Eu disse: “Não tenho tempo nem dinheiro.” Ela respondeu aos gritos: “Mas eu pago, eu pago!” (350)

En este desarrollo de la historia, vemos dos desarrollos paralelos y, de algún modo presentados como complementarios: por un lado, el descuido que la criada depara hacia sus labores y, por otro, su crecimiento y desarrollo personal. Pero estos desarrollos no ocurren al margen de la

persona del ama; muy por el contrario, el crecimiento y desarrollo de la criada se nutren de la narradora, de quien aprende muchas cosas: a cocinar, a vestirse, a tener modales, a estudiar. Su ignorancia está subrayada, así como la envidia que siente hacia quien tantas cosas le enseña.<sup>106</sup>

La envidia termina siendo el revés de la fascinación inicial de Avani.

Asimismo, es curiosa la inclusión de la historia de la segunda ayudante que, en menor escala, reproduce la de la primera: casarse con un coronel americano no es un acto en sí, llevado a cabo por una Fernanda mujer e independiente, sino como la contracara del abandono del ama. Del mismo modo, Avani se queda en los Estados Unidos y, tal vez gracias a las enseñanzas de Lispector, como quiere convencernos de que es, llega a una posición privilegiada. El parámetro de lo bueno de su posición está dado en la medida que Lispector comprende, siendo ella misma o su relación con ella la vara con la que la mide: es “tan” bien que puede ofrecerle dinero para que la visite. En esta ocasión, Lispector se limita a reproducir la oferta, sin informar a sus lectores de la respuesta que le dio.

La relación de Lispector con el dinero en general, y la relevancia de éste a propósito de la motivación para escribir en medios masivos de comunicación, están señaladas por la crítica (Gotlib, 351-52, 381, 414), así como por la misma Lispector en muchas de sus cartas. El peso simbólico del dinero, sin embargo, está en la esencia de los vínculos con las empleadas domésticas. No alcanza para mitigar la culpa (recordemos que decía sentirse una explotadora en relación con sus empleadas); representa materialmente la diferencia entre ama y criadas y aparece como medio para señalar la diferencia en virtud del sentido de su circulación. Es siempre Lispector quien, ya sea para comprar cosas para la casa o para pagar su salario a cambio de los servicios prestados, da dinero a las criadas ante la atenta mirada de sus lectores. En este caso, con

---

<sup>106</sup> En la “Introducción” vimos la concepción del servicio doméstico como una forma de educación para las mujeres jóvenes.

la ex empleada, la situación amenaza con revertirse. Lispector admite carecer de dinero, lo cual no es necesariamente un motivo para aceptar la oferta de la ex empleada. Ésta intenta entablar con su ex ama la misma relación que aquella mantenía con ella. Lispector no acepta. No sólo no acepta sino que subraya que es “claro” que no acepta. Mantener las distancias, en una situación que amenaza con suprimirlas (la falta de dinero podría equipararlas, homogeneizarlas), depende de ella y así lo hace. Aunque aquella culpa de la que no consigue desprenderse parezca obligarla a añadir la última salvedad: “além de que nem tempo tinha”.

### **5.1.6 El grandioso gesto de escribir sobre la empleada doméstica**

Tal como señalamos al comienzo de esta sección, la escritura en el periódico en crónicas firmadas con su propio nombre supone una escena de escritura distinta, así como una escena de lectura supuesta también diferente de la que implica la escritura de novelas y cuentos. Esto implica otra concepción del carácter ficticio de lo que se cuenta, así como la elaboración imaginaria de otros lectores y de otra imagen de sí.

Tal como hemos visto a lo largo de las secciones de este capítulo, podría pensarse que Lispector proyecta un lector modelo (en términos de Umberto Eco) que pertenece a su clase o que, al menos, tiene algunas características compartidas que les permiten hablar un lenguaje común; Lispector está escribiendo para sus pares. No obstante, al mismo tiempo se refiere a sus lectores en estas crónicas con respecto a las criadas que las crónicas tienen por objeto. Lispector acusa a sus lectores, lectores como ella, de olvidar a las criadas sobre las que ella se ha tomado el trabajo de escribir. En la continuación de la historia de Aninha, una semana después de haberla contado, la crónica comienza así: “Não sei se vocês se lembram do dia em que escrevi sobre minha empregada Aninha” (49) y, dos semanas más tarde, directamente los acusa de este modo:

“Vocês já se esqueceram de minha empregada Aninha” (53) y, poco después en la misma crónica: “Vocês esqueceram. Eu nunca a esquecerei”. Esta última diferenciación es una operación clave para comprender esta construcción de su propia imagen como autora que escribe sobre las criadas. Es como si Lispector, al acusar a sus lectores-pares de olvidar y de no recordar a sus criadas, insistiera en el valor, en la grandeza de su gesto al escribir sobre ellas: yo insisto en escribir sobre mis empleadas domésticas, gesto que me engrandece frente a ustedes que no las recuerdan, las olvidan. No sólo les enseña cosas (a criadas que se aprovechan de ella) y les da dinero (incluso más del que corresponde), sino que escribe sobre sus criadas. Los lectores son gente “como ella” que interpretan sus palabras en la misma sintonía en la cual ella las escribió (por ejemplo, el detalle del agua con azúcar), personas a quienes está destinada la interjección del “claro” en el momento de no aceptar el dinero de su ex empleada. Siguiendo la terminología de Eco, son personas (imaginarias) que se mueven interpretativamente como ella se ha movido generativamente en la confección del texto, al que las criadas —y esto es patente— no pertenecen. Hay en la selección del tema, tan doméstico y aparentemente tan insignificante, un gesto distintivo de Lispector que revela las taxonomías imaginarias implícitas que sostienen su mundo.<sup>107</sup>

La penúltima aparición de una empleada doméstica es ambigua y se publica el 16 de mayo de 1970 (esto es, considerando que la de Avani era una repetición y extensión de una presentación anterior); es una excusa para hablar de la creatividad, en tanto rasgo que bien puede pasar desapercibido, que escapa a las etiquetas comúnmente asumidas. En ese sentido, la

---

<sup>107</sup> Tal como señala Ferraz, se trata de un juego complejo y ambiguo, con lazos patentes con el orden social: “A figura da empregada, no jogo textual realizado por Lispector, deixa transparecer, para além do miúdo cotidiano da classe média brasileira e de uma burguesia ascendente, as ilusões de uma intelectualidade que se pretende representativa e alinhada com os interesses das classes minoritárias alijada do direito de se representar e se apresentar como atuante, mostrando exatamente as contradições e os paradoxos que a fusão de classes sociais encena na sociedade brasileira” (5).



cocinera es un reflejo de esta característica en “Conversa puxa conversa à-toa”, pero la crónica concluye plenamente concentrada en su persona, casi en su condición humana. Reproduzco principio y final:

Eu estava na copa tomando um café e ouvi a cozinheira na área de serviço cantando uma melodia linda, sem palavras, uma espécie de cantilena extremamente harmoniosa. Perguntei-lhe de quem era a canção. Respondeu: é bobagem minha mesmo. Ela não sabia que era criativa [...] Enquanto isso a empregada estende roupa na corda e continua sua melopéia sem palavras. Banho-me nela. A empregada é magra e morena, e nela se aloja um “eu”. Um corpo separado dos outros, e a isso se chama de “eu”? é estranho ter um corpo donde se alojar, um corpo onde sangue molhado corre sem parar, onde a boca sabe cantar, e os olhos tantas vezes devem ter chorado. Ela é um “eu”. (289)

Es en esta crónica que se entabla una especie de analogía entre Lispector y una criada anónima. La ignorancia de la criada acerca de su propia condición creativa le sirve a Lispector como excusa para introducir esta condición. Sin embargo, el final del texto parece traer consigo una revelación: la posesión de un cuerpo hace de la criada un ser mucho más cercano a sí misma de lo que había considerado en un comienzo. La pregunta por el “yo”, que ya habíamos visto como esencial en la novela (y en otras obras de Lispector), también puede ser aplicado a la criada. En un gesto que no habíamos visto antes, la identidad de la criada (que de todos modos no deja de ser anónima en este caso) puede merecer una indagación similar a la que su propia persona despierta. La frase final, esa especie de concesión, puede resultar engañosa; la ambigüedad que entraña la concesión del “yo” supone la determinación de un par pero, al mismo tiempo, el gesto de quien la enuncia denota una superioridad imprescindible para hacerlo. La

sucesión textual muestra la oscilación: afirmación, pregunta, pruebas, afirmación. Es Lispector, no obstante, quien está en poder de sentenciarlo y ante sus lectores lo detenta.

Por último, recordemos que esta serie de crónicas es de fines de 1967 y que Lispector no volverá a mencionar a sus empleadas domésticas en los textos del periódico sino esporádicamente: la última es la crónica “A cozinheira feliz”, publicada el 4 de marzo de 1972. Esta “crónica” consiste en la supuesta reproducción de la carta que un hombre le escribe a su cocinera; reponemos esta información que no es dada a los lectores por medio de los indicios que encontramos entre la carta y el título. La única intervención de la voz de Lispector es la frase con que el texto comienza: “Não sabia ler, eu li alto para ela a carta” (407). El resto es la carta, entera y entrecomillada, pletórica de melosas declaraciones de amor, de un hombre enamorado de una mujer llamada en la carta Teresinha quien, por el título, podemos suponer que se trata de la cocinera de Lispector. Teresinha, por razones obvias y explicitadas, no forma parte del público lector que se proyecta al escribir.

Lispector construye esta escena de lectura en voz alta sin necesidad de explicitar el sujeto tácito de la primera cláusula, del que sólo sabemos que no sabe leer. Esta disparidad entre quien no sabe leer y quien sí sabe es el punto de partida no sólo de la escena sino también de la crónica: Lispector no sólo sabe leer sino que además reproduce la carta a sus lectores del periódico. ¿Qué significa este gesto? ¿Por qué lo hace? ¿Con qué derecho? Lo ignoramos. Ignoramos, al menos, su intención. Sin embargo, al poner en circulación pública un texto privado, dispone de la intimidad de su criada más allá de lo inevitable y la exhibe en un teatro que prescinde de didascalias. La crónica termina con la reproducción de la carta, sin más comentario. Tal como el comentario del agua con azúcar, la cursi declaración de amor queda

dispuesta por Lispector ante sus lectores en una escena donde la asimetría entre ama y criada es esencial para su puesta en escena.

### 5.1.7 La figura de escritora

La tensión entre la escritura en el periódico y la escritura literaria es algo que Lispector no resuelve ni puede resolver. En su doble preocupación por el prestigio de la escritora de ficción y por la calidad material de su escritura literaria, las contribuciones periodísticas se presentan como una constante amenaza. Según Aparecida Nunes, “[e]screver para jornal implicava fazer algumas adaptações de linguagem. O público era outro. O veículo também” (114). Lispector teme la corrupción de su palabra. La taxonomía que funciona aquí supone una jerarquía distintiva (en este sentido podría pensarse también la afirmación de Roncador acerca de un modo de concebir la novela que revisaremos a continuación, *A Paixão* a partir de las columnas: “*A Paixão segundo G.H.* configura-se como uma anticoluna feminina, ou um antimanual domestico” [141]).

El hecho de su incursión en la prensa periódica representó un conflicto y generó un dilema en el interior de la concepción literaria de la autora. La compensación económica que la movilizó a entrar en este ámbito fue vivida como la venta del alma (Gotlib 417 y Castillo, 97), lo cual no impidió que provocara una serie de hondas reflexiones en torno de la profesionalización del escritor, las diferencias en el nivel de la palabra que este giro implicaría y la confección de su imagen pública. En palabras de Roncador,

Esse “ofício paralelo” [como jornalista] transformou-se em um tropo de conflito nas crônicas para o *Jornal do Brasil* em que a autora esmerou-se em elaborar uma imagem ética de si e de sua literatura que satisfizesse ao mesmo tempo suas

aspirações artísticas e as demandas (sobretudo políticas) de seu público leitor.  
(146)

Como contrapartida de este aspecto fáctico, es importante este dato en relación con la doble función simbólica que el dinero tiene en el escenario de las crónicas: su posesión implica una diferencia y la puesta en escena de su circulación determina el tipo de vínculo que liga a Lispector con sus criadas. En este mismo sentido, vamos a verlo funcionar en *A Paixão*, con la salvedad de que la cultura ahondaría la diferencia y la haría aun más insalvable.

Pensemos aquí en cierta definición que Julio Premat enuncia a propósito de la imagen de autor (en su caso se aplica a una serie acotada de autores argentinos, pero hace afirmaciones genéricas que pueden extrapolarse): “Una autofiguración, un personaje, que se crea, según una afirmación repetida y lúcida, en el intersticio entre el yo biográfico y el espacio de recepción de sus textos” (12-13). A la luz de estas palabras, la imagen que los lectores nos construimos a propósito de Lispector autora de ficción cobra, intersectada por su práctica periodística, nuevas dimensiones.

La identidad de un autor estaría caracterizada por la presencia simultánea de imperativos contradictorios (la afirmación de una singularidad y de cierta pertenencia a una colectividad, la reivindicación de una filiación y de un autoengendramiento, la ambivalencia entre la marginalidad y la integración, etc.), contradicciones que conllevan a la necesidad, a cada paso de una carrera literaria, de afianzar y reconstruir el “ser escritor”. (12)

En la composición de solidaridad con los lectores, con la imprescindible exclusión de las criadas en tanto lectoras potenciales anuladas, Lispector está engendrando una imagen que las necesita para construirse. En repetidas ocasiones, la vemos valerse de las criadas para poder

autofigurarse. No sólo en los momentos en que las anécdotas entablan complicidad (como el agua con azúcar, el uso de la palabra “pueril”, la reproducción de la carta destinada a la cocinera analfabeta), ya sea en términos de condescendencia o de burla, la diferencia con la criada es crucial para su constitución identitaria. Asimismo, el gesto de escribir sobre las criadas (de insistir en que se las recuerde, de impedir que los lectores las olviden) es un rasgo magnánimo que, en su repetición, compone parte de esta identidad.

En relación ambivalente con este “ser” así vinculado con la empleada doméstica, una posición que se repite muchas veces en las crónicas de Lispector tiene que ver con su propia ignorancia, desconocimiento, no saber y no saber hacer. Aquí se define, de manera ambivalente, como “ser” con relación a otros. En “O Meu Próprio Mistério”, se lee “Sou tão misteriosa que não me entendo” (161). En “Não entender”, lo subraya: “*Não entendo*. Isso é tão vasto que ultrapassa qualquer entender. Entender é sempre limitado. Mas não entender pode não ter fronteiras. Sinto que sou muito mais completa quando não entendo. Não entender, de modo como falo, é um dom” (253-54). En “Como é que se escreve?”, este límite en la comprensión y el entendimiento se hace extensivo a la práctica escrituraria: “Quando não estou escrevendo, eu simplesmente não sei como se escreve” (229). Y, más adelante, la consecuencia de esta limitación se traduce en su propia identidad como escritora: “E ainda não me habituei a que me chamem de escritora [...] Só me considerarei escritora no dia em que eu disser: sei como se escreve” (230). Por último, la negación de la razón y el intelecto tiene, como contrapartida, la revalorización de la sensibilidad: en “Intelectual? Não”, se dice: “Ser intelectual é usar sobretudo a inteligência, o que eu não faço: uso é a intuição, o instinto” (216). Y, más adelante: “O que sou

então? Sou uma pessoa que tem um coração que por vezes percebe, sou uma pessoa que pretendeu pôr em palavras um mundo ininteligível e um mundo impalpável” (217).<sup>108</sup>

Por el contrario, la contrapartida de aquella limitación intelectual se enuncia en las mismas páginas bajo la forma de un mandato interno ineludible. Lispector justifica que hace aquello que no sabe o que no sabe hacer bien por medio de un imperativo al que no puede desobedecer:

Nasci para amar os outros, nasci para escrever, e nasci para criar meus filhos. [...] E nasci para escrever. A palavra é o meu domínio sobre o mundo. Eu tive desde a infância várias vocações que me chamavam ardentemente. Uma das vocações era escrever. E não sei por que, foi esta que eu segui. Talvez porque para as outras vocações eu precisaria de um longo aprendizado, enquanto que para escrever o aprendizado é a própria vida se vivendo em nós e ao redor de nós. É que não sei estudar. E, para escrever, o único estudo é mesmo escrever. (135)

Este mandato que no puede desobedecerse, porque es mandato vital, tampoco es una cosa que pueda delinarse con nitidez. Por el contrario, se articula con otras cuestiones adyacentes, como el hecho de “Pertencer”, como lo muestra el título de la crónica en la que se lee: “Sou feliz de pertencer à literatura brasileira por motivos que nada têm a ver com literatura, pois nem ao menos sou uma literata ou uma intelectual. Feliz apenas por ‘fazer parte’” (152). Su pertenencia a una entelequia entendida como literatura brasileña es, como se ve, parte de sus preocupaciones. En tándem con la idea de las clases sociales como compartimentos estancos, con límites y posibilidades de penetrarlos o corromperlos, la literatura brasileña también parece un grupo

---

<sup>108</sup> El corazón, en esta cita, juega como metonimia de los sentimientos, en especial en la oposición entre sentir y pensar o sentimientos y raciocinio. La palabra “corazón” aparece también en otros textos de Lispector, así como en su título *Perto do Coração Selvagem*.

cerrado con límites precisos. La pertenencia y los límites parecen un problema que funciona en varios niveles a la vez.

La preocupación por la exposición que implica la escritura en los medios masivos de comunicación es un asunto de intimidad. Al romper la barrera que separa lo público de lo privado, Lispector comparte con sus lectores una cotidianeidad que formará parte de su imagen de escritora. En “Fernando Pessoa me ajudando”, leemos:

Na literatura de livros permaneço anônima e discreta. Nesta coluna estou de algum modo me dando a conhecer. Perco minha intimidade secreta? Mas que fazer? É que escrevo ao correr da máquina e, quando vejo, revelei certa parte minha. (195)

El anonimato parece una especie de refugio que la ficción le permite y que la crónica periodística amenaza con destruir. Las criadas, en sus múltiples apariciones, se convierten en dispositivos funcionales a la creación de una imagen determinada. En lo que vemos a esta Clarice Lispector en tanto personaje protagónico de las crónicas, su relación con las criadas, así como la literaria representación de éstas, compone una parte indisociable de esta identidad.

En las cartas con Fernando Sabino, como lo señala Aparecida Maria Nunes, Lispector destaca algunos puntos de cómo un escritor actúa o debería actuar en la prensa (112). También hace referencia Nunes a la figura de Lispector, “escritora consagrada” como la llama, y señala la preocupación que la autora tenía por cultivar esa imagen. La escritura periódica en la prensa podía atentar negativamente contra esa imagen (existía en el imaginario común una estrecha relación entre el pago de las colaboraciones en la prensa y la puesta en tela de juicio o condena directa de la calidad literaria de su producción; algo similar a la idea de la mala calidad a priori de los escritores de consumo masivo). En las cartas con Sabino, se debate intensamente la

problemática relación entre literatura y periodismo. En este momento, la colaboración de Lispector puede orientarse hacia una crónica de color local o ser de corte más literario. No olvidemos que a Lispector, además de su imagen de escritora, le preocupaba el compromiso que estas crónicas pudieran representar para su estatus social, del que la presencia textual de las empleadas domésticas es parte esencial.

## **5.2 A PAIXÃO SEGUNDO G.H. LA CONSTRUCCIÓN ASISTIDA DEL “YO”**

*A Paixão segundo G.H.* es una novela compuesta por treinta y tres apartados, en los que la primera persona —identificada por la voz narrativa de la primera persona como “G.H.”— explora la constitución de su identidad o, mejor dicho, indaga acerca de algunos aspectos de su “yo” siempre puesto en cuestión por esa voz. En tanto novela que, al cuestionar la autoridad de su propia condición del yo de la primera persona narrativa, atenta contra la certeza de la voz que la enuncia, visita en su devenir una serie de temas entre los cuales se destacan las sensaciones, los sentimientos, los temas religiosos y bíblicos, la cuestión femenina en relación con la maternidad y la procreación, el arte, el lenguaje, las palabras y el decir. Con un tono no tan afín al fluir de la conciencia como a la prosa lírica, G.H. se mueve entre estos temas persiguiendo denodadamente —y por momentos casi con desesperación— su interés central: su propio “yo”.

En esta especie de exploración filosófica, el lector asiste a la puesta en escena de una búsqueda en proceso. El tema central del que esta búsqueda es objeto —y asunto esencial de la novela— es el “yo”. Este devenir se enmarca entre referencias iniciales y finales explícitas a propósito de la indagación activa del ser. La novela comienza con una preocupación manifiesta: la de comprender (que asumirá a lo largo de sus apartados diversas formas y analogías, como las



de “procurar”, “tentar”, “organizar”, “limpar”, etc.). Esto se recupera asimismo en sus frases finales, donde retorna al ansia con el que había comenzado, inquietud por otra parte de presencia constante en otras obras de Lispector.

Toda la exploración poético-filosófica que el personaje de G.H. enuncia a lo largo de los apartados encadenados de la novela tienen una especie de situación que la dispara: el momento en que G.H. se propone entrar a la habitación de la empleada doméstica para ordenar. En pocas palabras, las acciones de la novela podrían sintetizarse así: el día anterior, Janair, la empleada doméstica, se despidió y G.H., escultora, dueña de casa, decide ir a su habitación vacía a poner orden, antes de que llegue la nueva empleada. En lugar del desorden que esperaba hallar, no sólo encuentra el cuarto vacío sino además un mural pintado en una de las paredes y, un poco después, una cucaracha. Todo esto transcurre en el área de servicio de un departamento del piso 13 de un elegante edificio de apartamentos.

Aunque la centralidad de la figura de la empleada doméstica es ineludible en *A Paixão segundo G.H.*, los apartados dedicados a ella en esa especie de incansable monólogo que constituye la novela son pocos: tres de los treinta y tres apartados totales. Hay que conceder que es notablemente acotado el espacio textual que se les dedica. Al entrar en la habitación de la ausente Janair, G.H. descubre algo inesperado: penetra sin comprender y atraviesa una serie de estados distintos. La ausencia de la empleada doméstica despierta en la narradora una serie de reflexiones que, a nuestro entender, revelan no sólo la concepción de empleada de la narradora, sino también la manera en que la proyección de esa subjetividad subalterna se vuelve sobre ella y la determina más de lo que alcanza a comprender. Vamos a explorar aquí la construcción de ese espacio alterno, la habitación de la criada, del mural que la dueña de casa encuentra allí y

algumas de las claves de los personajes de la dueña de casa y de la criada, así como de la compleja relación entre ambas.

Tal vez a la brevedad de las referencias a la criada lo que explique la invisibilización o ceguera crítica de algunos estudiosos al respecto de ella. En varios textos críticos, leemos análisis de la novela que omiten la mención a Janair (de los que ofrecemos dos ejemplos):

Primeiro e até agora único romance de Clarice Lispector na primeira pessoa, *A paixão segundo G.H.* é a confissão de uma experiência tormentosa, motivada por um acontecimento banal.

A personagem narradora, G.H., apenas identificada por essas iniciais, esmaga uma barata na porta de um guarda-roupa. Em pânico quando viu o inseto emergir do fundo do móvel — localizado no quarto da empregada, que se dispusera a arrumar —, agiu instintivamente, por um misto de medo e ódio. (Benedito Nunes *O drama* 58)

Na verdade, o confronto com a barata, ponto de ruptura do sistema em que a personagem vive, marca o início de sua experiência como autoconhecimento vertiginoso (73)

*Passio, paixão, sofrimento.* Não temos mais protagonista. Somente um G.H., um quarto como espaço e uma barata como ponto de partida para uma longa introspecção, como método empírico de indagação metafísica. O livro não tem diálogos e um interlocutor imaginário apenas sustenta a possibilidade de narrativa. (de Sá *A Escritura* 257)

A further example of self-evaluation triggered but an intense but unexpected encounter is that which forms the ‘action’, if it can be called that, of *A Paixão Segundo G.H.* A large part of the narrative consists of the woman protagonist gazing transfixed at an expiring cockroach, which she crushed in panic as it was emerging from the dark interior of a wardrobe. G.H.’s meditations upon life and existence are triggered when she reflects upon her murderous impulse. (Williams *The Encounter* 52)

El primero es el comienzo del texto “O itinerário místico de G.H.”, de Benedito Nunes. Allí, la mención de la empleada sólo está en función de la identificación del cuarto donde ocurre el encuentro con la cucaracha. Algo similar ocurre en el caso del fundante texto de Olga de Sá, con el comienzo del apartado al respecto de la novela que transcribimos; se mencionan los elementos clave de la novela, entre los que no está Janair. En ninguno de los tres textos tienen ninguna presencia ni importancia los capítulos que aquí nos ocupan, ni las reflexiones acerca de la empleada; para los tres críticos (cuyas lecturas de la novela difieren en muchos sentidos) el encuentro con la cucaracha —posterior, cabe aclarar, a los capítulos sobre la empleada ausente— da comienzo a las reflexiones centrales de la novela. En el último caso, al igual que en el segundo, el de la crítica Claire Williams, ni siquiera se la menciona.

### **5.2.1 Un espacio ajeno en la casa propia: la habitación de la criada**

El cuarto de la criada es un espacio singular que instala dentro de la casa propia un lugar físico de alteridad. El comienzo de la novela coincide con un movimiento físico de traslado de la narradora. De esta trayectoria sólo conocemos el destino: el cuarto de la empleada doméstica.

Asimismo, ya desde la primera mención del cuarto, la excursión se anuncia como algo más grande de lo que podría esperarse a simple vista: “Ontem de manhã — quando saí da sala para o quarto da empregada — nada me fazia supor que eu estava a um passo da descoberta de um império” (17). Aunque en ningún momento se retome esta imagen, lo que sí queda claro es que ir al cuarto de la empleada doméstica será parte de una experiencia transformadora. Ese “imperio” que está a un paso de descubrir encierra un dominio no sólo desconocido sino gobernado por otro, ajeno a su soberanía (aquí es útil tener presente la imagen de la mujer como “reina” del hogar, en una analogía entre el gobierno del estado, monárquico, y el de la casa que intenta saturar —y satisfacer— la desigual analogía entre lo público y lo privado que, culturalmente, se supone inherente a los géneros y su distribución social. Queda pendiente de respuesta en esta instancia del relato la respuesta a la inquietante pregunta: ¿quién domina este imperio?

En este sentido, entrar allí implica un cambio: se es de una manera antes de entrar y de otra después de esa experiencia que altera. Existe una interacción del “yo” de la narradora con el cuarto: la habitación deja su impronta sobre el “yo” o, al menos, eso es lo que se teme (eso es ya una impronta). Leemos: “Naquela manhã, antes de entrar no quarto, o que era eu? Era o que os outros sempre me haviam visto ser, e assim eu me conhecia. Não sei dizer o que eu era” (17). Antes de la experiencia transformadora que supone esa excursión extraordinaria (la “señora” de la casa no tendría por qué visitar los cuartos de servicio; el flujo humano en el espacio doméstico tiene habitualmente la dirección opuesta), su identidad responde a una proyección social internalizada. Una de las notas al pie de Olga de Sá en la edición crítica se explica la primera parte de este proceso de representación: “G.H. é uma representante abstrata de sua classe, sua identidade é apenas máscara social” (1.17). Esa supuesta máscara social es, para G.H., su fuente de conocimiento de la que, tras la experiencia del relato, comienza a desconfiar.

La narradora anticipa una modificación, intentando recordar qué era (una pregunta cuya reformulación sin respuesta recorre toda la novela) antes de entrar allí, lo que en una ocasión llama su “forma anterior” (17) y el temor a esta transformación convierte la entrada al cuarto en un problema imaginario.<sup>109</sup> Veremos más adelante de qué manera el espacio del cuadro se resemantiza a partir de tanto del mural que encuentra en él como de la ausencia de la empleada. Estos dos elementos serán la causa de la transformación de G.H.

Al respecto de la caracterización física del cuarto, tenemos dos rasgos importantes: sus descripciones relativa y absoluta. En el primer sentido, la colocación del cuarto respecto del resto de las habitaciones es marginal, respondiendo a una tradicional distribución del espacio doméstico, como vimos en la introducción. Se insiste en que el cuarto queda en los confines del departamento: “Começaria talvez por arrumar pelo fim do apartamento: o quarto da empregada” (23) y, más adelante: “Depois dirigi-me ao corredor escuro que se segue à área. No corredor, que finaliza o apartamento, duas portas indistintas na sombra se defrontam: a da saída de serviço e a do quarto de empregada. O *bas-fond* de minha casa” (26).<sup>110</sup>

Cabe acotar un detalle muy revelador pero que no se desarrolla ni se retoma en ningún momento. Casi como al pasar, G.H., quien siempre parece ignorar deliberadamente la condición parcial de su mirada, repara en lo relativo de su punto de vista. Al mirar el fondo de su

---

<sup>109</sup> Combate estos reparos imaginarios con una solución mental. La decisión de acometer la tarea de limpiar el cuarto es lo que la impulsa a entrar allí a pesar de todo: “Até que me forcei a um ânimo e a uma violência: hoje mesmo aquilo tudo teria que ser modificado” (29). Con el plan de limpiar y borrar el mural (30) y parapetada en la imagen de cómo quedará la habitación, usándola a la manera de un escudo imaginario, entra: “Como se já estivesse vendo a fotografia do quarto depois que fosse transformado em meu e em mim, suspirei de alívio. //Entrei, então” (30). Sin embargo, la entrada al cuarto no es un paso simple, sino que está minado de resistencia: “É que apesar de já ter entrado no quarto, eu parecia ter entrado em nada. Mesmo dentro dele, eu continuava de algum modo do lado de fora. Como se ele não tivesse bastante profundidade para me caber e deixasse pedaços meus no corredor, na maior repulsão de que eu já fora vítima: eu não cabia.// Ao mesmo tempo, olhando o baixo céu do teto caído, eu me sentia sufocada de confinamento e restrição. E já sentia falta de minha casa. Forcei-me a me lembrar que também aquele quarto era posse minha, e dentro de minha casa: pois, sem sair desta, sem descer nem subir, eu havia caminhado para o quarto” (30).

<sup>110</sup> La expresión en francés se usa en un sentido metafórico de alcance social aunque su sentido literal se refiera, materialmente, a una parte físicamente inferior o más baja.

departamento desde el departamento mismo, descubre que hay algo intercambiable en esa condición de “fondo”: “Olhei a área interna, o fundo dos apartamentos para os quais o meu apartamento também se via como fundos” (24). La narradora sugiere así que hay algo de arbitrario en su insistente caracterización, cuestión que prefiere omitir.

El cuarto de la empleada desentona con el resto de la casa y, por contigüidad (G.H. había caracterizado la casa como una forma de sí misma, en una función que ya referimos al abordar el asunto de la casa), con la narradora: “O quarto divergia tanto do resto do apartamento que para entrar nele era como se eu antes tivesse saído de minha casa e batido a porta. O quarto era o oposto do que eu criara em minha casa, o oposto da suave beleza que resultara de meu talento de arrumar, de meu talento de viver, o oposto de minha ironia serena, de minha doce e isenta ironia: era uma violentação das minhas aspas, das aspas que faziam de mim uma citação de mim” (29). Este contraste, esta insistencia en la oposición, da una pauta espacial de la distribución de la casa que opone, a su vez, al ama y a la criada. Es, a través de las metáforas de las comillas y la cita, que expresa una violentación de su identidad textual y una distancia G.H. Precisa construir esa distancia e insistir en la oposición, como se advierte en la repetición de la estructura tres veces.

Otra oposición, funcional a las impresiones protagónicas de la narradora, es la que resulta de lo que ella espera encontrar y de lo que realmente encuentra en ese cuarto que, según ella “devia estar imundo, na sua dupla função de dormida e depósito de trapos, malas velhas, jornais antigos, papéis de embrulho e barbantes inúteis. Eu o deixaria limpo e pronto para a nova empregada” (23). Su función aquí sería imprescindible para devolver al orden hogareño, de acuerdo con la proyección de lo que espera encontrar, aquello que la otra presencia habría alterado. No obstante, la realidad se opone a su expectativa:

Abri a porta para o amontoado de jornais e para as escuridões da sujeira e dos

guardados.

Mas ao abrir a porta meus olhos se franziram em reverberação e desagrado físico. É que em vez da penumbra confusa que esperara, eu esbarrava na visão de um quarto que era um quadrilátero de branca luz; meus olhos se protegeram franzindo-se.

Há cerca de seis meses — o tempo que aquela empregada ficara comigo — eu não entrava ali, e meu espanto vinha de deparar com um quarto inteiramente limpo.

Esperara encontrar escuridões, preparara-me para ter que abrir escancaradamente a janela e limpar com ar fresco o escuro mofado. Não contara é que aquela empregada, sem me dizer nada, tivesse arrumado o quarto à sua maneira, e numa ousadia de proprietária o tivesse espoliado de sua função de depósito.

Da porta eu via agora um quarto que tinha uma ordem calma e vazia. Na minha casa fresca, aconchegada e úmida, a criada sem me avisar abrira um vazio seco. Tratava-se agora de um aposento todo limpo e vibrante como num hospital de loucos onde se retiram os objetos perigosos.

Ali, pelo oco criado, concentrava-se agora a reverberação das telhas, dos terraços de cimento, das antenas eretas de todos os edifícios vizinhos, e do reflexo de mil vidraças de prédios. O quarto parecia estar em nível incomparavelmente acima do próprio apartamento.

[...] Dessa impressão eu só percebia por enquanto meu desagrado físico.

(26)

En este extenso segmento sorprende el efecto que le produce lo que encuentra. Contrario a lo que podríamos esperar, la sorpresa de G.H. la decepciona y la altera: encontrar algo supuestamente “mejor” de lo que esperaba choca violentamente contra sus sensaciones. La repetición del desagrado físico, en consonancia con la repulsa y el desaliento de páginas atrás y el espanto, está íntimamente relacionada con la limpieza del cuarto. Por paradójico que parezca, la limpieza del cuarto desafía el dominio de G.H. sobre ese espacio recóndito y en parte ajeno, dentro de su propia casa: impone la marca de otro “imperio”. Al contradecir su proyección sobre el espacio está limitando a la vez el alcance de su control, negando su omnipotencia. No sólo la descoloca ese contraste sino que además vuelve prescindible su misión y, por consiguiente, la priva de ella. Se convierte entonces en un mudo desafío a su autoridad; así es leído por ella en la prolija ausencia de la empleada.

Veremos más adelante cómo se componen las impresiones físicas que sufre G.H., protagonistas casi despóticas de la relación con el espacio. Si bien ya desde la percepción objetiva, la configuración del cuarto está distorsionada,<sup>111</sup> aquí vemos que también se insinúa que es un lugar que se percibe como ajeno a la casa. Asimismo, el no tener nada que limpiar la descoloca con respecto al plan que se había trazado y que había blandido para sí misma como un escudo protector: “a simplicidade inesperada do aposento me desnorreava: na verdade eu não saberia sequer por onde começar a arrumar, ou mesmo se havia o que arrumar” (28).

---

<sup>111</sup> “O quarto não era um quadrilátero regular: dois de seus ângulos eram ligeiramente mais abertos. E embora esta fosse a sua realidade material, ela me vinha como se fosse minha visão que o deformasse. Parecia a representação, num papel, do modo como eu poderia ver um quadrilátero: já deformado nas suas linhas de perspectivas. A solidificação de um erro de visão, a concretização de uma ilusão de ótica. Não ser inteiramente regular nos seus ângulos dava-lhe uma impressão de fragilidade de base como se o quarto-minarete não estivesse incrustado no apartamento nem no edifício” (27). La enajenación del cuarto está aquí reforzada por la alteración misma de su composición intrínseca (se ve en la idea de la deformación) y de su percepción (como se advierte en las referencias a la ilusión óptica y la impresión).



### 5.2.2 El mural: un mensaje fallido

Otra de las singularidades inesperadas que el cuarto depara a la narradora, además de su limpieza y vacío, es el mural dibujado en la pared. Al entrar allí, G.H. se abisma hacia lo desconocido y registra —constantemente y con sistemático rigor— sus impresiones. Al descubrir la ilustración, y antes de que los lectores sepamos que se trata de dos figuras humanas y una animal, nos encontramos con el efecto que produce en ella: “E foi numa das paredes que num movimento de surpresa e recuo vi o inesperado mural” (27). Lo que no esperaba encontrar allí le produce un asombro que, al menos inicialmente, está despojado de connotaciones negativas (a diferencia del hallazgo del cuarto limpio y ordenado), pero ya tiene desde el comienzo un efecto físico sobre ella (la visión del mural la impulsa a retroceder). A esta reacción inicial, un tanto neutra, le sigue una curiosidad que la lleva a observar en detalle el mural: “Passada a primeira surpresa de descobrir em minha própria casa o mural oculto, examinei melhor, dessa vez com surpresa divertida, as figuras soltas na parede” (27). Tal vez sea éste uno de los pocos momentos de frescura de toda la escena: suspendida toda la preocupación cuasi filosófica por el “yo” y la censura de cuanto inesperado encuentra en el cuarto, la imagen de la pared la toma por asalto. La distrae e incluso la divierte. Extraviada de su reconcentrada preocupación por sí misma, el mural impone una pausa y una salida.

En la contemplación del mural, G.H. dará con una de las claves de su vínculo con Janair en la novela: la ausencia. Al mirar los cuerpos desnudos, asocia este estado con la falta: “Nos corpos não estavam desenhados o que a nudez revela, a nudez vinha apenas da ausência de tudo o que cobre” (27). De este modo, anticipa de un modo lateral esa capacidad voraz de la ausencia de apoderarse de cuanto está a su alcance. Al percibir aquello que no está, G.H. elabora una idea, da un nombre, no a lo que falta sino al hecho mismo de no estar allí: la ausencia, que es lo

mismo que define a la criada en el presente de la narración, será crucial para la estructura del relato. En su poder evocador de lo que debería haber en su lugar, denuncia la falta y la equipara al vacío.

El mural es una escritura y G.H. llega a esa conclusión por medio de la observación y la contemplación exterior. Hay, en ese descubrimiento, un cierto reconocimiento de su materialidad y del acto de haberlo creado, así como en su potencialidad de detentar un significado. La simpatía inicial comienza a desvanecerse y de ella permanece la máscara elaborada con esfuerzo: “Sorri constrangida, estava procurando sorrir: é que cada figura se achava ali na parede exatamente como eu mesma havia permanecido rígida de pé à porta do quarto. O desenho não era um ornamento: era uma escrita” (27). Al descartar su cualidad decorativa, G.H. no minimiza el poder comunicativo del gesto y lo reconoce en su plenitud. Esta aceptación no será gratuita por parte de la narradora: más adelante, la constatación de su materialidad va a adquirir un peso simbólico opresivo para G.H. La impresión física que ese mural impone sobre ella ocupa el espacio y la expulsa, intensificando el impulso inicial: “Coagida com a presença que Janair deixara de si mesma num quarto de minha casa, eu percebia que as três figuras angulares de zumbis haviam de fato retardado minha entrada como se o quarto ainda estivesse ocupado. Eu hesitava à porta” (28). De retroceder casi involuntariamente, G.H. pasa a sentirse expulsada.

La duda sobreviene por el rechazo físico que la mantiene en el umbral: las figuras, que en un principio la sorprendían y divertían, ahora la incomodan, la mantienen al margen y la convierten en una intrusa. La sensación de que el cuarto está todavía ocupado se manifiesta por medio de las imágenes pero G.H. elabora la asociación que la lleva hasta la mano que ha dejado esa escritura: Janair, ausente, ha dejado sin embargo una “presencia de sí misma” por medio de su dibujo. El giro da una vuelta completa si consideramos la innecesaria referencia a “minha

casa” que G.H. se siente impulsada a incluir, para recordarse que no es ella quien invade, en última instancia, sino quien sufre una invasión ajena.

En su cualidad de escritura, el mural es entonces un mensaje. Más adelante, cuando analicemos la manera en que G.H. se siente mirada por Janair, veremos qué conclusiones saca la dueña de casa al respecto de este mensaje (de manera completamente ajena a las intenciones de la criada que para los lectores son, por otra parte, siempre ajenas). No sólo importa entonces en su condición de escritura sino que se pone el énfasis en la posibilidad de transmisión de ese significado y en la posible existencia de un circuito de circulación (con un emisor y un receptor conectados por ese mensaje que les atribuye esos estatutos). Aquí vale la pena constatar que se trata de un mensaje, entendido como tal, pero cuya comprensión parece escapar a quien lo contempla.<sup>112</sup> Además de tratarse de un mensaje incomprendido —y posiblemente incomprensible—, su contemplación increpa a G.H. Además de las primeras impresiones de sorpresa y risueña curiosidad, hay algo en su enigma que la increpa, tal como ella misma lo transmite: “me incomodava a dura imobilidade das figuras” (27). Al mirar las figuras en detalle, las describe así:

Nenhuma figura tinha ligação com a outra, e as três não formavam um grupo: cada figura olhava para a frente, como se nunca tivesse olhado para o lado, como se nunca tivesse visto a outra e não soubesse que ao lado existia alguém. (27)

El aislamiento es llamativo para G.H. en la medida en que las figuras no muestran registro de los demás; la falta de conexión es significativa por cuanto no hay reconocimiento. La idea de que las figuras ignoren que hay otros a su alrededor es lo que más preocupa a la narradora y nos pone, en tanto lectores, en guardia: ¿cómo registraba G.H. a Janair cuando la criada desempeñaba sus

---

<sup>112</sup> Ya habíamos comentado la imposibilidad de comunicación efectiva entre dueña de casa y empleada en el ámbito de las crónicas y la forma en que allí se manifestaba.

labores en la casa? ¿Cómo es la relación de reconocimiento mutuo entre ama y criada? A continuación, en la construcción de la imagen de Janair a través de la memoria, veremos que no hay nada que se parezca a la reciprocidad y es evidente que la narradora ubica imaginariamente a la criada en una categoría que no la incluye.

### 5.2.3 ¿Cómo es Janair? ¿Cómo... era?

Antes de que G.H. se pregunte por Janair, por una Janair ausente, es decir, por su recuerdo, por lo que su propia memoria conserva de ella, se explyea en su gusto por ordenar, actividad típicamente relacionada con la función de la criada. En otras palabras, G.H. precisa acceder a su criada estableciendo primero la distancia que de ella la separa. Porque un poco antes había confesado su gusto por poner en orden que, de alguna manera, la acerca a la función de la criada: “Sempre gostei de arrumar. Suponho que esta seja a minha única vocação verdadeira” (23). La narradora pasa de constatar un gusto a afirmar una vocación. Asume esta vocación —que tal vez, nos dijo, sea la única—, matizada en su afirmatividad, puesta un poco en duda por medio del verbo “supongo”. Hace un desvío, a continuación, inventando una afinidad entre la actividad de ordenar y su actividad artística de escultora. Este desvío, no obstante, no la tranquiliza bastante, no la distancia lo suficiente de la empleada doméstica.

Este gusto por ordenar (en el sentido de arreglar una casa, pero que en el texto parece tener acepciones también más simbólicas e incluso artísticas), elevado a la categoría de “vocación” la aproxima tanto a la criada que ella misma se ve impelida a trazar con precisión la diferencia que, como se ve a continuación, no es sólo una cuestión de dinero (o sobre todo no es una cuestión de dinero):

Mas tendo aos poucos, por meio de dinheiro razoavelmente bem investido,

enriquecido o suficiente, isso impediu-me de usar essa minha vocação: não pertencesse eu por dinheiro e por cultura à classe a que pertenço, e teria normalmente tido o emprego de arrumadeira numa grande casa de ricos, onde há muito o que arrumar. (23)

En la nota al pie de la edición crítica, luego de esta frase se lee: “Delineia-se, pouco a pouco, o contraste entre as classes sociais, o confronto entre patroa/empregada”. Me permitiría aventurar que no comienza aquí el mentado contraste y, en especial, que no se hace “poco a poco”: el contraste se había exhibido de manera patente desde la primera mención de la aún anónima criada, por medio de la referencia metonímica a su cuarto, al espacio que ocupaba en la casa de la dueña. Sin embargo, es cierto que esta frase es reveladora al respecto del contraste entre las clases sociales. Creo que lo importante aquí no es la diferencia en sí —que ya signaba la narración desde el segundo apartado—, sino la elaboración de en qué consiste esa diferencia, el hecho de darle a esa diferencia un valor. Y ese valor no lo da, como podría parecer en la primera de las frases y de acuerdo con una creencia generalizada, el dinero (bien invertido, se entiende, para enriquecerse y tener así más dinero). La frase siguiente obedece al impulso de rellenar la brecha que la separa de la criada con algo menos sucio, menos mezquino, menos material (recordemos, en este sentido, la importancia simbólica de la circulación del dinero que vimos en las crónicas). La pertenencia a su clase obedece a la posesión del dinero, como repite, pero también —y más que todo lo demás— de la cultura.<sup>113</sup> De este modo, la diferencia no sólo es más significativa sino que es, además, más difícil de salvar.

Una vez establecida esta distancia primordial que resuelve la oscilación, G.H. se dedica

---

<sup>113</sup> La narradora no es ajena a la experiencia de la pobreza, que vivió de niña: “A lembrança de minha pobreza em criança, com percevejos, goteiras, baratas e ratos, era de como um meu passado pré-histórico, eu já havia vivido com os primeiros bichos da Terra” (33). Sin embargo, de acuerdo con el relato, Janair no parece plausible de atravesar el mismo arco de ascenso social que recorrió la narradora.

con libertad a evocar a su empleada ausente. Su ausencia es lo primero que tiene un efecto sobre ella y a esta sensación le sigue otra, de admiración, cuando descubre que no recuerda su rostro, por más que lo intente:

A lembrança da empregada ausente me coagia. Quis lembrar-me de seu rosto, e admirada, não consegui — de tal modo ela acabara de me excluir de minha própria casa, como se me tivesse fechado a porta e me tivesse deixado remota em relação a minha moradia. A lembrança de sua cara fugia-me, devia ser um lapso temporário. (27)

¿Cuál es la conexión entre el olvido de del rostro de la empleada y que ésta la expulse de una parte de su casa? Es la mera ausencia lo que se traduce en algo físico que la expelle, la rechaza. Este ser sin rostro, por fuerza de no estar, impacta en G.H. El recuerdo de la empleada es borroso, implica un esfuerzo de la memoria y conlleva la sorpresa del olvido de alguien con quien, hasta el día anterior, compartía el techo. El recuerdo de su casa, enunciado como algo ajeno a sí y casi dotado de una agencia propia, la rehúye. La frase final se enuncia como una especie de justificación que G.H. parece darse a sí misma.

Cito extensamente porque creo que esta página ilustra, de manera imbricada e inseparable, la forma asociativa y especulativa en que se arma para y en G.H. la imagen recordada de Janair:

Mas seu nome — é claro, é claro, lembrei-me finalmente: Janair. E olhando o desenho hierático, de repente me ocorria que Janair me odiara. Eu olhava as figuras de homem e mulher que mantinham expostas e abertas as palmas das mãos vigorosas, e que ali pareciam ter sido deixadas por Janair como mensagem bruta para quando eu abrisse a porta.

Meu mal-estar era de algum modo divertido: é que nunca antes me ocorrera que, na mudez de Janair, pudesse ter havido uma censura à minha vida, que devia ter sido chamada pelo seu silêncio de “uma vida de homens”? como me julgara ela?

Olhei o mural onde eu devia estar sendo retratada... Eu, o Homem. E quanto ao cachorro — seria este o epíteto que ela me dava? Havia anos que eu só tinha sido julgada pelos meus pares e pelo meu próprio ambiente que eram, em suma, feitos de mim mesma e para mim mesma. Janair era a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência.

De súbito, dessa vez com mal-estar real, deixei finalmente vir a mim uma sensação que durante seis meses, por negligência e desinteresse, eu não me deixara ter: a do silencioso ódio daquela mulher. O que me surpreendia é que era uma espécie de ódio isento, o pior ódio: o indiferente. Não um ódio que me individualizasse mas apenas a falta de misericórdia. Não, nem ao menos ódio.

Foi quando inesperadamente consegui rememorar seu rosto, mas é claro, como pudera esquecer? Revi o rosto preto e quieto, revi a pele inteiramente opaca que mais parecia um de seus modos de se calar, as sobrancelhas extremamente bem desenhadas, revi os traços finos e delicados que mal eram divisados no negror apagado da pele.

Os traços — descobri sem prazer — eram traços de rainha. E também a postura: o corpo ereto, delgado, duro, liso, quase sem carne, ausência de seios e de ancas. E sua roupa? Não era de surpreender que eu a tivesse usado como se ela não tivesse presença: sob o pequeno avental, vestia-se sempre de marrom escuro

ou de preto, o que a tornava toda escura e invisível — arrepiei-me ao descobrir que até agora eu não havia percebido que aquela mulher era uma invisível. Janair tinha quase que apenas a forma exterior, os traços que ficavam dentro de sua forma eram tão apurados que mal existiam: ela era achatada como um baixo-relevo preso a uma tábua.

E fatalmente, assim como ela era, assim deveria ter me visto? abstraindo daquele meu corpo desenhado na parede tudo o que não era essencial, e também de mim só vendo o contorno. No entanto, curiosamente, a figura na parede lembrava-me alguém, que era eu mesma.

[...] Eu me preparara para limpar coisas sujas, mas lidar com aquela ausência me desnorteava.

Percebi então que estava irritada. O quarto me incomodava fisicamente como se no ar ainda tivesse até agora permanecido o som do riscar do carvão seco na cal seca. O som inaudível do quarto era como o de uma agulha rodando no disco quando a faixa de música já acabou. Um chiado neutro de coisa, era o que fazia a matéria de seu silêncio. Carvão e unha se juntando, carvão e unha, tranqüila e compacta raiva daquela mulher que era a representante de um silêncio como se representasse um país estrangeiro, a rainha africana. E que ali dentro de minha casa se alojara, a estrangeira, a inimiga indiferente.

Perguntei-me se na verdade Janair teria me odiado — ou se fora eu, que sem sequer a ter olhado, a odiara. (28-29)



En primer lugar, recuerda —finalmente— el nombre, que no es sino el principal atributo de la criada que es funcional a su relación con el ama.<sup>114</sup> A través de él la llama y se vincula con ella “para lo que guste mandar”. Es la herramienta que vehiculiza el lazo de una manera unidireccional; permite que el ama convoque a su criada y que le dé órdenes e indicaciones. Inmediatamente a continuación, mientras contempla el mural, G.H. tiene una ocurrencia repentina: que su criada la odiaba. Sin motivo explicado que la haya conducido a esa suposición ni ulterior desarrollo que lo explique, G.H. sorprende al lector con un sentimiento de una intensidad inusitada.

Es llamativo que G.H. proyecte en la sirvienta lo que en realidad es el sentimiento de odio hacia sí misma. La narradora inventa el odio retroactivo de una persona ausente porque sospecha un ataque agazapado en el dibujo, del que no puede, hasta entonces, describir nada más que lo que alcanza el epíteto. De este modo, la dueña de casa es incapaz de pensar que nada de lo que su criada hiciese bajo el techo de su casa podía excluirla. El odio es una manera sólida, densa, de tender un lazo con Janair, de poner a la criada —sentimentalmente— a su servicio, como vimos en la introducción, al respecto de Virginia Woolf. El ciclo que explica el supuesto odio comienza en la mudez, rasgo típico de una “buena” empleada doméstica, y pasa rápidamente a convertirse en una censura que ese silencio impuesto o autoimpuesto estaría ocultando. Al espontáneo sentimiento del odio se le suma, de parte de la criada, una administración del sentimiento plenamente deliberada. Aquí resuenan los ecos de las reflexiones de Lispector a propósito de la obra de teatro que comentamos en la primera parte de este capítulo.

---

<sup>114</sup> En este sentido, recordemos la supuesta practicidad del apócope en el caso de Victoria Ocampo.

Es aquí cuando G.H. lee el mural de otro modo, bajo la clave de la intención. La rudimentaria interpretación del mensaje desagradable delata un poco lo forzado de la elaboración de la narradora. El hecho de identificarse con la mujer del mural no deja, dentro de la lógica que venimos siguiendo, de ser comprensible; por el contrario, desbarranca un poco cuando, sin obedecer a ninguna razón comprensible, entiende el dibujo del perro como un epíteto que la criada le destina a ella (tras haberse identificado en primera instancia con el hombre y la mujer del dibujo y sin que ninguna de las atribuciones se excluyan mutuamente). Una G.H. hipersensible encuentra en el mural demasiados signos que la señalan, demasiados significantes que la requieren como significado y la colocan en un lugar central privilegiado.

G.H. convierte el mural para los lectores en una forma material de haber existido de manera protagónica en la imaginación de Janair y en su voluntad, una vez que la criada ya no está y no hay modo de comprobarlo. Esto de volver sobre la idea de representación en el dibujo le permite atribuirse una importancia simbólica crucial para la criada ausente y construir su imagen a su propia semejanza. La condición de existencia de Janair, lo único que le permite ser, tener existencia, es el sentimiento que abriga —en la imaginación de la narradora— hacia su ama.

La caracterización de la empleada alcanza su punto más álgido cuando G.H. reconoce que se trata de “la primera persona realmente exterior de cuya mirada tomaba conciencia” (“a primeira pessoa realmente exterior de cujo olhar eu tomava consciência” 28). Lo que la convierte en una persona significativa para la narradora es su exterioridad, su existencia por fuera de su círculo donde, de acuerdo con sus palabras, todo está en estrecha relación consigo misma. En el universo de la narradora, todo parece girar en torno de ella, con esta sorprendente excepción. A pesar de ser G.H. quien de alguna manera inventa lo que Janair podría haber pensado de sí (o

no), es ella misma quien advierte que hay algo en esa alteridad, algo realmente exterior, que se le escapa. Aquí podría comprenderse un poco este campo semántico de la sorpresa y el asombro, siendo la exterioridad, esta condición ajena, la clave que yace en el centro de este sentimiento predominante. Como veremos más adelante, si la construcción del yo depende de la mirada ajena, la pura exterioridad se insinúa como una amenaza a la identidad propia, especialmente si se trata de una exterioridad inalcanzable y desconocida.

La descripción de la criada en sí, concentrada en su persona desde el punto de vista físico, no está exenta de la misma carga emocional —de signo marcadamente negativo. Hay un esfuerzo por enunciar los rasgos positivos del recuerdo de Janair, de su cuerpo, de sus atributos físicos, pero esto se convierte también en un problema. Lo lindo no produce placer; anuncia algo inquietante. El recuerdo de su rostro la sorprende, le sobreviene de manera inesperada, e incluso la sobresalta el hecho de haberla olvidado. La opacidad de su piel se convierte, en las palabras de la narradora, en otro de sus modos de callar y sus rostros “finos y delicados” no alcanzan a verse por el apagado color de su piel oscura. Lo físico es lo único a lo que G.H. había podido tener acceso en presencia de la criada y todo está teñido de una manera negativa; a continuación será incluso más explícita: el hecho de que sus rasgos sean los de una reina es un descubrimiento que realiza sin placer. Recordemos que el campo semántico del imperio ya se había señalado antes (y pensemos en los desafíos que pueden generarse a partir de la presencia de una reina extranjera en el territorio propio).

Cuando se dedica a recorrer los rasgos físicos del cuerpo de Janair, primero la despoja de los atributos de la feminidad, mencionándolos como ausentes, y el párrafo termina comparándola con la chatura de un bajorrelieve. Puede que la criada pareciese una reina, pero de ningún modo concederá la narradora que se trate de una mujer. Articulado con esto, encontramos además que

su vestimenta oscura, tanto como ella misma, la hace invisible. La invisibilidad repetida, transformada de adjetivo descriptivo a una propiedad intrínseca y definitoria, representa la nulidad de la criada al respecto de otro de los sentidos (ya la había anulado auditivamente al señalar su mudez). Hay asimismo una sustantivación (“uma invisível”) que supone asimismo cierta violencia sobre las categorías gramaticales.

La traducción que G.H. opera para los lectores sobre los rasgos físicos de Janair habla de ella misma: su piel es un modo de callar, la fineza de los rasgos está oculta en la oscuridad de su piel y su aire de realeza no produce placer. La belleza es la cifra de la amenaza que G.H. cree conjurar en sus operaciones de lectura tendenciosa sobre el signo en que se afana en convertir a Janair. Detentadora única de la autoridad narrativa, G.H. impone sobre su criada ausente, sobre el recuerdo de ella como único material disponible para construirla, una violencia inusitada.<sup>115</sup> Su innegable visibilidad textual responde a estas estrategias.

La ausencia se convierte para G.H. en aquello que queda una vez pasada la sorpresa: no hay desorden, no hay suciedad, no hay nada para ordenar, no hay nada. El contraste con lo que esperaba la sumió en el asombro; la ausencia le produce un malestar físico. ¿Con qué lidiar si no hay nada contra lo cual arremeter? El efecto de esta pregunta es positivamente alterador y paralizante. Primero como una desorientación y de inmediato en tanto irritación e incomodidad, la ausencia de la empleada doméstica tiene sobre ella un impacto creciente. El silencio, como forma putativa de la ausencia, es también algo ominoso que se cierne sobre ella y la conduce a reforzar la idea de la rabia de la mujer ausente.

---

<sup>115</sup> El libro ineludible para pensar la violencia en la obra de Lispector es *Passionate Fictions. Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, de Marta Peixoto. Allí, leemos: “In the texts I choose for analysis, I find many manifestations of violence articulated with gender and narrative. There is, first, a mimetic violence: the representation of dominating or aggressive interactions between men and women, often set in the family or placed within larger systems of social and even racial oppression. [...] Lispector observes not only the sufferings of women under patriarchy, but also their sometimes devious access to an aggressive power; in larger terms, she writes about the multiple violences unavoidably present in biologic, psychic, and social life” (xiii).

Aquí es cuando G.H. imprime sobre Janair una operación que extrema al máximo su alteridad: concibe a la mujer “como si representase un país extranjero”.<sup>116</sup> La condición extranjera de la empleada es su enajenación absoluta y destierro definitivo de su casa, su *propria* casa, y del imperio.<sup>117</sup> Como si se tratase de dos representantes de países en guerra, G.H. detenta la capacidad de reducir a Janair a su enemiga, concediéndole con benevolencia una única defensa: la indiferencia. Extranjera y enemiga, la imagen de la criada crece desproporcionadamente a partir de una ausencia que desespera a la narradora; la polarización es total y la distribución de signos positivo y negativo es patente.<sup>118</sup> Su recuerdo, una borrosa impresión, termina por convertirse en una ausencia de poder inusitado. En breve contemplaremos más exhaustivamente este efecto físico sobre G.H. De momento, cabe señalar un detalle no menor de este proceso de extranjerización de Janair: el alejamiento está enfatizado en virtud de su raza. El momento en que la narradora la denomina “reina africana”, sintagma que llega tras reiteradas menciones de la piel negra, puede leerse en dos claves, no necesariamente excluyentes. Por un lado, podría pensarse que hay una especie de pudor ante tanto desprecio que la lleva a “elevatorla” a la categoría de reina. Por otro, sin embargo, G.H. podría ser más despiadada que eso y teñir el sintagma de ironía. De cualquiera de ambas formas, está claro que la caracterización de

---

<sup>116</sup> Julio Díniz utiliza la idea de lo extranjero metafóricamente. En su texto, leemos: “O olhar do estrangeiro em Clarice sacraliza o banal e banaliza o sagrado, pulsa na superfície o fundo falso, multiplica em personas [*sic*] a sua própria identidade dividida, ficcionalizada em sua escritura e na cena cultural brasileira” (30). Ver también el uso del adjetivo “extranjero” en Waldman.

<sup>117</sup> Otra manera extrema de neutralizar la amenaza que supone Janair es ponerla al nivel de la cucaracha, cosa que hará al pasar algunas páginas más adelante. El efecto de la ilustración de la pared la inmoviliza y concluye con la alineación de Janair con la cucaracha, en tanto auténticos habitantes del cuarto que le impide de algún modo la entrada: “Não fora eu quem repelira o quarto, como havia por um instante sentido à porta. O quarto, com sua barata secreta, é que me repelira. De início eu fora rejeitada pela visão de uma nudez tão forte como a de uma miragem; pois não fora a miragem de um oásis que eu tivera, mas a miragem de um deserto. Depois eu fora imobilizada pela mensagem dura na parede: as figuras de mão espalmada haviam sido um dos sucessivos vigias à entrada do sarcófago. E agora eu entendia que a barata e Janair eram os verdadeiros habitantes do quarto” (33).

<sup>118</sup> La oposición compuesta por el ama y la criada está delineada simbólicamente por una larga serie de opuestos, de valoración contraria y nada ingenua: positivo/negativo; presente/ausente; con voz /muda. Esta forma se manifiesta en la univocidad de la narración por parte de G.H. quien detenta exclusivamente la autoridad del relato.

Janair pone de manifiesto un malestar que no puede compartir territorio con la narradora. Esta operación de distanciamiento es análoga a la de exclusión que se construye en las crónicas en virtud de la complicidad selectiva de las voz autorial con respecto a los lectores.

Por todo lo que hemos visto hasta aquí, es evidente que la construcción de la subjetividad de Janair no pasa de ser un fiasco: sólo consiste en aquello que refracta a la misma narradora.<sup>119</sup> La empleada es una especie de instrumento de esa refracción del que G.H. se vale para volver sobre sí misma, simulando una alteridad que no se sostiene por sí sola. Y es recién al final que esta verdad se revela y la farsa se desmonta. En subjuntivo, en un odio que no termina de decir su nombre más que como posibilidad hipotética, G.H. asume que ese sentimiento al que destina tanta energía del relato podría tener la dirección contraria. La narradora, en busca de la verdad, se atreve a formularse esta pregunta que, a diferencia de la pregunta por el odio de la mujer ausente, podría tener respuesta. Sin embargo, no la tiene. Asume que podría haber odiado a esa persona a quien no ha mirado y esa opción, tan afín a una confesión ante la mirada desorientada del lector, no se concreta. Queda en la forma de una pregunta y una posibilidad.

#### **5.2.4 *Esse est percipi aut percipere***

Es imprescindible hacer una pausa en nuestro razonamiento para reparar en un concepto esencial a la novela, a la lógica interna que se sostiene a lo largo de sus páginas y que determina muchas de sus escenas. Una de las premisas más sólidas y sostenidas de la novela es que para la

---

<sup>119</sup> Pero, al mismo tiempo, se trata de una construcción mucho menos serena —o podríamos decir autosatisfecha— que las que comentamos en la introducción, de Victoria Ocampo y Rosario Castellanos. En aquéllas, por el contrario, faltan tensión y desmontaje del recurso.

constitución del “yo” es imprescindible la presencia de otro.<sup>120</sup> De otro que mire; G.H. insiste en esto. La percepción propia es el material del que toda la narración está hecha, pero la ajena es la que define y modela al ser, en tanto le devuelve la imagen que le da sentido y construye (o afirma) su identidad.<sup>121</sup>

La primacía de la percepción que otros tienen del ser está explicitada en numerosas ocasiones: “sou aquilo que de mim os outros vêem. Quando eu ficava sozinha não havia uma queda, havia apenas um grau a menos daquilo que eu era com os outros” (18-19). Asimismo manifiesta es la intersección entre esta visión y el tema principal de la novela, o su esencial preocupación: “O que os outros recebem de mim reflete-se então de volta para mim, e forma a atmosfera do que se chama: eu” (19). Los otros son esenciales para la proyección, refracción y, en última instancia, constitución del ser.<sup>122</sup>

La vista es el sentido privilegiado, tanto en un sentido literal como metafórico (haciendo referencia a la percepción en general), para la constatación de la existencia; es su condición primordial. ¿Qué pasa cuando ese otro, indispensable para la existencia de sí, no es otro que la empleada doméstica? G.H. se encuentra con un grave problema: la criada es similar pero es distinta. La imagen que le devuelve, construida meramente a partir de sus propias ideas, completamente ajena a la subjetividad de Janair, le desagrada. De este modo, tras una breve

---

<sup>120</sup> Si bien este planteo podría aproximarnos a una filosofía de corte idealista subjetivo o trascendental, preferimos circunscribirnos estrictamente a la elaboración literaria dentro de la novela. Para la relación de la obra de Lispector con la filosofía, ver Olga de Sá.

<sup>121</sup> Escribir, como extensión del ser, correría la misma suerte: la existencia de un destinatario (o su mera posibilidad) le daría sentido a la labor escrituraria. De contar con un lector, aunque más no sea hipotético, aliviaría el esfuerzo de la narradora: “Esse esforço que farei agora por deixar subir à tona um sentido, qualquer que seja, esse esforço seria facilitado se eu fingisse escrever para alguém” (11).

<sup>122</sup> Otro rasgo esencial es la independencia que resulta de quebrar vínculos que podrían coartar su libertad: “Quem sabe essa atitude ou falta de atitude também tenha vindo de eu, nunca tendo tido marido ou filhos, não ter precisado, como se diz, manter ou quebrar grilhões: eu era continuamente livre. Ser continuamente livre também era ajudado pela minha natureza que é fácil: como e bebo e durmo fácil. E também, é claro, minha liberdade vinha de eu ser financeiramente independente” (20). La libertad de las relaciones se complementa con la independencia financiera, tema clásico de la constitución del ser femenino (elaborado literalmente en *A Room of One's Own*).

exploración en este sentido, la empleada desaparece después del cuarto apartado, sólo para retornar mínimamente en los fragmentos siguientes.

### **5.2.5 Una ausencia ensordecedora, fuente de malestar**

Vamos a recapitular todo lo desarrollado hasta ahora al respecto de esta novela con el fin de sintetizar los aspectos más importantes de la construcción de Janair en el imaginario de G.H., a través de su relato, y de la manera en que esa construcción impacta sobre la percepción de la narradora. La suya es la autoridad no sólo máxima sino también única de la novela ya que el lector jamás escapa al punto de vista de la narradora porque las breves y pocas incursiones en la tercera persona no son más que juegos superficiales que no rompen la barrera del punto de vista.<sup>123</sup>

El primer efecto es el espanto que resulta del contraste entre lo que espera y lo que encuentra. Detrás de esta oposición está Janair. La criada no responde a lo que ella esperaba: es una figura que instaura ante su percepción lo desconocido. Aunque lo desconocido sea mejor (el cuarto está limpio), la sensación es de espanto provocado por lo insospechado. Contrario al sentido común (el horror provendría de encontrar la habitación en un estado peor que el que esperaba, y no viceversa), la narradora deja ver con claridad que es meramente no haber encontrado lo que había supuesto, algo inesperado, lo que impacta en sus emociones. Lo que la conmueve, entonces, es la presencia real de Janair que ha dejado huellas auténticas y propias de sí en el espacio del cuarto, como un otro con agencia.

---

<sup>123</sup> Para un vínculo entre uso de la primera persona y autoridad argumentativa y textual, ver el estudio de Robbins a propósito de la *nouvelle* de Henry James *The Turn of the Screw* (91 y ss.).



Aunque no vemos a la criada en la casa durante el tiempo de la narración, sabemos que el período que ella habitó allí coincide con el lapso durante el cual G.H. no entró en la habitación de la empleada. Es decir, sabemos que la de Janair era una presencia que la excluía. La pertenencia es un problema para la narradora y, al saber que la criada no está (y que pasará un tiempo hasta la llegada de la nueva),<sup>124</sup> recupera la potestad sobre su departamento: “há muito tempo meu apartamento não me pertencia tanto. No dia anterior a empregada se despedira” (17). La ausencia de la empleada llega como una explicación que da cuenta del modo en que recuperó la posesión espacial de su casa. Sin embargo, esa ausencia alberga más de lo que aparente y deseadamente promete. La ausencia, de manera análoga a la presencia y de un modo inesperado, también la expulsa de esa parte ajena de su propia casa que es la habitación de la empleada.

De algún modo esa ausencia, esa ausencia otra, ausencia de lo otro, de esa alteridad que parece detentar —para ella— una supuesta autoridad para juzgarla, la increpa, la pone ante sí misma de un modo más descarnado del que podría hacerlo un par o la mera soledad. Es un vacío de ese lugar alterno que Janair ocupaba sin que G.H. fuera plenamente consciente de que así fuera. La ausencia pone en evidencia, delata, lo crucial de esa presencia que sólo se evidencia cuando no está allí pero no por no estar deja de ser.

El poder de inquietar a la dueña de casa está cifrado en la figura de la empleada doméstica, sin que ésta realmente participe de esta dinámica; es rara la idea de que la ausencia de la empleada —es decir aquello en lo que Janair no participa sino que su no ser es lo que está en el “corazón del enigma”— sea lo más movilizador para G.H.

Así, tenemos dos cuestiones: una, la ausencia de Janair; otra, la preeminencia de un campo semántico del asombro. La ausencia de Janair adquiere dimensiones extraordinarias y la

---

<sup>124</sup> Este estado entre empleadas le da a G.H. la libertad de hacer, como se señaló más arriba, algo que dice gustarle: “Não ter naquele dia nenhuma empregada iria me dar o tipo de atividade que eu queria: o de arrumar” (23).

manera en que el monólogo de G.H. pretende contrarrestarla de los modos más desesperados hace que aumente aún más. La ausencia se sitúa como causa fundante de la reflexión toda. La inquietud, el desconcierto y la desorientación la tienen en su origen y la desatan. Al respecto de la sorpresa, es fascinante pensar en este sentido en la relación simbólica que se entabla en esta novela entre G.H., narradora y por eso voz autorizada del relato, con la construcción de Janair en tanto objeto, con la oposición entre Marcel Pretre y la mujer más pequeña del mundo. Júlio Diniz señala el contraste entre sujeto y objeto de un modo elocuente para nuestra lectura, al ocuparse de un cuento incluido en *Laços de família* (1960): “A história [“A Menor Mulher do Mundo”] é toda centrada na surpresa do pesquisador (branco, europeu, francês, homem e de estatura normal) diante de um objeto (negra, africana, da tribo dos likoualas, mulher e pigmeia) que derruba com a sua existência a postura de uma prática de saber calcada na dominação” (35).

A lo largo de toda la novela, el prisma perceptivo predominante es el de la emoción, que va imponiéndose al de la reflexión y la articulación del razonamiento. Es notable cómo, a lo largo de las páginas de estos primeros apartados, asistimos al despliegue del campo semántico de la sorpresa, lo imprevisible, lo imprevisto, que resulta del contraste entre lo desconocido y lo familiar. Esta profusión hace que la exploración de la percepción de G.H. resulte en una textualidad crispada. A esta impresión inicial le sigue, casi como una consecuencia necesaria, un impacto sobre el cuerpo de la narradora; al malestar inquieto de la reacción inicial, que sobrevino a la sorpresa, le sucede un rechazo físico. El malestar pasa de ser ese efecto de desconcierto y desorientación a una secuela sobre el cuerpo. El ciclo cierra así una dinámica en cuyos extremos están los cuerpos: el vacío que deja el cuerpo de Janair al marcharse recorre una trayectoria — emocional e imaginaria— que termina por impactar sobre el cuerpo presente de G.H. Esta última, descolocada, acusa recibo de ese impacto.

### 5.3 PALABRAS FINALES. SIRVIENTES NOVELADOS Y CRÓNICAS SOBRE SIRVIENTES

La empleada, tanto en las crónicas autobiográficas como en la ficción, es una alteridad innegable que supone un intercambio. Este intercambio no siempre se produce de un modo neutro. Peixoto señala que “[t]his exchange between self and other at the heart of Lispector’s fiction is not peaceful, but instead is charged with double-edged violent forces” (xv). Estas fuerzas a las que la crítica se refiere producen resultados inesperados cuando los seres entre los cuales se produce el intercambio o la oposición se reflejan mutuamente en sus propias percepciones. Con una visión más optimista, en un libro enteramente dedicado a los “encuentros” en la obra de Lispector, Claire Williams propone que “[th]e encounter between opposites need not to be a continual confrontation but can [...] be positive, creative and productive” (52). Lo positivo quizá sea un tanto tendencioso; de lo creativo y productivo, tanto en las crónicas como en la novela, no nos cabe ninguna duda. Y de lo productivo también da cuenta Diniz, al vincular lo ajeno con lo propio de este modo: “Refletido especularmente no *outro*, o *mesmo* se indefine, se transforma em fragmentos recortados de imagens, movimentos, espaços, falas e emoções” (30).

Lispector lucha denodadamente, en las páginas de sus crónicas semanales, por dar respuestas a una serie de preguntas, incisivas e insistentes, acerca de la escritura y del estatuto del ser y de la propia identidad y su figuración pública. A partir de sus respuestas, desesperadas, concisas, contradictorias, sin detenimiento posible, hemos trazado un recorrido de lectura que sigue los pasos de esas preguntas y articula las respuestas. Las relaciones que entabla en estas páginas son imprescindibles para concebirla; los personajes que presenta, así como las acciones que desempeña, son parte de esta creación. Su imagen de escritora combina, pero no de una

manera armónica sino insistentemente en pugna, la conjura pública de sus temores y ansiedades, así como con la inscripción de la *empregada* como figura liminar.

En el caso de la novela, nos encontramos con una figura de enorme complejidad a partir de la oposición entre presencia y ausencia, y su correlato textual. Con el personaje de Janair como punto de partida, Lispector elabora estéticamente una inquietud fundamental (que habíamos visto más esquemáticamente esbozada en las crónicas). La representación de una tensión y una ansiedad irresueltas se vale de diversos niveles superpuestos:<sup>125</sup> el espacio, los atributos físicos, el recuerdo y, principalmente, las emociones. Si bien puede rastrearse cómo la narración replica asuntos también abordados en las crónicas, tales como la pertenencia o la exclusión, la incomunicación, los sentimientos y la relación con el dinero, de esta superposición narrativa resulta su potencia literaria.

Como en un caleidoscopio, todos los cristales están ahí todo el tiempo: la simultaneidad y el movimiento están en el corazón de la imagen que se forma. Lo que vemos es lo que es en virtud de cómo lo movemos, cómo lo miramos, qué material hay allí dentro, qué piezas están más cerca de nosotros y cuáles no dejan ver más que fragmentos de sí mismas. Apartada de una imagen idealizada, obvia o lineal, los instantes en los que nos hemos detenido amenazan con resquebrajar una unidad y corroer la uniformidad de esta figura.

---

<sup>125</sup> Benedito Nunes, en su análisis desde otro punto de vista, afirma que “[a] experiência de G.H., [...] é uma experiência multívoca” (71).

## **6.0 ELENA GARRO. SIRVIENTES, MUDOS AGENTES DE LA ACCIÓN**

### **6.1 ALGUNAS CARACTERÍSTICAS DE LOS SIRVIENTES EN LA PRIMERA NARRATIVA**

Los personajes de los sirvientes están presentes en la primera narrativa de Elena Garro, tanto en su novela *Los recuerdos del porvenir* como en la colección de cuentos *La semana de colores*. En estos relatos, en apariencia, cumplen con el rol que se espera de ellos y la mayoría de estas figuras están marcadas racialmente —lo cual, como se vio en la contextualización histórica de la situación de producción, responde a un principio eminentemente mimético—. Sin embargo, veremos cómo, en estos relatos, traicionan discreta y no tan discretamente lo que se espera de ellos. Garro construye en la ficción una especie de personal doméstico netamente anclado en su realidad social, signado por el conflicto de clase. Las rebeliones de los criados están justificadas argumentativamente por las tensiones de desigualdad que los atraviesan. Se trata de figuras esquivas, renuentes al análisis crítico, más por invisibilidad y escamoteo que por lo que la narración superficial exhibe.

Los personajes que nos ocupan aquí están relacionados íntimamente con la vivienda y el orden que en ella está instaurado: aseguran que permanezca su estructura y obedecen a su ley. Desempeñan de este modo una de las funciones a las cuales nos hemos referido en la introducción, en virtud de la cual los reconocimos como representantes de la continuidad familiar

y la preservación de ciertos valores. Cabe apuntar que estos personajes disminuyen su importancia argumental en la narrativa posterior de Garro. La obra más tardía es muy de otro tenor y la ausencia o menor relevancia de la servidumbre se condice en parte con la anulación de la posibilidad del hogar en tanto tal.<sup>126</sup>

Entre las variadas funciones narrativas que los personajes de la servidumbre cumplen dentro de este grupo de los relatos tempranos, podemos hacer una primera división siguiendo un principio de clasificación de base: podemos identificar funciones pasivas y activas, netamente diferenciables. Asimismo, las narraciones sugieren gestos cruciales de los criados —sin énfasis innecesario, de manera natural— con sólo ponerlos en escena, haciéndolos visibles. De este modo, se desafía la sensibilidad del lector y los privilegios que imprime con sus operaciones de lectura. La capacidad de percibir estos personajes secretos depende plenamente de nosotros.

Las lecturas que propongo a continuación están organizadas de acuerdo con el siguiente interés: rastrear la importancia —argumentativa, temática y textual— de los sirvientes en las ficciones, en un orden creciente. En consecuencia, los primeros análisis están agrupados bajo el conjunto que describo como pasivo, e incluyen las funciones ornamental, indicial, de marco y de testigo. En estos casos, los sirvientes están presentes pero cumplen funciones menores y

---

<sup>126</sup> Limito entonces el examen a estas primeras obras porque no ocurre lo mismo en la narrativa posterior. De las particularidades de algunas de las obras tardías me he ocupado en el artículo “Una poética de la incertidumbre: Procedimientos erosivos en tres obras de Elena Garro”. Para una relación de estas etapas creativas con aspectos biográficos de la vida de la autora, ver Mora (“La familia”), quien señala los acontecimientos de 1968 como el punto de ruptura entre una etapa y otra. Según esta crítica: “Respecto a la relación vida y obra, hay que señalar que si en los textos pre-68 hay casa y familia que abandonar, en los post-68 en cambio, prevalecen los marginados o huídos que fueron expulsados no sólo de sus casas, sino también de sus países, diferencia relacionada directamente con las ya conocidas experiencias de la autora” (37-38). Más adelante, se concentra en las diferencias temáticas entre ambas etapas, y apunta que en la primera “el ojo y la mano certeros de la creadora se centraron en niños, indios, prostitutas, soldados y mujeres desdichadas, hurgando fino en sus penurias y en los contextos sociales que las provocaban” (55), mientras que en la segunda, “la situación existencial de Garro parece obnubilar su visión que se reduce casi totalmente a crear episodios sobre personajes desplazados, seres sin casa y sin familia, en cuyas historias son evidentes las huellas autobiográficas”. Su conclusión es que en 1968 se producen “cambios de visión” (59). En mi artículo, que prescinde de referencias biográficas, analizo una serie de procedimientos que, en mi opinión, aparecen en la narrativa tardía.

disponen de un margen de agencia acotado (cabe señalar, no obstante, que la secuencia de este grupo también sigue un principio creciente y que estas funciones sólo son menores en tanto la gradación que aquí se propone; como veremos en detalle, éstas tienen una importancia ineludible dentro de los relatos). Los análisis que reúno dentro de las funciones activas es una continuación de estas primeras, pero donde se advierten tanto una mayor relevancia argumental como más presencia textual. El análisis de “El robo de Tizla” preanuncia una mayor agencia atribuida a los personajes de la servidumbre, rasgo que encontrará en varios personajes de *Los recuerdos del porvenir* su pleno desarrollo.

## **6.2 FUNCIONES PASIVAS: TESTIGOS DE LA ACCIÓN EN LA SEMANA DE COLORES**

### **6.2.1 Función ornamental e indicial: “El zapaterito de Guanajuato” y “El día que fuimos perros”**

Los cuentos “El zapaterito de Guanajuato” y “El día que fuimos perros” nos permiten introducir el análisis de una de las funciones menores de los personajes de los sirvientes en estos relatos. Al modo de lo que Roland Barthes llamó “indicio de carácter o de atmósfera” (“Efecto de realidad”), muchas veces los sirvientes aparecen dentro de la ficción para imprimir una marca de estatus de sus amos, como señalamos en la introducción. Respondiendo a una intención mimética, sus presencias cooperan con la construcción de una atmósfera que los precisa para ser completa. En tanto detalles del entorno, los sirvientes son mencionados en relación con sus amos, en el marco de las casas donde trabajan y en plena realización de sus labores.

En “El zapaterito de Guanajuato”, el narrador, Loreto Rosales, zapatero de Guanajuato, y su nieto, Faustino Duque, van a Ciudad de México, donde les roban los zapatos que llevaban para vender. La señora Blanquita, una mujer que no tiene dinero y que en su primera aparición está peleando con un hombre, les da albergue en su casa, donde están a su servicio dos criadas: Josefina y Pancha. Tras algunas escenas en las que no se explicita cuál es la relación de Blanquita con el hombre ni en qué consisten las dificultades, queda claro que el zapatero y su nieto son muy pobres y que habían ido a la ciudad con la intención y la ilusión de revertir ese estado. Al final del cuento, el zapatero oye que Blanquita le pide dinero al hombre para dárselo al zapatero y, sin saber el resultado de este diálogo y sin siquiera despedirse, busca a su nieto escondidas para regresar juntos a Guanajuato. Tras andar durante once días, el narrador sueña con la señora Blanquita y decide regresar a la capital.

En el cuento, hay ocasionales referencias a las sirvientas, como por ejemplo la reacción de éstas ante la llegada del zapatero y su nieto: “Sus sirvientas [las de la señora Blanquita] se pusieron a reír cuando nos vieron. Luego detuvieron la risa y se quedaron serias” (42). Más adelante, por motivo de las dificultades que tiene con el hombre, se menciona su estado, junto con el de Blanquita: “Sus sirvientas y ella se quedaron muy tristes” (43). En este sentido, las criadas funcionan como una continuación de la señora o, dicho de otro modo, se las ve afectadas transitiva y solidariamente por el estado de ánimo de la dueña de casa, desempeñando otra función a la que ya hemos hecho referencia. También, aunque muy brevemente, el narrador describe a una de ellas: “Regresó la sirvienta que se llama Josefina, y que es frondosa y de buen parecer” (44).

En este cuento vemos cómo el personal doméstico ocupa en la acción un lugar menor, que eminentemente obedece a un principio de verosimilitud narrativa. Para dar cuenta del estatus



de Blanquita, quien en el presente de la narración carece de dinero, las sirvientas funcionan como índice de estatus social. Así, el estatus de la señora contrasta con el del zapatero, quien a su vez refiere explícitamente su pobreza, que también aqueja a la región de la cual proviene (43).

Una situación similar es la de los sirvientes en “El día que fuimos perros”, aunque no sea exactamente idéntica. En este cuento hay algunas diferencias, en las que repararemos en detalle. El relato comienza con la soledad de dos niñas en la casa, Leli, la narradora, y Eva, quienes, en ausencia de los adultos, son “dueñas de los patios, los jardines y los cuartos” (75) y no saben qué hacer. El día está, ante su percepción, duplicado (“tenía dos días adentro”) y hay un ya clásico desafío a la cronología temporal, característico de la ficción de la autora. Lo que se narra son los juegos de las niñas que llevan a que se conviertan en perros, llamados Cristo y Buda. La ambigüedad en esta transformación se abisma cuando son testigos de una pelea entre dos hombres ensangrentados, uno de los cuales ultima al otro (78). Llegan varios hombres con fusiles y se dirigen a las niñas, pero les responden los perros (78-79).<sup>127</sup> Aunque los sirvientes las traten como niñas, en el relato se las describe como perros callejeros. Regresan a la casa y el sueño las devuelve a la vida lineal.

En “El día” hay una ubicación física precisa de los sirvientes dentro de la casa, a diferencia del relato anterior, donde la ausencia de referencias daba la impresión de que amos y criados compartían los espacios domésticos. Aquí, respondiendo a lo que señalamos como un correlato espacial de las diferencias sociales, los sirvientes se presentan así: “En la cocina, los sirvientes se acurrucaron alrededor del brasero, para comer y dormir” (75). A continuación, para indicar que no llevaron a cabo las tareas que se esperaban de ellos, se usan verbos en formas

---

<sup>127</sup> Tal como señalamos acerca del valor simbólico de la casa, en este episodio es clara su función protectora o su representación metonímica de la seguridad; por fuera de la casa está la violencia, de la que se escapa regresando a ella.

impersonales para mencionarlos (recurso que, como veremos más adelante, Garro utiliza repetidamente en *Los recuerdos del porvenir*), así como el pronombre indefinido “nadie”: “No se tendieron las camas; nadie regó los helechos, ni levantó las tazas sucias de la mesa del comedor” (75).

La segmentación temporal aparta a las niñas de los sirvientes: “[Eva] palmoteó para llamar a los criados. Nadie acudió a su llamado. Nos miramos sin sorpresa. Eva palmoteaba desde uno de los días y sus palmadas no llegaban al día de la cocina” (76). Ante lo que debería haberlas sorprendido —que los criados no obedecieran a las palmadas—, no lo hace gracias a la mágica explicación de la ruptura del tiempo que las niñas tácitamente asimilan. Al final del cuento, vuelve la precisión espacial en la referencia a los sirvientes: “Muy lejos, en el fondo del jardín, dormían los criados” (80).

Los personajes de la servidumbre están entonces enmarcados tanto temporal como espacialmente en una ubicación apartada de la de las niñas de la casa. Vale la pena señalar que una y otra división responden a funciones distintas dentro de la economía de la narración: como indicamos, la separación espacial coopera con la construcción de un grupo socialmente segregado. Sus lugares de pertenencia (la cocina, el fondo del jardín) operan como indicadores de clase y están íntimamente relacionados con sus funciones dentro de la casa. Este rasgo se apoya en un resorte mimético. Por otra parte, la escisión temporal responde a otra lógica y constituye otra clase de recurso. Como rasgo esencial de la poética de Garro, numerosos críticos han mencionado la ruptura de la linealidad cronológica del tiempo.<sup>128</sup> Lo que no he encontrado referido en la abundante bibliografía crítica es que en este cuento (similar a lo que veremos en

---

<sup>128</sup> Al respecto, ver, entre otros, Méndez Rodenas (845 y ss.) y León Vega (205-210), así como Callau Gonzalvo (130), Dauster (58 y 61), Fezzardi (112 y ss.), Gladhart (93), Glantz (18), Rosser (287), Meyer (156), Nanfíto (136), Dowling (33) and Lemaître (1010). En la pluralidad de aproximaciones a esta cuestión se encuentran múltiples interpretaciones y lecturas.

“La culpa es de los Tlaxcaltecas”), el grupo de la servidumbre funciona como grupo “testigo” cuyo contraste con los otros personajes, en este caso las niñas, consiguen producir el efecto de quiebre temporal dentro del relato.

Otra vez en el plano argumentativo, los criados, en ausencia de los padres de las niñas, las regañan por haber salido de la casa y las amenazan con el regreso de los dueños de casa. Uno de ellos les grita: “¡Ya van a ver cuando lleguen sus padres! ¡Ya van a ver!” (79), mientras que otro, Rutilio, les dice “Ya van a ver, vendrán las brujas a chuparles la sangre. Dicen que les gusta mucho la sangre de los ‘güeros’. Le voy a decir a Candelaria [otra criada] que deje las cenizas encendidas, para que ellas se calienten las canillas. Del brasero irán a su cama a deleitarse. ¡Eso merecen por canijas!” (79). Los sirvientes regañan a las niñas e intentan que obedezcan a la autoridad de sus padres, además de darles de comer y hacerlas dormir, cumpliendo con sus obligaciones en ausencia de los dueños de casa adultos. Ejercen de este modo, putativa y transitoriamente, la autoridad paterna y materna sobre las niñas, desplazándose de su lugar estrictamente marginal.

En un clima onírico que el cuento comparte con otros del libro (“Antes de la Guerra de Troya”, “La semana de colores”, “El duende”), se presentan los personajes de las hermanas Eva y Leli (también presentes en esos relatos) que, como se ha leído, se cifran en un afán autobiográfico.<sup>129</sup> La repetición de los nombres, tanto de las niñas como de otros personajes,

---

<sup>129</sup> Un análisis de esta perspectiva se encuentra en los textos de Duncan, Glantz y Mora. En el primero, leemos esta filiación como un aspecto conjetural: “Another level of ambiguity and playfulness is introduced by the mention of Estrellita’s last name, Garro [in the short story “El duende”]. This brings the fictive characters closer to the real world of the author and the reader, and opens the doors to conjecture about the autobiographical nature of the stories featuring Eva and Leli” (nota 5, 20). Por su parte, Glantz afirma que en varios cuentos de *La semana de colores* (los mismos a los que Duncan hace referencia), “Elena Garro habla de su infancia y la de sus hermanas en un pueblo de Guerrero, edén a domicilio enmarcado por muros y plantas donde conviven diversos grupos de diferente edad y raza, además de los niños, o mejor las niñas: los adultos separados en dos grupos, los padres ensimismados y extranjeros, los criados, indígenas” (24-25). Según esta afirmación, la distinción tanto de clase como racial entre los adultos se origina en la fuente biográfica que los alimenta. Alineada con esta idea está la de Gabriela Mora quien, acerca de la

incluidos los sirvientes, imprimen el efecto de continuidad entre las atmósferas de los cuentos, que funcionan a modo de episodios. Sin detenernos en los detalles de este tipo de enfoque, es notable no obstante que los criados —cuyos nombres también se repiten— forman parte esencial de esta recreación ficcional de la infancia.

### **6.2.2 Relato enmarcado: efectos narrativos de una ausencia. “El árbol”**

El cuento “El árbol” tiene el desarrollo cerrado de una obra teatral clásica y nos ofrece al análisis otro tipo de función, de índole estructural. En un espacio limitado, la casa de Marta, entra Luisa, descrita como “la india” (123). Con estos dos personajes y un cuchillo ocurre toda la acción, que consiste primordialmente en el diálogo entre las dos mujeres. A lo largo de esta conversación, Luisa confiesa sus crímenes a Marta y, al final, la asesina. El propósito que busca con este asesinato es regresar a la cárcel, culpada de este crimen. De su estadía anterior en la prisión conserva un nostálgico recuerdo que data de un cuarto de siglo atrás. Cuando la apresan, su propósito de reencontrarse con ese pasado idealizado se frustra porque ya no existe. A lo largo del relato, no hay signos que delaten la presencia de personajes de la servidumbre; esto se debe a que todo el relato se justifica narrativamente por la ausencia de Gabina, la criada. Todo el diálogo, el crimen y, por ende, el cuento mismo, pueden ocurrir porque la criada tiene su día franco y será ésta quien, a modo de espectadora, se encuentre con las consecuencias al regresar y así les dé sentido.<sup>130</sup>

---

primera parte de la obra de Garro, afirma que “el hecho de que Garro viviera en una casa provinciana sin muchas distancias jerárquicas, rodeada de criados indígenas que la embelesaron con sus leyendas y decires, como la fuente inspiradora de sus mejores obras” (38). Personalmente, creo que vale la pena cuestionar un detalle no menor de esta última afirmación, acerca de la ausencia de “distancias jerárquicas”.

<sup>130</sup> Aunque no es nuestro objetivo aquí, es insoslayable señalar que “El árbol” es un cuento ineludible a la hora de discutir lo étnico, racial o indígena en la obra de Garro. Profusas son sus referencias a la “vieja repugnancia criolla

Si bien no vemos a Gabina, la criada, más que muy brevemente a su regreso, toda la acción es posible gracias a su rutinaria ausencia que es lo que, asimismo, imprime al relato la aristotélica unidad de tiempo. A pesar de esta ausencia, se trata del primer personaje que se menciona en el cuento, ya que así es el incipit: “El sábado a las tres de la tarde salió Gabina. Era su día libre y no volvería sino hasta el domingo por la mañana. Marta la vio irse y, sola, se recogió en su habitación” (123). Es a partir de la salida de la criada —que justifica la primera mención de la dueña de casa— que se corre el telón dentro del cuento y comienza la acción.

Al final del cuento, los lectores, a modo de espectadores, debemos reconstruir, intuir o sospechar el asesinato de Marta quien, después de escuchar los pasos de Luisa, “se cubrió la cara con las manos” (137) y nada más se dice. Será imprescindible la presencia de Gabina para comunicar a los lectores aquello que encuentra al regresar, ya que a continuación, es el regreso de la criada lo que confirma el sangriento desenlace: “Gabina volvió a la casa de su patrona a las seis de la mañana. No fue sino hasta las ocho cuando notó que algo raro había ocurrido. En el cuarto halló a la señora Marta: hacía más de cinco horas que estaba muerta” (137). Gabina guía, con su presencia en la casa, a los lectores desde el instante en que Marta se cubre la cara hasta el descubrimiento del cadáver de su ama, permitiendo reponer imaginariamente las acciones que el cuento escoge no narrar.

En “El árbol”, el personaje de la criada cumple una función argumental esencial, cuya ausencia se ofrece como condición *sine qua non* para el desarrollo de la acción. No es descabellado suponer (o reponer) que la asesina esperó hasta que Gabina se marchase de la casa

---

hacia lo indígena” (130), erigidas por medio de logradas imágenes visuales y olfativas. Tal como lo señala Gabriela Mora, el dilema de clase está en el núcleo de la historia: “Marta, blanca y de familia acomodada, lucha con su conciencia culpable de pensar, como los de su clase, que los indios ‘estaban más cerca del animal que del hombre’ ([“El árbol”] 196)” (54). En un artículo crítico donde examina el mismo cuento, Doris Meyer confunde en su lectura a Luisa como una sirvienta de Marta, debido al origen indígena de la primera (en el cuento se la llama constantemente “la india”). Este error es elocuente acerca de la confusión entre identidad racial y étnica y la pertenencia al servicio doméstico.

para atacar a Marta. Lo que sí queda claro es que el “mutis” de la criada, así como su regreso al final, conforman los extremos de un marco que contiene toda la acción del cuento. En su carácter teatral, este cuento recupera una de las funciones clásicas de los sirvientes en sus representaciones artísticas, estableciendo un puente clave con los espectadores y lectores, cooperando a la construcción de sentido del relato (ver Robbins).

### **6.2.3 Testigo imprescindible. “La culpa es de los tlaxcaltecas”**

“La culpa es de los tlaxcaltecas” es una de las obras más estudiadas de Elena Garro. Esto se debe a varios motivos, el primero de los cuales quizá sea que contiene numerosos elementos característicos de la poética de la autora, tales como la ruptura de la línea temporal, el elemento indígena, aspectos de la relación matrimonial entre hombre y mujer y un personaje protagónico femenino que comparte singularidades con otros análogos. Asimismo, este cuento comparte muchos rasgos con la novela más célebre de la autora, publicada un año antes que los cuentos (y que comentaremos *in extenso* más adelante). Y, por último, parte de su éxito crítico se debe a la lograda estructura del cuento, en el que se articulan magistralmente los elementos mencionados y la manera novedosa en que vuelve sobre el tema histórico de la conquista de México y la figura de la Malinche.<sup>131</sup> De acuerdo con las lecturas críticas, cada uno de los dos hombres con quien Laura, la protagonista, está casada, pertenece a un período de tiempo diferente: Pablo es contemporáneo de ella y del tiempo de la narración “in the modern Mexico of President Adolfo López Mateos (1958-64)” (Dowling 31) y el otro es “her *primo marido* from the sixteenth

---

<sup>131</sup> Para lecturas que revisan este último aspecto, ver en especial, el libro *La Malinche in Mexican Literature*, de Sandra Messenger Cypess y el artículo “‘La culpa es de los tlaxcaltecas’: A Reevaluation of Mexico’s Past Through Myth”, de Cynthia Duncan.

century.”<sup>132</sup>

En este cuento, Laura Aldama está casada con Pablo, hijo de Margarita, y viven en una casa donde trabajan Nacha, la cocinera, y Josefina, la recamarera. Al comienzo del relato, Laura regresa a la casa tras una misteriosa desaparición y, con el tiempo desmontado de su cronología lineal, se narra la relación de ella con su “primo marido”, un indio aparentemente herido, a quien realmente ama, que merodea la casa del matrimonio (este personaje pertenecería, como señalamos, a un momento temporal muy distante del presente de la narración: el siglo XVI mexicano). Algunos críticos atribuyen la verosimilitud del hecho de que “Laura atravesase del siglo XX al XVI, y que tenga dos vidas al mismo tiempo” (Mora 52) al “uso de lo fantástico” (51). En relación con estos deslizamientos, los episodios de las desapariciones de Laura despiertan reacciones adversas en Pablo, su marido, y en la madre de éste hasta que la última vez, tras una larga ausencia, la dan por perdida. Pero Laura regresa a la casa para encontrarse con que Pablo ya no está allí, pero su fiel cocinera sí: es ella quien le explica lo sucedido durante su larga ausencia, período que ella percibe de modo diferente. Las desapariciones de Laura, en compañía de este hombre, desdoblán el tiempo: la percepción de su paso difiere para ella y para quienes lamentan su ausencia. Al final, el hombre llega a buscarla y su marcha determina el futuro de una de las criadas.

Nacha es el nombre propio con el que comienza “La culpa es de los tlaxcaltecas” y es su percepción la que inaugura el relato. En el íncipit del cuento, leemos: “Nacha oyó que llamaban a la puerta” (27). Nacha es la cocinera de la casa y quien llama a la puerta es “[l]a señora Laura”. La criada pone en situación a la recién llegada, no sólo dándole información sino ofreciendo sus

---

<sup>132</sup> Lee H. Dowling, en su análisis de lo que llama “the erotic dimension”, ofrece una lectura alegórica de la relación entre Laura y su *primo marido*: “Allegorically, of course, the alliance between Laura and her Indian husband may represent Elena Garro’s passionate commitment to furthering a political alliance between Mexico’s two most numerous marginalized groups, women and the indigenous” (53).

impresiones: “Señora, el señor... el señor la va a matar. Nosotros ya la dábamos por muerta” (27). A modo de digresión, cabe anotar que al final del cuento, también será la cocinera quien vea llegar a quien viene a buscar a Laura y quien le abrirá la puerta (del mismo modo que, al principio del cuento había sido quien recibió a Laura cuando ésta regresó). Así, leemos: “Fue Nacha la que lo vio llegar y le abrió la ventana. —¡Señora!... Ya llegó por usted... —le susurró en una voz tan baja que sólo Laura pudo oírla” (40).

Laura, por su parte, al comienzo del cuento busca de inmediato la complicidad de la cocinera a través de un diálogo aún incomprensible en el relato y la consigue. Laura le dice que ella misma es traidora como los tlaxcaltecas (frase fundada, desde lo general, en el lugar común cifrado en el negativo imaginario de los indios —tal como se lo expresa en “El árbol”—, según el cual serían ladinos y traicioneros, y, en particular, en el cual se hace eco además del rol de los tlaxcaltecas con respecto a los aztecas en la conquista española de México)<sup>133</sup> y le pregunta a Nacha si ella también lo es:

—¿Y tú, Nachita, eres traidora?

La miró con esperanzas. Si Nacha compartía su calidad de traidora, la entendería, y Laura necesitaba que alguien la entendiera esa noche.

Nacha reflexionó unos instantes, se volvió a mirar el agua que empezaba a hervir con estrépito, la sirvió sobre el café y el aroma caliente la hizo sentirse a gusto cerca de su patrona.

—Sí, yo también soy traicionera, señora Laurita.

Contenta, sirvió el café en una tacita blanca, le puso dos cuadritos de azúcar y lo colocó en la mesa, frente a la señora. Ésta, ensimismada, le dio unos

---

<sup>133</sup> Para un análisis de esto en detalle, y del hecho de que Laura, en el cuento, esté leyendo a Díaz Bernal, ver las referencias indicadas en la nota 131.



sorbitos. (27-28)

Esta situación, de una intimidad subrayada por el uso sostenido de los diminutivos, revela la cercanía que existe entre patrona y empleada, así como la manera en que la respuesta afirmativa de esta última refuerza lo que la primera está esperando. Además, el tácito cumplimiento del deber de la empleada —le sirve el café sin necesidad de pedido ni instrucciones—, reconforta más a quien lo ejecuta que a quien está destinado, según la narración. Es Nacha quien se siente a gusto y está contenta con ese gesto, donde su punto de vista está privilegiado por sobre el de Laura.<sup>134</sup>

Este recurso permite con secreta habilidad escamotear la intimidad de Laura y ocultar su interioridad. De este modo, se la mantiene en el terreno de la incógnita. Más adelante se hará explícita la gratitud que le produce a la dueña de casa contar con la presencia de la cocinera y de la intimidad que comparten: “Laura suspiró y miró a la cocinera con alivio. Menos mal que la tenía de confidente” (32). Laura está agradecida y el relato le debe a esta estrategia, la de centrar el interés en el punto de vista de la criada, el de proteger el de Laura de la vista de los lectores y garantizar así su carácter enigmático.

La escena del café inaugura el marco del relato de Laura, donde Nacha cumple el rol de testigo imprescindible. La mayor parte del cuento es la historia que la señora le cuenta a la cocinera, esporádicamente interrumpido por regresos a la situación de marco. Se trata de dichos, en la voz de Laura, tales como: “¿verdad, Nachita?” (28), “Allí supe, Nachita, que el tiempo y el amor son uno solo” (29), “Yo, Nachita, me quedé sin palabras” (30), “¡Cómo había cambiado, Nachita, casi no pude creerlo” (31), “Es muy triste ese lugar, Nachita” (34); o breves intervenciones de la cocinera como “Nacha reflexionó unos instantes, luego asintió convencida”

---

<sup>134</sup> Advierte esto mismo Dowling, quien describe al narrador así: “third person narrator who focalizes primarily through Nacha” (34).

(28) o la recapitulación de la escena del comienzo tras el extenso relato de Laura: “Nacha recordó su llegada: ella misma le había abierto la puerta” (35). Es importante advertir que la conversación ocurre en la cocina, espacio marginal y funcional dentro de la casa. Tal como la crítica ha señalado, es éste un sitio donde Laura encuentra refugio; las mujeres buscarían, dentro de la casa convertida en una especie de prisión, “a spot inside the *domus* where they may feel understood and accepted, often taking refuge, as Laura does, in the kitchen” (Dowling 33-34).

La función de Nacha a propósito de la narración no sólo es la de estimularla en tanto interlocutora sino también de facilitar a los lectores muchos elementos propios de la verosimilitud interna del cuento. Tal como Dowling señala en un complejo análisis que atañe a varios niveles,

Nacha’s clear affection for the “señora Laurita” in combination with her non-Western concept of time make her the ideal audience or narratee, not only because she never questions the truth of Laura’s account but also because she responds to each part of it with the sincere empathy the other woman is obviously in need of. Nacha’s unhesitating faith in Laura’s integrity [...] becomes a model that inspires the reader to trust her as well. [...] Garro thus lays the groundwork for her reader’s willing suspension of disbelief before the series of fantastic occurrences that constitutes the core of Laura’s tale. (33)<sup>135</sup>

El otro personaje de la servidumbre que aparece en el cuento es el de Josefina, la

---

<sup>135</sup> Más adelante, en el mismo artículo se especifica esa lectura en los términos que le interesan a su propuesta, esto es, desde la perspectiva de género: “Laura succeeds in becoming in the story—as Isabel in *Recuerdos* was not permitted to do—the primary speaker within the discourse, thereby gaining the privilege of telling her own story in her own way. [...] The person to whom the female narrator addresses herself is, moreover, as we have seen, a sympathetic constituent (very much like a female reader) who at least in part shares Laura’s dilemma of being perennially subject to men’s dictates (though a class difference obviously implies the existence of other problems as well for Nacha). With a confidante to validate the conclusions gradually emerging within the coherence of Laura’s narrative, she may be seen to embark upon what amounts to a critical examination of her own vital realities and possibilities” (Dowling 47).

recamarera.<sup>136</sup> Si bien Josefina aparece cerca de Nacha e incluso agrupada con ella, como parte de la servidumbre, encarna valores completamente diferentes de los que representa la cocinera. Por esto, los personajes de ambas ofrecen a los lectores dos ideas de empleadas domésticas antagónicas. Tan presente como la fiel Nacha, Josefina es testigo como ella de cuanto ocurre en la casa. Sin embargo, hay una gran diferencia en los comportamientos de ambas al respecto de lo que ven y oyen en casa de sus patrones y ésta será la clave para definir cada uno de los personajes.

La fidelidad de Nacha, que se ofrece como confidente para la desesperada Laura, se traduce a su vez en su silencio. Por contraposición con esta figura de confianza y seguridad, aparece la imagen de Josefina, a quien desde el primer momento se caracteriza por su incapacidad para preservar el silencio o por su preferencia por no mantenerlo:

Esa Josefina con su gusto por el escándalo tenía la culpa de todo. Ella, Nacha, bien se lo dijo: “Cállate! ¡Cállate por el amor de Dios, si no oyeron nuestros gritos por algo sería!” Pero, qué esperanzas, Josefina apenas entró a la pieza de los patrones con la bandeja del desayuno, soltó lo que debería haber callado. (32)

La tensión entre ambas criadas es patente: Nacha le indica que se calle y Josefina desobedece a esta orden de su par. La voz narrativa se inclina por los intereses de Laura, que son los que Nacha intenta proteger con su mutismo al respecto de su ama (esto será cada vez más común en la narrativa posterior de Garro; incluso aunque los personajes que asuman la voz narrativa parezcan adversos a los intereses de la mujer protagonista de las ficciones, siempre contribuyen a fortalecer un punto de vista que la favorece). Podemos ver esto en la censura que se ejerce sobre Josefina tanto al principio de la cita como al final. En primer lugar se condena su “gusto por el

---

<sup>136</sup> No encontré en la bibliografía crítica sobre este cuento referencias a este personaje, omisión que no sorprende.

escándalo” y se la culpa por la situación, desplazando la responsabilidad de la agente de la acción a la mensajera. Y luego, tras desobedecer a la criada mayor y en un acto de aparente rebeldía, le dice a sus amos (a quienes cabría suponer que les debe obediencia) lo que, según el juicio de la voz narrativa, debería haberse callado.

La indiscreción de la criada joven es uno de los resortes más evidentes en que se apoya este personaje. Podemos ver la insistencia de la voz narrativa en repetir las cosas que Josefina transmite y repite en frases como éstas: “Al menos eso dijo Josefina después” (32); “Eso lo vio y lo oyó Josefina” (33); “Josefina entró a la cocina espantada y gritando”. Lo que este tipo de percepciones también están afirmando (además del carácter chismoso de la joven) es que las criadas tienen opciones de reacción diversas. Asimismo, lo que permite que esto sea así es el hecho incontestable de que la servidumbre es testigo presencial ineludible de cuanto tiene lugar en la casa. Ese material de primera mano que presencian las convierte en espectadoras privilegiadas que no siempre se limitan a la función de contemplar cuanto tienen ante sí.

En el cuento encontramos un episodio que extrema la función informativa y de ser portadora y transmisora de la información del personaje de Josefina. De manera análoga a lo que vimos como rasgo definitorio dentro de una economía doméstica de la información, será también Josefina quien transporte la información mediática y la haga accesible, por medio de su propia voz, a otros integrantes de la casa. En sintonía con su función de corre-ve-y-dile, es quien trae y lee para Laura y Nacha las noticias del periódico. Leemos: “Josefina traía el *Últimas Noticias*. Leyó en voz alta: ‘La señora Aldama continúa desaparecida. Se cree que el siniestro individuo de aspecto indígena que la siguió desde Cuitzeo, sea un sádico. La policía investiga en los estados de Michoacán y Guanajuato’” (35). Es la voz de la criada quien informa no sólo a la cocinera y a la dueña de casa, sino también a los lectores, el hecho de que la desaparición de Laura haya

trascendido los límites del ámbito doméstico y haya llegado a las páginas del periódico. Su función narrativa, entonces, no se limita a llevar físicamente el ejemplar con las noticias sino que, al leerlas en alta voz, las encarna y las exhibe más allá de los límites de la ficción. La noticia llega intacta a los lectores del cuento merced a la labor mediática que Josefina asume en el relato. Al convertirse en la portavoz de las noticias del periódico, metonímicamente está acentuándose el rasgo esencial que la define.

Quizá no sería tan notoria la indiscreción de Josefina si la voz narrativa no insistiese tanto en ella o si no contase con Nacha para operar una constante comparación. El cuento mismo vuelve con persistencia sobre este binomio, como cuando, tras algunas desapariciones de su esposa, Pablo ordena la reclusión de Laura. En esta situación, las sirvientas son las únicas que entran en la habitación. A este respecto, Nacha y Josefina son iguales; lo que las diferencia es lo que harán ulteriormente con aquello que presencian: “Ellas, las sirvientas, entraban continuamente al cuarto de la señora para echarle un vistazo. Nacha se negó siempre a exteriorizar su opinión sobre el caso o a decir las anomalías que sorprendía. Pero, ¿quién podía callar a Josefina?” (37). En este fragmento podemos ver escrito explícitamente el contraste entre la cocinera fiel y la recamarera chismosa, dos paradigmas de servidumbre opuestos. Y también vemos, en la crispación con que está formulada la pregunta, de qué lado parece instalarse la simpatía de la voz narrativa.

El aspecto más importante del cuento, como indicamos brevemente en la introducción, es la fragmentación de la línea temporal o la ruptura de la linealidad cronológica. Éste es uno de los rasgos clave de la poética de Garro, por lo que vale la pena detenernos en detalle en los recursos que se utilizan en “La culpa” para conseguir ese efecto. Asimismo es sumamente pertinente para este análisis porque el personaje de la cocinera es un elemento indispensable para su articulación.

Tanto en este cuento como en otras obras, Garro construye un tiempo que no sigue la cronología lineal y aquí lo consigue por medio de la diferencia en las percepciones del tiempo de la acción. Por un lado, Laura percibe el paso del tiempo de un modo que parecería “normal” si no fuera por el contraste que existe con la manera en que lo percibe el resto del mundo. Será la criada Nacha quien funcione como referente del paso del tiempo y quien servirá, tanto para Laura como para los lectores, para reponer la distorsión que afecta la percepción de Laura. El choque con la noción del tiempo que tiene la criada es lo que hace que la de Laura sea extraordinaria. Cuando la cocinera le pregunta dónde estuvo y ella le responde que estuvo un rato en un café, Nacha acota: “Pero eso fue hace dos días” (35). En el caso de la desaparición siguiente, la función contrastiva de Nacha se repite. Tras el accidentado relato de Laura, que cree haber faltado de la casa unas horas, la cocinera le explica: “El señor Pablo hace ya diez días que se fue a Acapulco. Se quedó muy flaco con las semanas que duró la investigación” (39). De dos días a varias semanas, Nacha enuncia el parámetro del tiempo por el que se rige la normalidad de la vida de los personajes del cuento.

El desdoblamiento temporal, que también vimos en el cuento “El día que fuimos perros”, es posible en virtud del contraste de al menos dos percepciones. Por un lado, tenemos un personaje o más de uno que percibe el tiempo de un modo extrañado pero para que eso sea posible y para que ese extrañamiento pueda ser percibido por el lector como tal tenemos, por otro, uno o más personajes que contrasten esa percepción, funcionando como “referente” del paso del tiempo que dentro del relato funciona como norma<sup>137</sup>. En ambos cuentos, son los

---

<sup>137</sup> En este cuento, la crítica ha señalado esta función de Nacha (que en realidad aquí es compartida con otros personajes pero es ella quien lo evidencia y enuncia para comprensión de los lectores). Dowling refiere: “Another of Nacha's functions in the story has been pointed out by Carmen Salazar Parr: through the narrator's allusions to Nacha's acceptance of all that Laura describes, whether she refers to the sixteenth century or to the twentieth, Garro creates a merging of the two time frames (54)” (33).

personajes protagónicos los que pertenecen al primer grupo: Eva y Leli atraviesan un proceso de carácter mágico que incorpora la alteración del tiempo en “El día” y Laura desaparece de la casa por períodos de tiempo que considera breves. También en ambos cuentos son los personajes de los sirvientes los que ofrecen el elemento contrastivo que hace que el tiempo extraño sea percibido como tal, tanto por los protagonistas, que en un principio desconocen esta alteración, como por los lectores.

Por último, vale la pena detenerse en la estrecha relación que existe entre Nacha y la dueña de casa. Ya mencionamos tanto la importancia narrativa de Nacha, en varios aspectos, así como la intimidad que existe entre ambas. No obstante, cabe una reflexión final acerca de la manera en que la criada es muchas veces comprendida como una continuación de su ama (tal como habíamos visto insinuado en el caso de las criadas de la señora Blanquita en relación con ella en “El zapaterito de Guanajuato”). Esta idea parece abonada por la narración misma, por el personaje de Laura y, en especial, por la misma cocinera.

A lo largo de todo el cuento se insiste en la intimidad que existe entre ellas. No se trata, como uno podría suponer, de una condición preexistente de la relación que las vincula sino que es algo que parece comenzar a existir con la situación con la que comienza el cuento (la primera desaparición y regreso de Laura): “Nacha se aproximó a su patrona para estrechar la intimidad súbita que se había establecido entre ellas” (40). Esta intimidad súbita nace entonces del hecho de que el ama se encuentra en un momento de necesidad que Nacha comprende sin necesidad siquiera de que Laura tenga que explicarlo o acaso lo comprenda ella misma. Como testigo clave que da sentido al relato y, sin comunicar explícitamente al lector la situación, le brinda los elementos necesarios para que la comprenda.

Como parte de la afinidad entre criada y ama, es notable que uno de los gestos que la

cocinera más repite sea el de asentir, con lo que el relato insiste en esta alineación entre ambos personajes. Asimismo, el final del relato refuerza esta afinidad: Laura se marcha y Nacha sentencia la situación así: “Yo digo que la señora Laurita no era de este tiempo, ni era para el señor” (40). Tras esta explicación sin interlocutor preciso, la frase final del cuento es “—Ya no me hallo en casa de los Aldama. Voy a buscarme otro destino —le confió a Josefina. Y en un descuido de la recamarera, Nacha se fue hasta sin cobrar su sueldo” (40). Este final nos expone no sólo a un alto extremo del grado de la fidelidad que la cocinera le profesaba a su ama (al punto de irse sin cobrar el sueldo), sino que también en su interpretación profunda de los hechos revela que el personaje de Nacha exhibe una comprensión extraordinaria de lo que ocurre en el cuento (más afín a la de un lector que a cualquiera de los personajes del cuento). Vale la pena en este sentido reflexionar acerca de la autoridad en la narración, en relación con el conocimiento de los hechos y la comprensión (dentro del contexto y en un sentido mayor).<sup>138</sup>

### **6.3 FUNCIONES ACTIVAS: ACTORES MUDOS, AGENTES SECRETOS EN “EL ROBO DE TIZLA” Y LOS RECUERDOS DEL PORVENIR**

#### **6.3.1 Anticipación en “El robo de Tizla”: la obscenidad del crimen**

“El robo de Tizla” es un cuento que tiene un punto de inflexión central que divide el cuento en dos. En la primera mitad, la policía llega a la casa de la familia donde se ha denunciado un robo e interrogan a las criadas. Tras un breve y amable intercambio con la dueña de casa, se interroga

---

<sup>138</sup> Las ideas de visibilidad y espacios dentro de la superficie textual de Rancière presentada en la “Introducción” son cruciales para pensarlo. Asimismo, esto se alinea con la idea de autoridad que significa ser portavoz de una historia: “the teller of a tale is a holder of power” (Robbins 91).



también a Evita, su hija, quien tampoco dice nada, y visitan la habitación de Lorenza, la planchadora, que perdió el habla el día del episodio. El episodio, en realidad, fue más bien un intento de robo o un robo frustrado: algo de todos modos incomprensible para la policía. “La autoridad seguida de la señora, los niños, los sirvientes y los curiosos que habían entrado a la casa, se dirigieron al fondo del jardín” (90) para “hacer una inspección ocular”. Aunque en un cuarto en el fondo, encuentran agujeros en las paredes y costales de maíz destrozados a machetazos pero no falta nada (90), se descubre que los supuestos ladrones “no se llevaron nada” (91) y el policía termina calificándolo de “robo sin robo” (92).

Toda investigación se interrumpe en el punto donde confluye el misterio, allí donde dos silencios infranqueables se imponen: la resistencia de Evita a continuar hablando tras haber insinuado algo y la mudez de Lorenza, la única sirvienta que la policía no puede interrogar porque ha perdido el habla. En esa instancia, la narradora confiesa su identidad: es Evita. El resto del cuento consiste en la explicación que la niña da a los lectores acerca de lo sucedido antes del robo: la estrecha amistad de la niña con Lorenza la llevó a mentirle y decirle que en el fondo de la casa había un tesoro. El novio de la criada intenta robarlo, con la anuencia de su novia y, tras el frustrado intento, niña y criada entablan un pacto de silencio que ambas cumplen (y del que el cuento sería una violación o infracción de la palabra empeñada entonces).

El cuento comienza con una imagen poética del pueblo de Tizla que abona a que los lectores desconozcamos la identidad de la voz narradora.<sup>139</sup> Tras este lírico y enigmático comienzo que instaura una atmósfera particular, se introduce rápidamente el asunto del robo que, en el presente de la narración, acaba de ocurrir:

Cuando sucedió el robo era verano y las mujeres veían en la luz resplandeciente

---

<sup>139</sup> Para un contraste entre el lenguaje poético y el lenguaje infantil, como reflejos de visiones alternativas, ver Duncan (“Narrative tension”).

algo que los hombres no veían. Por eso, en la mañana posterior al robo, las autoridades se ensañaron con las criadas y olvidaron a los hombres de la casa.

—¡Estas mujeres saben! —insistía el jefe policíaco.

—¡Claro que saben —respondían sus ayudantes. (87)

Este fragmento revela dos resortes fundamentales del cuento, el primero en términos de género y el segundo, de clase. Ambos estarán presentes a lo largo de todo el relato (así como en otros cuentos del mismo volumen). Las mujeres tienen una percepción privilegiada en comparación con las de los hombres. Esta diferencia que opera en aparente favor de las mujeres las vuelve automáticamente blanco privilegiado de los interrogatorios policiales. Vemos en la construcción lingüística que conecta la idea de la especial sensibilidad femenina con el hecho de que se conviertan en el objeto de la saña de los investigadores una clara relación de contigüidad (fundada en la conjunción consecutiva “por eso”) que, asimismo, imprime una distinción de clase que no está explicada o al menos no explícitamente trazada como la anterior. El modo en que el discurso se desliza desde las mujeres hasta las criadas omite toda justificación. Esta naturalización de la diferencia volverá a verse tras el interrogatorio a las criadas, cuando al jefe de policía le llegue el turno de interrogar a la dueña de casa.

Tres interrogatorios se suceden así: primero, el de Fili, quien dice que vio cincuenta hombres (87). A continuación le toca a Carmen, la cocinera, quien dice que vio treinta y siete hombres porque sólo hasta ese número aprendió a contar (88). Por último, le llega el turno a “Candelaria, la lavandera, con sus manos rosadas por el agua y el jabón” (88). Insiste en que vio lo mismo que vieron sus dos compañeras que dieron testimonio antes y, cuando el policía demanda que sea más precisa en su declaración, responde: “¿Para qué se lo voy a repetir? Yo tengo mucho que hacer y no puedo perder mi tiempo con palabras” (89). En estas presentaciones

se advierten algunos pequeños detalles, casi como dichos al pasar, que ofrecen algunas características del personal doméstico de la casa. Una de ellas no sabe contar más que hasta treinta y siete, otra detenta en las manos las huellas de su labor y desprecia las palabras en favor de las cosas que tiene que hacer.

El desdén por la labor policial se transforma casi inmediatamente en una insolencia hacia ellos, una especie de desafío a su autoridad. Dice la lavandera: “Bien dicen que mientras más suben más ganan por no hacer nada” (89) cuando amenazan con acusarla por encubrimiento ante su reticencia inicial a repetir lo que dijeron sus compañeras. El policía, amenazante, reprime esta reacción con la siguiente frase: “—No retobe, diga lo que vio” (89). El trato que reciben las criadas da cuenta de su condición subalterna en el hogar.

El otro aspecto que coopera con la idea del rigor con el que la policía destina a las criadas es el contraste con la forma en que se trata a las dueñas de casa, madre e hijas. La señora y sus hijas “escuchaban el interrogatorio con aire distraído, como si no les interesara lo más mínimo” (88). La diferencia en el trato a la señora, a quien el policía sonríe y trata con cortesía (89), es una nueva marca de discriminación de clase, donde las criadas reciben el peor trato. Sin embargo, la señora interviene en su favor, diferenciándose a un tiempo del policía; cuando éste insinúa que podría desconfiar del personal doméstico, la dueña de casa da fe de su plena confianza en ellos:

—Dígame sus sospechas, señora.

—¿Mis sospechas...? Yo no tengo sospechas —contestó ella extrañada.

—¿Tiene plena confianza en sus sirvientes?

—¡Claro! Hace años que los conozco. ¿Cómo se atreve usted a insinuar que en mi casa hay bandidos? (93)

La dueña de casa, amén de la diferencia de clase que la separa de sus criados, no permite que se dude de su integridad. En este sentido, la alianza que el policía intenta entablar con la dueña de casa, excluyendo a la servidumbre, no logra afianzarse y prima por sobre ésta la coalición que implica la convivencia en el hogar. La señora de la casa ni siquiera permite que el policía ponga en tela de juicio la calidad humana de las personas que trabajan bajo su techo. El policía, por su parte, no encuentra en esta respuesta una desobediencia, tal como la había encontrado en las palabras de la lavandera, lo cual funciona una vez más como otra marca de la misma clasificación que opera para él entre amos y criados.

Tras esta serie de interrogatorios e intercambios que revelan varios elementos de las dinámicas que se establecen entre los personajes, se llega a los dos personajes que funcionan a modo de bisagra narrativa. En primer lugar, representan la detención de la investigación que, con ellas y sus distintas resistencias a los interrogatorios, se interponen en el curso de la investigación. Así, cuando están interrogando a la niña, Eva, ésta interrumpe su relato en la insinuante frase “Y vi también...” (91) y no accede a continuar, a pesar de las órdenes, insistencia, zarandeos y melosas palabras de su madre y los policías. Por otra parte, se consigna lo siguiente acerca de la servidumbre: “Todos [rindieron declaración] menos la pobre de Lorenza, que se asustó tanto que perdió el habla” (93).

El silencio aparece entonces como un recurso de resistencia, tanto voluntaria como —al parecer— involuntariamente, ante la imposición de la autoridad policial. Este límite que la niña y la criada imponen revierte su aparente carácter menor en relación no sólo con los detentadores del poder dentro del hogar, sino también fuera de él, como lo son los representantes de la ley, es decir, los policías. El silencio aparece como un refugio eficaz en el que ambas se parapetan y al que nadie puede acceder, ni siquiera por medio del uso de la violencia. Ese callar las protege y

les permite detentar el poder de no conceder la autoridad a quien presume de ella. El control de la palabra, que incluye la decisión de disponer de ella a voluntad e incluso de disponer de no hacer uso de ella, es el margen de libertad que no dejan de ejercer. Cabe acotar que, entre las armas de los débiles que enumera Scott en su inventario, el silencio es una de ellas.<sup>140</sup> Asimismo, el silencio cumple, como explica Melgar, una función estructural: “Estos silencios textuales—enigmas, ambigüedades, deducciones falsas o incompletas—mantienen el suspenso y estimulan una lectura activa” (148). Coincidimos con esta afirmación en el caso de este cuento, al cual puede hacerse perfectamente extensivas estas palabras.

El punto en que la narración cambia es la articulación del misterio con su explicación. En ese momento, mudez y silencio truecan su condición por la asunción de la primera persona de la voz narrativa, de la cual los lectores desconocíamos su identidad hasta entonces: “El misterio quedó encerrado en la mudez de Lorenza y en el silencio de Evita. Hoy, muchos años después, Evita, que soy yo, se decide a decir la verdad sobre el robo de Tizla” (94). A partir de allí, del desenmascaramiento de la voz narrativa de la enigmática niña, en tercera persona, comienza el relato de la verdad: cómo viven en el jardín los niños de la casa, ante una especie de abandono de los padres<sup>141</sup> y un dato que será clave es la amistad de la narradora con las criadas de la casa. Ella misma enuncia cómo era esa relación con el grupo todo y con Lorenza en particular: “Yo era muy amiga de las criadas de mi casa. Me gustaban sus trenzas negras, sus vestidos color violeta, sus joyas brillantes y las cosas que sabían. Lorenza, la más joven, me confiaba secretos a

---

<sup>140</sup> Análogamente, en un artículo sobre el silencio en la novela de Garro *Y Matarazo no llamó...*, Lucía Melgar señala que “[c]onsciente de la falsedad del lenguaje oficial y social que permea conversaciones, discursos e interpretaciones periodísticas de los hechos, Yáñez [el protagonista de la novela] se ha refugiado durante años en un silencio que constituye a la vez un refugio y una forma de resistencia” (145).

<sup>141</sup> La ausencia de la autoridad adulta de la madre y el padre dejan mayor espacio de acción a los adultos del servicio. Esta ausencia aparece explicitada así en el cuento: “Mis padres estaban muy ocupados con ellos mismos y a nosotros nos pusieron en el jardín y nos dejaron crecer como plantas. Y como plantas fuimos creciendo mis hermanos y yo” (94).

condición de que yo le confiara otros de igual importancia que los suyos” (94-95). Tras un breve enfado y para reconciliarse con la planchadora, la niña le dice que el “gran tesoro” de su papá está en el bodegón. Esta mentira de la niña para recuperar la amistad de la criada cifra en su interior, implícitamente, el interés material de la criada en esa relación, en la que de algún modo abusa de su condición adulta.

La noche del “robo”, Eva ve a la planchadora con Julián, su amado, entre los hombres que atacan la casa. Aunque no se presencien las escenas en que Lorenza se lo dice a Julián y que ellos planean el “robo”, se deduce que son ellos quienes están detrás del crimen irresuelto. Es importante advertir que el relato no da testimonio de la escena del plan ni del crimen en sí, sino que todo eso acontece fuera de escena (volveremos a ver algo similar en la traición central de *Los recuerdos del porvenir*). Lo único que los lectores alcanzamos a vislumbrar es el momento del pacto entre la niña y la planchadora. Una vez cometido el supuesto robo, ambas están asustadas por las posibles consecuencias. La planchadora teme las consecuencias que lo que ha ocurrido puede tener para ella y su amado (no sólo ante la policía sino también en su propio trabajo), mientras que Eva teme la materialización de la amenaza de la criada, tal como se ve en el pacto que ésta última le propone a la primera: “—No llore, niña Evita, no le voy a hacer el mal [brujería]. No le diré nada a mi mamá [bruja] si usted no le dice nada a la suya [...] Usted diga: no vi nada. ¡Al fin yo, por el espanto, perdí el habla...!” (96). Esta alianza entre los niños y la servidumbre es la clave detrás del crimen que no fue tal. Asimismo, es la clave narrativa para la solución del enigma que mueve el argumento, así como su origen. Si pensamos en términos miméticos, podemos reconocer que esta alianza se funda en una ausencia de los adultos de la casa en relación con la crianza de la niña y, al mismo tiempo, en el ejercicio de un poder conjunto y articulado de dos seres subordinados dentro de la economía doméstica. El triunfo del

pacto que sellan la planchadora y la niña, movidas por el impulso del temor, anuncia el potencial que albergan estas figuras aparentemente menores en ambos niveles: el desarrollo de la trama y la autoridad narrativa dentro del relato.

### **6.3.2 La servidumbre como clase en *Los recuerdos del porvenir***

Publicada en 1963, la novela *Los recuerdos del porvenir* es la más conocida y mejor estudiada de las obras de Garro. Dividida en dos partes, cuenta la historia del pueblo de Ixtepec, sometido al gobierno militar encarnado en la figura de Francisco Rosas; es el pueblo mismo el que, en una primera persona que varía a lo largo de las páginas, narra su propia historia.<sup>142</sup> Cada una de las partes de la novela tiene un personaje femenino central: en la primera, Julia, es la querida de Rosas, y vive en un hotel del pueblo con otras mujeres; tras la desaparición de Julia con Felipe Hurtado, un misterioso hombre que aparece en el pueblo y huye con ella, Rosas encuentra en Ixtepec otra mujer para reemplazarla, Isabel Moncada, quien será el personaje femenino central de la segunda parte.<sup>143</sup> Rosas y sus hombres imponen el terror en el pueblo, con el objetivo de sofocar la revolución cristera. Tras la fuga de Julia, la crueldad del autoritario militar aumenta y llega a una cumbre inesperada cuando obligan a cerrar la iglesia y asesinan al sacristán. En ese

---

<sup>142</sup> Para varias discusiones al respecto de las variaciones en la voz narrativa y sus implicancias ver Méndez Rodenas, quien rastrea numerosos antecedentes literarios de este recurso y lo considera una de las dos principales innovaciones de la novela (845-46); Saenz-Roby (279); Glantz (20); Lemaître, quien ofrece una lectura de corte psicoanalítico (1005) y Lund. En opinión de este último, hay en esa inconsistencia un aspecto crucial que admite diversas lecturas: “But its narrative voice is inconsistent. At times it appears, such as in the lyrical opening pages, in the first-person singular (*yo*), evoking the pueblo as physical space, an aggregate of houses and streets, at once an abstract territory and a material place. At other times it appears in the first-person plural (*nosotros*), evoking the pueblo *as nation*, as an ‘aggregate of men’ speaking together in chorus, as if from a common soul. And yet another layer of complexity emerges here, as the plural pueblo’s game of inclusion and exclusion is ambiguous, making it difficult to tell who exactly is inscribed by ‘us’” (400). Para una clara exposición de lecturas contradictorias, ver Winkler 79-82.

<sup>143</sup> Para un examen de estas figuras, ver Franco, quien las lee en clave de heroína y antiheroína, respectivamente. Asimismo, para un análisis concentrado en su condición femenina, ver Saenz-Roby.

momento, los militares no encuentran al sacerdote y sospechan que son los habitantes del pueblo mismo quienes están ayudándolo a ocultarse y escapar. Ésta es, efectivamente, la verdad: para dar oportunidad al cura de que huya, organizan una gran fiesta pero, tanto por sospechas como por una velada delación, los militares están al tanto de los planes y consiguen desbaratarlos. Uno de los acusados es Nicolás Moncada, hermano de Isabel. A causa de la relación que el militar mantiene con su hermana, Rosas decide no ajusticiarlo pero éste regresa, y el militar se ve obligado a matarlo. Isabel, enamorada del asesino de su hermano, va a la iglesia, acompañada de una criada, y en el camino se convierte en piedra.

Antes de describir en detalle la construcción de los personajes de los sirvientes, cabe señalar el lugar central que la lengua, sus manifestaciones y la circulación tienen en la economía interna de la acción. En este entramado, veremos qué lugar ocupan los sirvientes en relación con la palabra, el saber y la circulación de la información. La importancia de la palabra, como expresión de la lengua,<sup>144</sup> está subrayada en la novela por medio de uno de sus más entrañables personajes: Juan Cariño. Antiguo presidente municipal, en la actualidad de la narración es una especie de loco del pueblo que vive con un grupo de prostitutas, en cierto modo al margen de la vida civil de Ixtepec. Su afición por las palabras es característica de su personalidad y en una referencia a su persona encontramos la siguiente reflexión:

[Juan Cariño] Estaba contento: había despistado al extranjero, pues si era cierto lo que había dicho, lo importante era lo que no había dicho: que las palabras eran peligrosas porque existían por ellas mismas y la defensa de los diccionarios evitaba catástrofes inimaginables. Las palabras debían permanecer secretas. Si los hombres conocían su existencia, llevados por su maldad, las dirían y harían saltar

---

<sup>144</sup> Cabe recordar el margen de libertad que un sistema tan aparentemente fijo como el de la lengua ofrece —o no consigue impedir— a sus usuarios, en la visión del crítico Michel de Certeau.



al mundo. Ya eran demasiadas las que conocían los ignorantes y se valían de ellas para provocar sufrimientos. (60-61)

Este segmento describe con precisión el valor que la palabra tiene (valor que hace hincapié, a su vez, en el poder que se asigna a su circulación). En medio de la percepción supuestamente distorsionada que Juan Cariño tiene del mundo, es a propósito de él que encontramos la lucidez de enunciar una de las claves de la novela. Los binomios a propósito del saber y la palabra, es decir, conocer/ignorar y hablar/callar, organizan en este fragmento la clave esencial de la novela que yace por detrás de la imposición violenta del poder por parte de los militares. Margo Glantz glosa esta importancia de las palabras en sí mismas, independientemente de su valor de uso, que le atribuye el personaje de Juan Cariño:

Para los niños y para los locos y en el rumor popular, las palabras tienen una consistencia material, suenan, tienen peso, existen como objetos y adquieren cuerpo en cuanto se independizan del sonido que las ha emitido, del sonido que las ha hecho posibles, es decir del conjuro. El loco del pueblo Juan Cariño, investido de un poder imaginario, el de Presidente, y habitante de una casa nefanda, la de las “cuscas”, trata de proteger al pueblo de las palabras malignas y evitar que bajo su influjo las gentes se perjudiquen [...]. La palabra como algo irrevocable, cuya materialidad tiene un efecto, las palabras como objetos que modifican la realidad, sobre todo si han sido pronunciadas en los reinos de la infancia o la locura. Pero cuando se sale de esos territorios, cuando se termina la infancia o la locura sale de su cauce, las palabras son armas incontrolables que se vuelven contra quien las ha pronunciado y lo destruyen. (19-20)

La concepción de esta poética glosa no está del todo apartada de la disposición del orden que el lenguaje imprime a la experiencia del mundo en la visión de Foucault que explicamos en las secciones introductorias. La materialidad de las palabras (y en este sentido hay que mantener presente que estamos trabajando con un texto literario, hecho precisamente de ese mismo material) tiene una consistencia innegable que transforma el mundo; de allí el peligro, la amenaza, la manera en que constituyen armas.

A modo de digresión no del todo inconexa, cabe apuntar que el sentido del oído goza de un enorme privilegio en esta novela. La construcción de situaciones complejas por medio de imágenes auditivas es muy frecuente: “Su vida entera [la de Francisco Rojas] se precipitó sobre las tumbas silenciosas de Ixtepec; una sucesión de gritos y descargas lo dejó paralizado; Isabel y Julia se rompieron en el estrépito de los fusilamientos, sus noches de la sierra y sus días de guarnición saltaron hechos pedazos” (287). Asimismo, la recurrencia a este tipo de figuras aparece para dar con la construcción de la atmósfera previa a los entierros de los fusilados, al amanecer, con una evidente economía de palabras, como en el comienzo del capítulo XV de la segunda parte: “El sol se levantó con fuerza y el campo se llenó de cantos de cigarras y zumbidos de víboras” (288).

Un rasgo esencial de la servidumbre que esta novela adopta es la de su importancia para la circulación de la palabra. Los criados son portadores de información; llevan y traen los dichos de sus amos y, de este modo, se ocupan de mantener vivas sus relaciones sociales (ya nos referimos a esto no sólo en el “Marco teórico” sino también al respecto del personaje de Josefina en “La culpa es de los tlaxcaltecas”). En el siguiente fragmento, combinado con algunas de sus tareas, se advierte la manera en que los criados ejercen un poder discrecional sobre su uso de la palabra, decidiendo cuándo callar y al servicio de quién usar su palabra:

Los criados iban al mercado, encontraban las frutas y los puestos renovados y continuaban en su silencio imperturbable. Los vecinos se acercaban a decirles buenos días y ellos se alejaban desdeñosos, sin querer compartir su invariable secreto. Era inútil que los amigos llamaran a la argolla de bronce; la respuesta que llegaba a través del portón apenas entreabierto era siempre la misma: "Los señores no reciben a nadie." Doña Matilde, que no iba nunca a visitarlos, se comunicaba con su hermano a través de los criados. (256)

Por un lado, mantienen un silencio imperturbable y responden de acuerdo con una orden de los señores, pero al mismo tiempo, son ellos mismos el medio de comunicación privilegiado del que doña Matilde dispone para comunicarse con su hermano.

El silencio parece ser un tema notable en la novela y, junto con sus contrapartes —el habla, el derecho y la posibilidad de hablar, el deseo de hacerlo— conforman el espectro completo del decir, lo dicho y lo no dicho. Si intentáramos delinear los hitos que componen este espectro, podríamos reconocer con cierta nitidez dónde ubicaríamos a cada uno de los personajes de la novela y, con ello, advertir las relaciones que se establecen no sólo entre ellos, sino entre ellos con relación al poder, a la distribución de fuerzas y la dinámica de las acciones en la acción de la novela. Como veremos más adelante, los sirvientes ocupan un rol subalterno con respecto a los dueños de casa (que, a su vez, no son todos iguales entre sí, sino que participan de una red de relaciones de poder a otro nivel) y están signados por el silencio, parte del efecto del vínculo laboral que define su identidad. Impuesto sobre ellos, el silencio parece no sólo pesar sobre sus acciones sino que además se ofrece a la lectura como un signo metonímico que los define: los reduce a la nulidad y o bien los relega a una especie de cartón pintado de fondo, como si formaran parte del paisaje, o como si ese silencio fuera el signo distintivo que los define como

seres privados de la palabra por obra de la opresión y el sometimiento. Esta lectura se apoya certeramente en la insistencia que hay en la novela en el silencio de estos personajes, contruidos no tanto como personajes callados, sino silenciados (es decir, como objetos de la imposición del silencio).

Además de paradójicamente silenciosos, los sirvientes aparecen anulados en su representación en numerosas ocasiones en que las acciones que desempeñan como parte de sus labores en la casa se describen por medio de estructuras impersonales. Así, leemos que “Por la noche en casa de don Joaquín se sacaron las sillas al corredor, se encendieron los quinqués y se prepararon bandejas con refrescos y dulces” (69). Del mismo modo, más adelante, se los menciona pero como una especie de añadido marginal en relación con el centro de la imagen: “En el fondo del corredor una mesa provista de botellas y copas tintineaba bajo las manos de los criados” (195). Es notable que el sujeto de la oración sea la mesa y que los criados o, mejor dicho sus manos, consistan en un rasgo circunstancial (gramaticalmente hablando). Este foco en los objetos que los criados manipulan los despoja de importancia y los convierte en presencias aun más accesorias que las botellas y las copas, objeto de atención principal de la voz narrativa.

Dentro de la novela, el poder en términos de abstracción y su ejercicio en sus manifestaciones materiales son asuntos cruciales. De los numerosos entrecruzamientos en que se manifiesta el poder, donde no faltan parámetros de clase, de género, de rango militar, surge una especie de jerarquía muy estratificada dentro de la cual cada personaje ocupa un sitio específico. Al respecto de esta estratificación, la crítica ofrece varios comentarios; Glantz señala:

los personajes adultos de *Los recuerdos del porvenir*, criollos o mestizos jerárquicamente colocados encima de los indios y separados de ellos por su educación, sus creencias, su concepción del mundo, su clase y sus inercias, pero

estrechamente unidos por la convivencia cotidiana y la intensa cercanía que los niños guardan con los criados, quizá más intensa aun que con los propios padres biológicos. (25)

Callau Gonzalvo concentra su atención en el poder militar y el modo en que la jerarquía se irradia a partir de ese núcleo central; en sus palabras, “[I]a trama [de *Los recuerdos*] gira en torno al poder absoluto y opresivo que el militar al mando de la plaza ejerce, con especial intensidad sobre mujeres, campesinos e indígenas” (129). Y, más adelante, articula la gradación de la desigualdad con la asignación de lugares individuales que destina el centro irradiante de poder a las respectivas individualidades de los personajes del pueblo: “Ixtepec es un pueblo violentamente marcado por la historia irreversible de la desigualdad, constituye un espacio progresivamente sujeto a un poder —encarnado en el general Francisco Rojas— que vigila a sangre y fuego el desigual lugar social que ha adjudicado a cada individuo” (132). Es ésta otra manera de representar el mismo fenómeno: la construcción de una grilla jerarquizada de acuerdo con la distribución del poder que responde, a su vez, a variables diversas.

En un modo análogo, puede concebirse una jerarquía que funciona en el interior del espectro del silencio. Como manifestación verbal de esa jerarquía, es productivo preguntarse quién habla, cómo, por qué, qué dice y a quién se lo dice. En este sentido, el habla funciona como el reflejo elocuente de la distribución del poder. Lucía Melgar traza esta misma relación entre disposición del poder o acceso a él con uso de la palabra en su lectura del silencio en *Y Matarazo no llamó...*; en su artículo, leemos: “La actitud crítica de Yáñez y su opción por el silencio lo vuelven más vulnerable dado que en esta sociedad el uso de la palabra determina en gran medida el grado de poder de los individuos” (146).

La jerarquía más patente es la que existe dentro del cuerpo militar, institución organizada jerárquicamente por definición, en cuya cima se ubica Francisco Rosas y por debajo de quien se ubican de sus subordinados. Otro poder que organiza las jerarquías entre los habitantes del pueblo es el económico: Rodolfo Goríbar es el propietario de muchas tierras de la zona y por ello se destaca entre el resto de los personajes del pueblo. Tanto el poder militar como el económico están entonces en manos masculinas. Tal como señalan, entre otros, Jean Franco y Gabriela Mora, las mujeres están subordinadas pero, paradójicamente, ocupan dentro de la novela un lugar central. Valiéndose de una condición enigmática tradicionalmente asociada con el género femenino, la novela destina tanto a Julia como a Isabel a ocupar un lugar axial, llegando incluso por momentos a someter ellas a su voluntad o capricho al hombre que más alto sitio ocupa en la jerarquía de poderes de la novela. La Iglesia ocupa también un lugar importante: la fe religiosa tiene el poder de hacer que todos quieran ayudar a rescatar al sacerdote pero, a diferencia de los anteriores, no se trata de un poder impuesto desde afuera sino interno o, mejor, internalizado, pero de todos modos consustancial a los habitantes y, por ende, movido por otros resortes. Juan Cariño y las prostitutas, a su vez, ocuparían un lugar marginal al respecto de estas jerarquías invisibles que organizan las relaciones en el pueblo, lo cual por un lado los excluye de algunos de sus mecanismos pero, al mismo tiempo, se relacionan con quienes pertenecen a ellos. Es precisamente su marginalidad lo que los deja más cerca de los estratos inferiores. Por último, en el último peldaño de esta escalera social, se ubican los numerosos sirvientes que trabajan para cada persona o familia prominente de la novela.

Vale la pena entonces detenerse a mirar un poco más atentamente a los personajes de la servidumbre, estos seres silenciados, e indagar acerca de esas presencias tan mudas como ubicuas y de los roles que desempeñan en la novela. Desde el primer capítulo de la primera parte,

donde están ya los elementos clave de la novela (el pueblo como narrador extrañado, la importancia de la memoria, el tiempo no lineal), aparecen —antes que nadie— los criados. Allí se los despide (12), desayunan (13) y beben alcohol (14) en tiempo presente. Los únicos personajes individuados que aparecen en este comienzo, además de el grupo plural de criados anónimos, son los niños: Nicolás, Isabel y Juan Moncada. Es mi objetivo aquí desentrañar una función clave que los personajes del servicio cumplen, amparados en la aparente invisibilidad que les brinda el silencio y que es lo que —opresión tornada en fuente de acción— les permite hacer, al margen de la voz oficial y sus mandatos.

La crítica subraya la insistente referencia al silencio en la construcción de los personajes de los sirvientes en esta novela, racialmente identificados con nitidez.<sup>145</sup> Sin perder de vista el aspecto racial, Glantz vincula también este rasgo con el anonimato de estos personajes.<sup>146</sup> Si bien el silencio es un rasgo notable, puede pensarse que este silencio —efecto de las instancias de poder que administran el habla en el pueblo— no es más que una pantalla que opera a un tiempo como el elemento que hace posible la acción. El efecto de invisibilización alcanza incluso a la crítica (el caso de Glantz es un ejemplo flagrante).<sup>147</sup> La manera más evidente (y más leída por la

---

<sup>145</sup> En este sentido, vale la pena revisar Gladhart y Kaminsky. Lund, por su parte, lo vincula estrechamente con el aspecto racialmente determinada de la construcción de estos personajes (402-03) y atribuye esta representación a un comentario crítico de una realidad social: “The nearly constant presence of ‘indios callados’ in *Los recuerdos del porvenir* is clearly mobilized by Garro as a critical comment on social injustice and racist hierarchies” (402).

<sup>146</sup> Y en un pueblo que como Ixtepec está habitado por “gente morena” que viste de manta blanca y calza huaraches, se adorna con collares de oro o se ata al cuello un pañuelito de seda rosa, la mayoría de la población es indígena y esa población es anónima [...], es decir, esa gente tiene a lo sumo un nombre, nunca un apellido: Félix, Tefa, Cástulo, Inés, Rutilio, Candelaria, Agustina, Tacha” (31).

<sup>147</sup> En el mismo artículo citado en la nota anterior, con su afán de denuncia y reivindicación, se omiten las referencias a los personajes de Gregoria y de Inés, cruciales para el desarrollo de la novela. El primero se lee aquí: “*Los recuerdos del porvenir* termina en perfecta circularidad, con el epitafio de Isabel Moncada, convertida en el personaje principal y la no vela como la síntesis de una vida, la cifra de su memoria” (18). El segundo, aquí: “Las familias ricas del pueblo organizan un baile en casa del doctor Arístides Arrieta, un baile que disimula una conspiración, el intento de salvar al sacristán y al cura de Ixtepec, conspiración que es traicionada y cuyo desenlace es la muerte de varias de las figuras más prominentes del pueblo: el doctor Arrieta, don Joaquín, los hermanos Moncada, la beata Dorotea, el cura Beltrán, Luchi la prostituta. El baile marcará el espacio de otra traición, Isabel se volverá esa misma noche la querida del General Rosas, noche ominosa de alegría congelada y marcada por la muerte

crítica) es la del silencio como consecuencia de la violencia (en el caso de *Y Matarazo*, Melgar propone una de las lecturas más complejas de esta causalidad al señalar que hay una “correlación entre violencia y acallamiento como dos facetas de una misma dinámica destructiva” 145).<sup>148</sup> Si reparamos con atención en el accionar de los sirvientes en la trama (en particular, los de Cástulo, Inés y Gregoria), descubriremos que tras ese velo de silencio se parapetan estos personajes para detentar un poder real que, lejos de confrontar abiertamente la autoridad “oficial”, se abre paso por intersticios secretos e insospechados para llevar adelante acciones efectivas y cruciales para el desarrollo de la acción.<sup>149</sup> Mi hipótesis es entonces que, desde su lugar marginal y marginado, varios miembros de la servidumbre ocupan un lugar central en el desarrollo de la acción.

### **6.3.2.1 ¿Qué hacen quienes no hablan? Los muertos como territorio de batalla**

La muerte, principalmente a través de los fusilamientos, tiene un rol importante dentro de la economía narrativa de la novela. Una de las muertes más singularizadas de la novela es la de Ignacio, el hermano de la panadera. Es a través de las criadas que se sabrá de esta muerte: “Por la mañana las criadas llevaron la noticia: en el manglar de las trancas de Cocula había cinco hombres colgados y entre ellos estaba Ignacio, el hermano de Agustina, la panadera. La mujer andaba gestionando que le permitieran bajar el cuerpo de su hermano” (82). Este fragmento revela al menos dos datos. Por un lado, ejemplifica la función esencial que la servidumbre

---

y el vestido rojo de Isabel. La vida íntima de los invasores actuada desde las alcobas” (22). En estos ejemplos, se menciona la inscripción pero no quién la ejecuta; se señala la traición, pero no quién la lleva a cabo.

<sup>148</sup> Su artículo señala el abanico de lecturas que ofrece el silencio, más allá de la mera relación causal, directa y lineal, como una consecuencia de la violencia. Describe su interés del siguiente modo: “Me interesa mostrar cómo la textura e impacto o ‘fuerza’ de esta obra [*Y Matarazo*] se derivan en gran medida de la densidad y de los significados múltiples del silencio —en tanto acallamiento, censura, resistencia, refugio, mudez impuesta y muerte. Si la polisemia del silencio puede considerarse una de las características estilísticas y conceptuales más interesantes de la obra de Garro [...]; como en *Los recuerdos del porvenir*, el silencio adquiere a veces una función de resistencia frente a la degradación del lenguaje y/o el abuso del poder” (140).

<sup>149</sup> En este sentido, mi lectura desafía las afirmaciones acerca de la invisibilidad de los personajes de la servidumbre y desplaza esta supuesta “falla” constructiva a la esfera de la actividad lectora.



cumple para la circulación de la información, portando y transmitiendo el dato del asesinato grupal que determina la atmósfera de sangrienta opresión militar en la que vive el pueblo.<sup>150</sup> Por otro, pone en escena un aspecto añadido de las reglas a las que viven sometidos los habitantes de Ixtepec: la mujer no tiene “permiso” para bajar del árbol el cuerpo de su hermano muerto.

Los cadáveres no sólo son los restos de esas acciones militares, sus despojos, sino un nuevo espacio de detención del poder: la prohibición de enterrarlos pesa sobre el pueblo como un nuevo castigo que alcanza más allá de la muerte. Mientras los militares quieren no ver esos cuerpos vivos, el pueblo no puede dejar de ver esos cuerpos muertos. De este modo, la matanza no es el momento último del ejercicio del poder soberano de los militares sino que extienden su poder aun más, haciéndolo extensivo a otros más allá del asesinado: la prohibición de enterrarlos se convierte en una especie de obligación de exhibirlos. Los cuerpos muertos son una renovación del territorio de batalla, una nueva génesis del poder para demostrar su dominio. Les sirven a los soldados como espacio para expandir el ejercicio de su poder: se oponen a la voluntad del pueblo y redoblan, a un tiempo, la apuesta por la muerte. Es un modo de control del cuerpo de los vivos por medio del impedimento de la concreción del deseo —altamente vital, profundamente religioso— de honrar a sus muertos, dándoles sagrada sepultura.

De manera análoga, el problema con la desaparición del cura es un problema material. Rosas insiste en que lo que debe aparecer del religioso perseguido es el cuerpo, tal como analiza Balderston en clave de realidad e irrealidad. Cuando el cura desaparece, no es suficiente suponer su muerte sino que los militares demandan la prueba material de esa muerte, es decir, reclaman el cadáver. Es notable en este sentido que se indique que “el sacristán había muerto sin dejar

---

<sup>150</sup> En este sentido, se reconoce la misma función que Josefina, la recamarera, desempeñaba en “La culpa es de los tlaxcaltecas”. No obstante, en el caso de la novela el signo con el que la narración presenta esta función es positivo, contrario, como vimos, al ejemplo del cuento.

cuerpo” (*Los recuerdos* 181), reflejando la suposición de los militares que lo buscan y reclaman. Asimismo, poco más adelante, Rosas reconoce explícitamente que para el pueblo es fundamental el honor de la sagrada sepultura, cuando, en la búsqueda del mismo cadáver, afirma que “[l]as beatas no van a permitir que no se entierre en sagrado. No tardarán en venir en comisión: a pedir el permiso de enterrarlo” (182). La capacidad de disponer sobre los cuerpos, incluso cuando los cuerpos no aparecen, es un ámbito de disputa de intereses en el cual se debate una lucha de poder.

De este modo, la visibilización de los cuerpos es crucial. Al oponerse a la voluntad de enterrarlos, los militares disponen de la vida, de la muerte y del más allá, reabriendo el círculo una vez más, disponiendo así sobre la voluntad de los vivos de enterrar a sus muertos. Otra muerte singular en la novela es la de Dorotea, una vieja del pueblo. Su cuerpo muerto es un nuevo territorio de detención del poder y son los sirvientes los únicos que podrán ocuparse de tratar con él:

Al amanecer los criados de dona Matilde levantaron el cuerpo de Dorotea. Sobre los ladrillos polvorientos del zaguán quedó una mancha oscura. Los militares dieron permiso para recogerlo pero no para velarlo en su propia casa, y Cástulo, ayudado por Tefa, envolvió al cadáver en una sábana y salió con el en brazos a buscar asilo en la casa de las hermanas de Charito. Allí lo amortajaron y le pusieron un manojo de banderitas mexicanas en las manos. Cuando el sol empezó a calentar, las moscas vinieron a pararse en el rostro de la difunta y Cástulo, con una bandera mas grande, ahuyentaba a los insectos al mismo tiempo que contestaba los rezos dichos con precipitación. Tenían órdenes de llevarla al camposanto antes de las nueve de la mañana. (240-41)

Cástulo había sido quien había intercedido ante los militares para obtener la autorización para ocuparse del cuerpo de Dorotea; es él mismo quien ofrece su presencia ante la prohibición de tocar a los muertos. Protege el cadáver de Dorotea de los insectos, que amenazan el poco honor que queda de ella en su cuerpo muerto.<sup>151</sup> Es notable que para hacerlo utilice una insignia nacional: tal como la costumbre de las pequeñas banderas en las manos de la muerta, el emblema de la nacionalidad materializado en la escena invita a la reflexión acerca de la identidad nacional. En esta instancia, la identidad es un complejo de haces que se entrecruzan, donde no faltan el carácter nacional y por ende político, y el religioso. En esta escena, Cástulo ofrenda la materialidad de su cuerpo vivo —y social, política y religiosamente activo— para oponerse a las operaciones que se afanan por invisibilizarlo y desoírlo. Para el reclamo por esos restos de vida, esos cuerpos sin vida, recuerdan con insistencia la violencia y la muerte y son, a su vez, identidades que hay que recordar, preservar, respetar, honrar.

### **6.3.2.2 El personaje de Inés: escamoteo de la traición**

El núcleo central de la segunda parte de la novela es la fiesta que algunos habitantes del pueblo organizan con el objetivo —secreto ante los ojos de los militares— de facilitar la huída del cura. Aunque no se evoque explícitamente, se insinúa que el objetivo de la fiesta fracasa por la presencia de un traidor en el pueblo. El momento, la situación de la traición en sí no se describe en la novela sino que —a la manera de aquello que no puede decirse, oírse, verse— toma lugar allí donde nuestra lectura, nuestros ojos y oídos de lectores no llegan. Sin embargo, la certeza de lo que ocurre está sustentada principalmente por la materialidad de sus consecuencias. Vale la pena detenernos con cuidado en la construcción soslayada de este hecho capital para la novela:

---

<sup>151</sup> Es llamativa la diferencia entre muertos y cadáveres que se propone en la novela, como un modo de trasponer las jerarquías sociales más allá de la muerte.

en su centro y protagonizándola se encuentra Inés, uno de los personajes en apariencia menos influyentes en la acción.

Inés, la sirvienta que trabaja en casa de la familia Montúfar, tiene una primera aparición incidental. Justo Corona, uno de los militares, se dispone a catear la casa de la señora Montúfar. El soldado “se volvió a la sirvienta que contemplaba atontada la escena” (176) para ordenarle que fuera a buscar a los soldados. “Volvió la criada acompañada de un grupo de soldados” que llevan a cabo la operación y, en su consecución, destruyen la casa. En esta referencia supuestamente insustancial, Inés ya aparece, a modo de anuncio, llevando los soldados a la casa.

Cuando la situación del pueblo se vuelve desesperante para los militares, su poder llega a un punto muerto, se anega. El silencio de los habitantes de Ixtepec se les presenta como un enigma indescifrable, como un límite infranqueable para el alcance de su poder:

Los militares se encontraron vencidos por el silencio de Ixtepec. ¿Qué podían hacer frente a aquellas caras inocentes? ¿Frente a aquel pueblo radiante en la mañana y en las noches oscuro y movedizo como un pantano de arena?

—¡Hay que encontrar al soplón! —gritó de pronto Corona asombrado de que no se le hubiera ocurrido antes una cosa tan simple.

—Hay que buscarlo del lado de las tres casas.

A los pocos días el sargento Illescas cortejaba a Inés, la sirvienta de la señora Montúfar. (187)

La estrategia narrativa que combina yuxtaposición con escamoteo oculta de nuestra vista la relación que existe entre la necesidad de buscar un soplón y haberlo encontrado. La yuxtaposición opera con una armonía casi musical de pregunta y respuesta. ¿Cómo, si no, explicar en un texto tan laboriosamente tramado la ocurrencia de encontrar un traidor con el

cortejo de Inés? La voz narrativa plantea el problema y arrima la solución, cediendo al lector la solución explícita del nexo.

El poder de la traición, su potencia corrosiva, está aumentado por su escamoteo, tan obscuro como secreto.<sup>152</sup> Ocurre por fuera del alcance de la vista del lector, pero no del todo: hay elementos que se insinúan para que éste pueda reponerla. Poner al lector en situación activa lo acerca, en parte, al accionar de la criada. Invisible a los ojos del resto de los personajes de la novela, el lector —casi al modo de un lector de policiales— queda en una situación privilegiada para verla: es testigo de la traición clave para el desarrollo de la acción. Testigo y cómplice involuntario, es la actividad lectora la que lo involucra con la trama desde el punto de vista de un *voyeur*. Estar al tanto de las intenciones de los militares y de algo tan aparentemente inócuo como la relación de uno de ellos con la criada serán los elementos esenciales para desentrañar el mecanismo de la traición secreta. Al no explicitar abiertamente que Inés terminará siendo el soplón que los militares necesitan, queda sembrada la duda sobre ella y a lo largo de la novela el lector deberá retener este dato, que ha conseguido por sí mismo. El complot del pueblo se desmorona y sólo el lector, hecho cómplice involuntario de la traición de la sirvienta, conocerá la razón que yace detrás del fracaso y lo explica.

En el capítulo X de la segunda parte se vuelve sobre esta cuestión, cuando ya se trata de un hecho consumado. Sin que la traición tenga lugar visible en la narración, son sus consecuencias lo que, a la manera de la tragedia griega, dan cuenta de su acaecimiento. Conchita informa a su madre, doña Elvira, del origen del fracaso de la acción popular y revela, a través de sugerencias incompletas y, por ello, sugerentes, la identidad del soplón. La larga escena que

---

<sup>152</sup> La idea de la traición como acto crucial que acontece fuera de escena invita a la concepción de la acción en un ámbito teatral. En este sentido, la lectura está en concordancia con la propuesta de Balderston de una lectura de Ixtepec como un teatro de guerra (42).

transcribo a continuación ofrece pluralidad de complejos detalles de la construcción de esta clave narrativa, por lo que me permito citarla *in extenso* antes de glosarla:

Entró Inés con la bandeja, su traje lila, sus pies descalzos y sus trenzas negras que flotaban en la luz dorada de la una de la tarde. La señora buscó los ojos rasgados de la india y le sonrió agradecida.

Conchita se dejó servir sin levantar la vista del plato. La criada bajó los párpados y salió de la habitación con ligereza.

—Mamá, Inés está de novia con el sargento Illescas, el asistente de Corona...

—¿Qué dices? —gritó doña Elvira dejando caer su tenedor sobre el plato.

—Que Inés es la novia del sargento Illescas —repitió Conchita marcando las sílabas.

La señora oyó las palabras de su hija y la miró con ojos estúpidos; los balcones se oscurecieron y sobre la mesa brilló peligrosamente la jarra de plata: estaba segura de que le habían envenado el agua.

—¿Sabes lo que eso quiere decir? —preguntó la joven mirando con severidad a su madre—. Yo sí lo sé —agregó con crueldad, y comió con parsimonia uno de los rábanos que adornaban las chalupitas mientras su madre seguía inmovilizada por el terror—. No busques más, de aquí salió el soplo — insistió la hija después de un largo silencio.

La señora levantó los ojos y se preparó a decir algo terrible pero en ese momento la bella Inés volvió a aparecer llevando con reverencia la bandeja brillante como si en ella estuviera el corazón de un sacrificado. Doña Elvira se

tapó la cara con las manos y Conchita, impasible, se dejó servir.

—Estamos vendidas... —dijo la señora cuando Inés desapareció detrás de la puerta.

—No la podemos echar —contestó Conchita lacónica.

—¡No!... ¿Te imaginas las represalias? ¡Estos indios son traidores!...

—¡Chist! —le dijo su hija llevándose un dedo a la boca en señal de silencio. La señora obedeció y un tropel de temores informes la hizo casi perder el conocimiento. No cabía duda, la traición había salido de su casa y ella era incapaz de limpiar su honor y de vengar a sus amigos. Allí estaba la maldita entrando y saliendo del comedor y riéndose de su desdicha. [...]

—Aquí hablamos mucho... ¡Mucho!... —gritó exasperada.

Recordó con claridad las conversaciones con su hija y la libertad con la que había explicado los detalles del “plan” sin cuidarse de quien escuchaba sus palabras. (258-59)

Numerosos aspectos cabe comentar a propósito de este segmento. El uso de los puntos suspensivos en la primera mención de la relación de Inés con el militar implican aquello que no dice pero que puede tácitamente deducirse de esa información, sin necesidad de explicitarlo. Asimismo, la reacción de doña Elvira confirma que comprende las implicancias de lo que su hija le dice sin necesidad de abundar en explicaciones. Como confirmación de esto, Conchita se limita a repetir, esta vez “marcando las sílabas”, el mismo dato. La reacción de la dueña de casa es ejemplar: su desconcierto o incredulidad y su sorpresa, que la impulsan a dejar caer los cubiertos, no despierta en ella furia, odio ni otras formas del enojo, sino que se asusta. Se asusta mucho. Se siente presa del terror y, en esa reacción, hasta el agua que está sobre la mesa se

convierte en un peligro, en una amenaza.

De repente, el dominio de los sirvientes parece ubicuo y se transforma también en una amenaza en relación con el cuerpo, con el miedo de que, por su control sobre todas las cosas de la casa, la criada pueda envenenarlas. La paranoia de los amos es la expresión patente de una ansiedad de clase que Jean Genet, como vimos en la introducción, supo explotar de modo muy productivo. Se trata de un terror enorme, que inmoviliza a doña Elvira y que, a diferencia de la impasibilidad de su hija, la obliga a cubrirse la cara con las manos. Más adelante, esos temores amorfos extreman su alcance hasta casi hacerle perder el conocimiento. Miedos irracionales de clase que se ven, además, alimentados por la ansiedad racial. Éstos se advierten en las apreciaciones que enuncia doña Elvira. Tal como vimos en “La culpa es de los tlaxcaltecas”, existe una asociación directa de la población indígena con cualidades ladinas y traicioneras que adquiere aquí una dimensión terrorífica para las dueñas de casa.

En la segunda mitad de la conversación, la hija explicita lo que había insinuado en la primera, completando la información con la parte relacionada con la fiesta. Sin decir el nombre de la traidora y la traición en la misma frase, se sentencia que la propia casa es el origen de la delación. Como parte del largo escamoteo previo a la escena que describimos antes, Conchita no llega a articular en la misma oración el nombre de Inés, la agente de la traición, y el hecho de su delación. Por el contrario, en la primera parte de la conversación se refiere el dato del vínculo de la criada con el militar y, en la segunda, se reconoce “lo que eso quiere decir”. Ni siquiera en la escena en la cual la asociación pretende explicitarse alcanza el lenguaje a decir el nombre completo de la traición. La acción de la criada obliga a sus amas a callar delante de su presencia. La hija hace callar a la madre y las deja reducidas a la incapacidad, ante una supuesta risa de la criada.



En virtud de la invisibilización de la servidumbre ante los ojos de las amas, Inés había conseguido información muy valiosa. Es la invisibilización que parte de una negación de la capacidad de los sirvientes para actuar. Ya Amy Kaminsky vincula el silencio con la ubicuidad de los sirvientes, desde un punto de vista eminentemente racializado, y no excluye de su análisis en clave política el rol fundamental de Inés para el desarrollo de la acción: “Though the Indians are [...] virtually silent in this novel, they are present everywhere. [...] They are in the market, they travel from town to town, they are the servants. Garro’s criticism of the mestizos’ indifference to the Indians’ humanity is structural: she turns the plot on it. The institutionalized invisibility of the Indian servant gives Rosas access to the details of the conspiracy her employers are planning” (86).

Inés es el personaje que más claramente demuestra no sólo esta capacidad potencial sino su puesta en acto. En esta escena vemos así la revelación que doña Elvira y su hija Conchita presencian a propósito de la función de Inés, su criada, en relación con el desarrollo de los acontecimientos. Tal como la habíamos visto sugerida en el diálogo al final del capítulo X de esta parte (y ya insinuado, a su vez, en el capítulo anterior), su traición es el factor desencadenante del fracaso de la acción “popular”. La sirvienta se desplaza, por medio del uso discrecional y voluntario de la palabra —y con ella de la información—, que la alía con los militares; desde el sitio jerárquicamente más bajo dentro tanto de la casa como del pueblo, hasta detentar el rol único de vencer los esfuerzos de muchos habitantes del pueblo.

Discuerda nuestra lectura con la de M. Cecilia Saenz-Roby, quien ya desde la enumeración de los personajes femeninos de la novela omite a los miembros de la servidumbre (de acuerdo con su artículo, las mujeres se “agrupan en tres grupos” [*sic*]: “las de la alta clase

media, las amantes de los oficiales en el Hotel Jardín y las del burdel de la Luchi”, 280).<sup>153</sup> Según su interpretación de esta misma escena, Inés es una “mera traidora” (287) y no hay en su examen ninguna atención a las complejidades de las múltiples estructuras de poder que se superponen en la novela.

A pesar de omitir a las mujeres de la servidumbre en su enumeración inicial de los personajes femeninos, Julie Winkler atiende con especial interés al personaje de Inés. En su libro, concentrado en los márgenes y las figuras que los habitan, señala que “[Inés] is able to wield a previously unknown power that results in a destabilization of the center” (75). Indica asimismo que esta acción no mueve al personaje más cerca de centro (centro y margen son las nociones vertebradoras de su ensayo), sino que se limita a resaltar su importancia, cuestionando otras lecturas.

Parte de la crítica que da cuenta del personaje repite, al respecto del accionar de Inés, el epíteto de traicionera. La traición es un tema que Garro ya exploró en “La culpa es de los tlaxcaltecas” y que vuelve aquí en este personaje marginal. Cristina Galli apunta: “Debemos buscar el factor desencadenante de esta sucesión de horrores en la relación de la india Inés, sirvienta de las Montúfar, con el sargento Illescas. Observamos, además, que este vínculo lleva en su esencia el germen de la traición” (218). Por su parte, y valiéndose de las palabras de Méndez Rodenas y de Franco, Saenz-Roby afirma que “[n]o es nada llamativo que la indígena haya traicionado a su mismo pueblo” (287) y, en la conclusión de su ensayo, extrema sus acusaciones de la siguiente guisa: “Como resultado de esa imposibilidad [la de “alcanzar una auténtica identidad”], la mujer cae y se ve impedida de hacer aportes valiosos para su gente, convirtiéndose en una mera traidora o en una simple testigo de la injusticia o hasta en el principal

---

<sup>153</sup> Esta omisión repite otras anteriores, como la del artículo de Dauster. Las lecturas en términos de género tienden a invisibilizar a la mujer trabajadora como integrante de la mujer en general, como ya comentamos.

agente transmisor y defensor de la misma sociedad machista que la subyuga” (287). En las tajantes afirmaciones de esta última crítica cabe la pregunta por lo que se indica primero como “su pueblo” y luego como “su gente”. ¿Quién respondería a esa descripción en el caso de Inés, personaje subordinado, humillado y racialmente discriminado? ¿Los habitantes de Ixtepec? ¿Las Montúfar? Y, en esta misma línea de cuestionamiento crítico, no hay que olvidar que el carácter mismo de la “traición” supone un punto de vista alineado con los supuestos traicionados. Aquello que algunos podrían llamar reivindicación, venganza o incluso justicia, es denominado por parte de la bibliografía como traición, sin cuestionarse siquiera la parcial perspectiva que la constituye como tal.<sup>154</sup>

### **6.3.2.3 El personaje de Gregoria: apropiación de la palabra**

Gregoria es “la vieja ayudante de la cocina, que sabía de muchos remedios” (126) y es quien cura a Isabel y la consuela (126). El rol de Gregoria, a partir de la mitad del capítulo XIV hasta el final de la obra, es el de quien detenta el poder de anagnórisis para Isabel. Funciona como su conciencia y enuncia además su situación social. En este análisis veremos cómo su función muta en la última parte de la novela, desde la de testigo y compañera de Isabel, hasta abrazar la agencia plena. El hecho de que sea Gregoria quien escriba el final indica una evolución de agencia creciente de este personaje; es un paso de su categoría de testigo, compasivo y comprensivo, a una activa asunción de la palabra.

Es Gregoria quien, tras el ostracismo al cual el pueblo relega a Isabel cuando se convierte en la nueva amante de Rosas, se acerca a ella por primera vez. Isabel vive aislada, condenada por

---

<sup>154</sup> La traición es un tema central en la novela, especialmente en la crítica que de ella se ocupa, a propósito del personaje de Isabel. Al respecto, ver especialmente la lectura de Winkler, quien pone en duda de que realmente se trate de esto (86) y cuestiona esta perspectiva por considerarla una etiqueta demasiado fácil (88).

los habitantes de Ixtepec y recogida en el hotel donde antes vivía Julia. Tal como lo indica la narración, es la compasión lo que empuja a la anciana criada a entablar un vínculo con Isabel: “Fue Gregoria la primera que se acercó a la joven; su soledad le daba pena” (249). Esta relación irá afianzándose y la herramienta a través de la cual lo hará es la palabra. Es por medio de su manera de hablar, que acompaña los gestos serviciales con los cuales la atiende, que Gregoria se acercará a Isabel. De este modo, la relación de servidumbre comporta una cuota de ternura que da la medida del vínculo:

Gregoria le habló en el idioma dulce de las criadas viejas, tan conocido de Isabel, y así se estableció una amistad entre la anciana sirvienta y la nueva querida de Francisco Rosas. Isabel le pedía pequeños servicios, como comprarle algunas prendas interiores de vestir que necesitaba con urgencia. Al oscurecer Gregoria entraba a su cuarto con los modestos paquetes y las noticias de Ixtepec, la acompañaba al baño, le secaba la espalda, le cepillaba los cabellos y le regalaba palabras de afecto. Isabel se dejaba hacer y la escuchaba sumisa. (249-50)

Tanto el “idioma dulce” como las “palabras de afecto” son el puente que se tiende entre ellas y que acompaña los servicios que la anciana le presta a la joven. Además de ocuparse de la provisión de bienes, Gregoria la asiste en sus necesidades corporales (el pelo, la espalda) y le transmite las noticias del pueblo. Así, la anciana funciona como un sostén imprescindible para la joven, tanto física como simbólicamente. La sumisión con la cual la escucha es un rasgo propio de la servidumbre; Mora señala que “[e]n Ixtepec, como en la sociedad, la familia, la iglesia y la escuela educan a los personajes femeninos y a otros subordinados (los indios, los pobres en general) para el servicio y el silencio” (43). La sumisión de Gregoria es la articulación concreta de estos dos destinos.

La compasión es un rasgo que Gregoria comparte, entre otros, con Cástulo, el sirviente que había lidiado con el cadáver de Dorotea. Cuando van a matar al hermano de Isabel, Nicolás Moncada, todo el pueblo la culpa tácitamente por este crimen que va a cometerse y la mayoría ignora, o prefiere ignorar o negar, el dolor que embarga a Isabel en ese momento. Una de las mujeres con quien Isabel vive, Rafaela, le ordena que vaya a pedir a Rosas por la vida de su hermano y es Gregoria quien la acompaña. En medio del desprecio popular, en la plaza donde se encontró “rodeada de un gentío oscuro que se movía como un animal informe”, “Gregoria la cogió de la mano” (283). Le informan que su hermano fue trasladado al cementerio y las miradas y las bocas del gentío la persiguen con sus acusaciones. Leemos que le dicen: “Hija ingrata, tus padres están llorando tu desgracia”. El pueblo, que condena el amor de Isabel por Rosas y, sobre todo, que ponga ese amor sensual por encima de la fidelidad filial, la acusa por extensión de todas las desgracias del pueblo. Isabel avanza entre la masa acusadora gracias a la intervención de Gregoria que se afana en abrirle paso (recordemos que Nicolás Moncada regresa porque no acepta el perdón que Rosas le había otorgado, un perdón secreto que se ocultaba en una supuesta fuga).

En esta escena en la cual el odio popular parece homogéneo y cohesivo, orientado hacia un reclamo de lo que consideran justo, encontramos una grieta. El pequeño espacio que Cástulo abre en el uniforme sentimiento popular está anclado en la compasión que siente por Isabel, a contracorriente de la masa: “Los vecinos detrás de los visillos sonreían. ‘Es la niña Isabel, pobrecita’, suspiró Cástulo que espiaba desde el tejado de la casa de su tía Matilde. Sólo Cástulo deseaba que Isabel obtuviera la vida de su hermano, Ixtepec entero quería que expiara sus pecados” (284). El efecto de grieta sobre una superficie lisa y homogénea está acentuado por la yuxtaposición del individuo con el pueblo. El pueblo sonríe complacido y clama venganza;

Cástulo, en virtud de la compasión, sigue viendo a Isabel como la niña que ya no es y se lamenta por ella.

Tanto Cástulo como Gregoria, entonces, acompañan a Isabel individualmente en un momento trágico para ella. Abstraídos del odio y deseo de expiación que mueve a la comunidad en tanto totalidad, encuentran en la compasión un modo singular de enfrentar la situación, más atentos a las fibras humanas de Isabel que a la condena de los actos con los que contradijo el dictado de las normas sociales del pueblo.

Tras la escena final de los fusilamientos en la que se mata a Nicolás Moncada, Francisco Rosas, seguido por el general Justo Corona, se marcha al galope y Gregoria e Isabel “los vieron pasar” (288). Abandonada por el hombre al cual ama y que acaba de matar a su hermano, Isabel queda junto a la criada. El foco de la narración no se concentra en Isabel sino en Gregoria y en su llanto:

Gregoria se acomodó junto a Isabel y lloró con la dulzura de los que conocen la desdicha y la aceptan. Se ensimismó en sus lágrimas, sin mirar a Isabel, perdida en una soledad sin llanto. No sólo lloraba a los Moncada: una desdicha encadenaba a otra desdicha, y pocas veces Gregoria tenía tiempo de recordarlas y llorarlas. (288)

Esta manera de enunciar la sabiduría de Gregoria no está despojada de una especie de resignación y memoria. En una velada alusión al trabajo (la falta de tiempo para dedicar a la memoria y la expresión del dolor), la criada llora las lágrimas que la soledad ha robado a Isabel. A partir de ese momento, la joven queda perdida y se despoja, paulatinamente, de toda capacidad de agencia. Es Gregoria quien la guiará hasta la iglesia, quien escogerá un camino por el cual evitar que el pueblo la vea y que ella vea a los habitantes del pueblo, pedirá socorro a un vecino

y será asimismo quien encontrará a Isabel convertida en piedra tras huir para ver a su amante una vez más (289-90). También será ella quien le pida misericordia a Dios, quien empuje “la piedra cuesta arriba para dejarla a los pies de la Virgen” (291) y quien regrese al pueblo a contar lo sucedido (291). Así termina el penúltimo capítulo de la novela.

El brevísimo capítulo final consta de dos párrafos —una especie de epílogo de un párrafo, seguido del párrafo con la inscripción que se lee sobre la piedra (tal vez la misma del comienzo de la novela)—; en él se relata muy sucintamente lo que sucedió después de los acontecimientos. En un final muy analizado por la crítica (sobre la que volveré más adelante), además de resumirse en pocas palabras cuál fue o es el destino de Ixtepec, se presenta la inscripción que, a manera de lápida, la voz narrativa lee sobre la piedra en la que se ha convertido Isabel Moncada. Si bien es un momento de la novela muy comentado, hay un detalle crucial en el que no se repara tan a menudo: esa inscripción es obra de Gregoria, “la vieja ayudante de cocina, que sabía mucho de remedios” (126). Antes del texto de la leyenda en sí, la voz narrativa enuncia: “Gregoria le puso una inscripción que ahora leo” (292). La leyenda, por su parte, comienza de este modo: “Soy Isabel Moncada, nacida de Martín Moncada y de Ana Cuétara de Moncada, en el pueblo de Ixtepec el primero de diciembre de 1907. En piedra me convertí el cinco de octubre de 1927 delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez”. Así, Gregoria enuncia su propio espanto a través del uso ventrílocuo de la voz de Isabel, apropiándose de esta voz de mayor autoridad que la suya propia, accediendo a la posibilidad de decir. Enuncia, asimismo, su nombre completo,<sup>155</sup> por primera vez mencionado en la novela (a diferencia de lo que Glantz afirma acerca de estos personajes como seres anónimos que a lo sumo tienen un nombre solo; ver nota 146). Ser testigo de la metamorfosis que convierte a Isabel en la piedra

---

<sup>155</sup> Apellido que no casualmente comparte con un hombre varias veces presidente de México, de origen indígena: Benito Juárez.

queda grabado en ella con la fuerza de su propio testimonio, de la inscripción que ella misma “puso”.

Como señalamos, la crítica ha dedicado numerosas páginas a comentar la petrificación del cuerpo de Isabel Moncada. Revisaremos brevemente algunas de las perspectivas propuestas para detenernos finalmente en la que más atención presta al personaje de Gregoria. Daniel Balderston se concentra en las palabras escritas en la piedra y sus connotaciones en el marco de la acción y como *excipit* de la novela:

All of the connotations of the phrase in the title come together in the last sentence of the novel, the sentence which is written on the “aparente piedra” which once was Isabel Moncada. “Aquí estaré a solas con mi amor como recuerdo del porvenir por los siglos e los siglos” (295). The “aparente piedra” will in the future recall Isabel, but the phrase of her epitaph also gives us an impression of what she was thinking at the moment she turned to stone. (44)

Para Adriana Méndez Rodenas, por su parte, se trata de una de las dos “innovaciones narrativas” (849) en las cuales concentra su análisis. Para ello, rastrea el origen barroco de la “petrificación del cuerpo”.<sup>156</sup> Para Robert Anderson, a su vez, la petrificación de Isabel Moncada es una especie de merecido por haber escogido un curso de acción censurable (220). Sandra Boschetto, en un artículo específicamente dedicado al episodio, reconoce el significado de esta transformación en términos de tensión narrativa, distanciando su lectura para un examen simbólico, alimentado con elementos psicoanalíticos, la conduce a examinar la cuestión de la autoridad en el texto.

---

<sup>156</sup> Aunque no se trate del objeto de su interés, Méndez Rodenas reconoce la agencia de Gregoria al atribuirle el rol de sujeto al referirse a “las letras que esculpe Gregoria sobre el cuerpo rígido de Isabel Moncada” (849).



The petrification of Isabel Moncada, more precisely her transformation into stone at the conclusion of the novel, is the culmination of a tension in the work between the marginal and the central, eccentric, and phallogocentric discourse exhibited in the text. [...] This resolution, I will argue, is not present in Garro's text. The fissures, ellipses, and patterns of disruption and contradiction create a very ambiguous text in which, it is my contention, Garro both asserts an authoritative position and questions it. (1)

A propósito de este artículo, es curioso que Boschetto ignore abiertamente (tal como Glantz) la función de Gregoria en el final. Tal como Boschetto lo indica: "As Isabel disappears behind the fragmented inscription, she becomes language, and as such transparency" (8). Esa supuesta transformación en lenguaje omite, en su lectura, la labor de quien talla las palabras (la idea de que Isabel aparezca vinculada con la "transparencia" está muy cerca de la metáfora de la invisibilidad para el tratamiento de los sirvientes que vimos antes).

Méndez Rodenas reconoce en el gesto de la criada un vínculo con la memoria y la tradición. Señala que "[c]uando Gregoria, acompañante de las mujeres reclusas en el Hotel Jardín, inscribe sobre la piedra un fragmento de palabras, indica así el apego de *Los recuerdos del porvenir* a un pasado de textos precedentes, a una memoria textual" (846). Más adelante, atribuye a Gregoria la agencia de escribir y —asunto no menor—, insiste con la mención de su nombre (detalle ausente en parte de la crítica, concentrada en lo escrito, despojada de la cuestión autoral), al señalar que es quien "esculpe" las letras en tanto forma de la memoria: "[L]as letras que esculpe Gregoria sobre el cuerpo rígido de Isabel Moncada. Cifras de una memoria textual, estos restos monumentales indican que el mecanismo de inscripción es siempre el mismo: el texto repite y transforma con sus huellas el peso acumulado de una tradición" (846). Volveremos

sobre la cuestión de la tradición en la conclusión del ensayo.

En este sentido, es fundamental aquí comentar la compleja lectura de Amy Kaminsky de este final, ya que ella atribuye a Gregoria un lugar indiscutiblemente central. Por un lado, es de los pocos críticos que reconocen la importancia de Gregoria en el final de la novela, reconociendo su lugar y atribuyéndole agencia y autoridad:

Gregoria, the *curandera*, works in magic and the body. She demands that Isabel play the part of the canonical heroine who will redeem her brother; she claims to have witnessed the metamorphosis of Isabel; and she authors the story—accepted by the narrator—that Isabel was turned to stone in punishment for weakness of the flesh (her passion for the enemy Rosas outweighing both her loyalty to her family and her promise to the Virgin). Gregoria ascribes this fiction to Isabel as she inscribes it in the rock that the young woman has become. Gregoria’s text becomes Isabel’s, told in the first person and occupying the privileged place of “last word” in the novel. (92)

Más allá de su condición de testigo, la crítica le atribuye a Gregoria la autoridad del acto que enuncia y, más aun, el del relato. De acuerdo con su lectura, Gregoria dispondría de una agencia incluso exterior al poder del narrador (un poder del que parece muy difícil escapar a lo largo de toda la novela). El hecho de ser quien enuncia la última palabra de la novela, asimismo, dejaría a Gregoria en una posición de autoridad final sin posibilidad de discusión. Sin embargo, más adelante, Kaminsky ataca la fiabilidad de este final, cuya autoría habría sido asumida por Gregoria:

Gregoria is an unreliable narrator; the story she ascribes to Isabel is most probably wrong. Even the inscription she carves into the Isabel stone is false. Gregoria had

lost sight of the young woman as she ran down the mountain, and only later did the old *curandera* find the stone she named Isabel Moncada. [...] Yet all the town, and most of Garro's readers, have accepted Gregoria's explanation. (94)

En palabras que no ocultan cierta condena de orden moral o justiciero (palabras tales como “wrong” y “false”), la lectura de Kaminsky reduce a términos realistas la transformación en piedra de Isabel Moncada. En este sentido, la imposibilidad de que una mujer se transformase en piedra impulsa a la crítica a dar con otra explicación (contradiendo, entre otras, la lectura de Balderston, quien analiza los elementos fantásticos de la novela). En esta supuesta elucidación —más parecida a una especulación que a una verdadera explicación— no cabe la posibilidad de que Isabel Moncada se haya convertido verdaderamente en piedra y su razonamiento concluye de eso que Gregoria miente. Para ocultar que “perdió de vista” a la mujer, según esta hipótesis, Gregoria presentaría una piedra cualquiera para hacerla pasar por Isabel Moncada. De este modo, habría engañado no sólo al pueblo sino además, en un extraño movimiento crítico que trascendería el nivel de la ficción, también al narrador, y lo que es todavía más curioso, a los lectores.<sup>157</sup>

Gabriela Mora, en un modo sensiblemente distinto, también desconfía de la veracidad de lo escrito por la anciana:

---

<sup>157</sup> Al estupor que le produce este efecto dedica Kaminsky una nota al pie en la que se lee: “Even the most sophisticated readings of this novel have accepted Gregoria's word about Isabel's fate. Of these, the most compelling is Jean Franco's who writes: ‘Women do not enter history—only romance. Either they are legends like Julia, the elusive phantom of male desire, or like Isabel they are undesired surrogates who are not objects of desire but who allow themselves to be seduced by power. Such women do not wrest interpretive power from the masters and are not commemorated by posterity, except as traitors to the community that has been forever bonded by memory and speech. The fact that Isabel's treachery becomes inscribed in stone while Julia's legend remains a legend only underlines the fact that both are outside history’ (*Plotting Women*, 138). The memory and speech that bond community in this novel are, as the madman Juan Cariño knows, treacherous” (151-52). La inesperada referencia final a Juan Cariño como paradigma de la locura es, cuanto menos, singular.

La inscripción que compuso Gregoria sobre la tumba de Isabel, usurpando la voz de la joven, contiene sólo las palabras de la anciana, que no concuerdan con los hechos narrados. En la inscripción se lee: “En piedra me convertí [...] delante de los ojos espantados de Gregoria Juárez”, acto de testigo ocular que desaparece al notar que la página anterior cuenta que después de buscar a Isabel, la halló tirada ya “convertida en una piedra” (291-92). La anciana afirma también que Isabel iba hacia la Virgen a pedirle que “la curara” del amor que tenía por Rosas, frase dicha por Gregoria como consejo, y ante el cual Isabel no reacciona, ni parece recordar siquiera el nombre del general. La anciana además acusa a Isabel de haber causado la desdicha de sus padres y la muerte de sus hermanos, lo que no corresponde enteramente a lo que se cuenta. (49)

Sin restarle agencia (como señalan los verbos que la tienen por sujeto, tales como componer, usurpar, etc.), en realidad esta cita revela que se acusa a Gregoria de asumir la autoridad y de, independientemente, enunciar sus propias palabras.

Al margen del juicio (moral, ético, estético) acerca del final, la lectura que he elaborado en este apartado coincide con la de Kaminsky, Mora y Wilnkler al reconocer en el personaje de Gregoria un agente imprescindible. Concentrando el interés en su desarrollo, hemos trazado un recorrido que culmina en la asunción de la palabra y una propia escritura de la historia. Es en este sentido que, tal como vimos con los casos de Cástulo y, sobre todo, de Inés, *Los recuerdos del porvenir* exhibe una serie de personajes de sirvientes que —más o menos gradualmente— disponen de los recursos que tienen a su alcance para utilizar el margen de acción que se les ofrece.

#### 6.4 PALABRAS FINALES. AGENTES SECRETOS

En conclusión, la idea de los sirvientes como personajes callados, definidos por su silencio, es adecuada pero incompleta. Las maneras en las cuales el poder y la palabra se intersectan ofrecen múltiples variables que Garro explora en detalle a través de varios de sus personajes. En los tres ejemplos que vimos aquí en detalle, puede verse que el silencio es una característica que se traduce, de distintos modos, en una condición de posibilidad para la acción. Esa acción, asimismo, en los dos últimos casos —los de Inés y Gregoria— involucra una asunción activa de la palabra con distintos fines. Cabe preguntarnos entonces qué tan simple es el tan mentado silencio y si no se trata —en realidad y parafraseando la el *incipit* de la novela— de un silencio aparente, pantalla necesaria para poder actuar y también decir y escribir. Como hemos visto en los apartados dedicados a la novela, los sirvientes detentan en *Los recuerdos del porvenir* un poder real, bajo radar, invisibilizado a primera vista, bajo la superficie que cifra su eficacia en el silencio aparente, exitosa pantalla que protege su accionar.

El hecho de que la servidumbre escape al control que pesa sobre el pueblo (como si estuviesen hechos de un “material” distinto, como si esa alteridad fuese constitutiva y los transformase en seres inofensivos, al que el radar del poder no fuera, no pudiera ser sensible) es la cifra de su potencial de acción. Es ésta la característica en virtud de la cual los sirvientes actúan y que inscribimos en nuestra elaboración a propósito de las tretas del débil. En “El robo de Tizla”, Lorenza era el agente secreto que operaba —al nivel de la trama pero también a un nivel textual— como motor de la acción y del relato; en este sentido, el cuento exhibe un personaje de la servidumbre con independencia al parecer limitada pero que explota en toda su potencialidad.

Los personajes de los otros cuentos que analizamos del libro *La semana de colores* componen, junto con éstos, un abanico complejo de funciones variadas que no se excluyen. Desde exploraciones estéticas más tímidas (como lo son los roles más esquemáticos, con menor injerencia en la acción y en el relato) hasta la compleja construcción de personajes que detentan un poder tan invisible como trascendente, Garro demuestra un magistral dominio de los recursos literarios que constituye la servidumbre. Al disponer de los personajes de los sirvientes —en toda la complejidad mimética que asume como riesgo en estas ficciones—, esta autora despliega sobre la superficie textual muchas tensiones sociales, asignándoles lugares cruciales dentro de la economía narrativa. Su recurso a las estrategias de visibilidad e invisibilización desafían los prejuicios de sus lectores —trampa en la que, a veces, como hemos visto, cae hasta la más aguda crítica.

## **7.0 A MODO DE CONCLUSIONES**

### **7.1 CONCLUSIONES PARCIALES, COINCIDENCIAS GENERALES**

Tal como se vio en las palabras finales de los tres capítulos principales de este ensayo, cada una de las autoras cuya obra se analiza ha encontrado distintas estrategias para hacer de las representaciones de los empleados domésticos que viven en las casas donde trabajan un terreno de fructífera exploración. De manera análoga a lo que ocurría con Victoria Ocampo y Rosario Castellanos, las dos autoras presentadas someramente en la introducción, Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro también encuentran en las figuras del servicio doméstico un problema. Sin embargo —y en esta diferencia reside el interés que destinamos a las tres autoras a quienes dedicamos nuestra atención—, no se trata de un problema meramente retórico ni falaz; se trata, bien por el contrario, de un problema que presenta un constante desafío. Y estas tres autoras asumen ese problema como propio, como uno altamente productivo que enfrentan activamente en numerosas ocasiones. Sin lamentaciones ni burlas —o, mejor dicho, no solamente con eso— se ocupan literariamente, en variadas maneras, del “problema de los sirvientes”.

Este mentado “problema”, que ya desde su enunciación es ambiguo, puede convertirse fácilmente, como vimos, en un muro de lamentos, un espacio de regodeo moral, un terreno para exorcizarse de culpas o un espejo que mejore la propia imagen con el menor de los esfuerzos.

Silvina Ocampo, Lispector y Garro evitan estas fáciles soluciones y, valiéndose de sus artes de escritoras, dan salidas estéticas al problema, sin mermar sus tensiones ni complejidades, y sin ofrecer tampoco soluciones. Sin buscarlas, dedicaron parte de sus escrituras a dialogar estéticamente con varios aspectos del “problema”, enriqueciendo así tanto la dimensión literaria como una posible lectura social. Las armas de las que estas autoras disponen son la selección de temas, la creación de personajes, las estrategias y recursos puramente literarios.

En *La palabra muda*, Jacques Rancière afirma que “[e]l lenguaje solo es autosuficiente porque las leyes de un mundo se reflejan en él” (61). La relación entre lengua y mundo o, en términos formalistas, entre la serie literaria y la serie social, es compleja. Lejos de concepciones unívocas o de una sola dirección, preferimos acordar con puntos de vista que atiendan a la complejidad de un vínculo multifacético. Por eso nos interesa la idea, aparentemente paradójica, de que “[l]a literatura es ‘social’; expresa la sociedad ocupándose de sí misma, es decir de la manera como las palabras contienen un mundo. Y es ‘autónoma’ en la medida en que no tiene reglas propias, en que es el lugar sin contornos donde se exponen las manifestaciones de la poeticidad” (Rancière 62). En este sentido, cada una de las manifestaciones de estas autoras es distinta y así lo es también el mundo que contienen y componen sus obras. Este autor elabora más en detalle este vínculo, como aquél que trasciende lo que llama el círculo representativo (que es el que responde a la idea de un vínculo lineal entre ambas series):

La oposición del individuo creador y la colectividad o la de la creación artística y el comercio cultural solo pueden ser enunciadas a partir de la misma idea del lenguaje y la misma ruptura del círculo representativo. Dicho círculo definía cierto tipo de sociedad del acto de hablar, un conjunto de relaciones legítimas y criterios de legitimidad entre el autor, su “tema” y su espectador. La ruptura de



ese círculo vuelve coextensivas la esfera de la literatura y la de las relaciones sociales y pone en relación directa de entre-expresión la singularidad de la obra y la comunidad que la obra manifiesta. Cada una expresa a la otra pero sin que exista una norma para esa reciprocidad. (70)

El hecho de que no exista norma se condice con las singularidades de las poéticas de cada autora aquí analizada. Estas autoras rompen el círculo representativo —rasgo que no las individualiza de por sí—, pero lo hacen de un modo propio y original, lo cual sí las distingue. En los capítulos que dedicamos a examinar en detalle algunos momentos de esos mundos, nos encontramos con las singularidades de tres poéticas completamente diferentes (dato con el que contábamos antes de comenzar la investigación), en especial —y aquí reside la novedad— en que las figuras de los sirvientes se abren como un sitio de resistencia secreto y poderoso. Tan secreto como poderoso. Y poderoso gracias a su condición secreta. Al principio de este escrito nos referimos teóricamente a las tretas del débil, las armas de los desposeídos, los recursos de los menos privilegiados en términos de distribución del poder. Éstos, tal como vimos a lo largo de las lecturas críticas, encuentran, en el ámbito de la literatura, un vasto y variado repertorio.

Nuestra lectura se concentró, con deliberación e insistencia, en algunos rincones menores de esos mundos, ignorados a menudo por la crítica. Nuestra obstinación es, en alguna medida, un desafío a las nociones mismas de centro y margen, confiando en que es el ojo crítico aquél que crea el objeto y, en la actividad lectora, reinventa las posibilidades del texto literario. Siguiendo una idea de Robbins, en su minucioso estudio de los criados en la literatura inglesa, los personajes de la servidumbre son centrales a una visión descentrada (164). Esta mirada emula, de alguna manera, la visión de las autoras al otorgar visibilidad, por muy velada que pueda parecer a

primera vista, a estas figuras. El movimiento interpretativo rastrea así algunos momentos del movimiento de la creación (siguiendo la imagen de Eco).

Estas dos últimas ideas —la de desafiar la centralidad del centro y la de mirar en los detalles— están íntimamente relacionadas. Al mirar con sostenida atención los detalles, el centro, en tanto noción relativa, se mueve. Nuestra mirada, tan sesgada como cualquier otra, se inclina hacia figuras cuya omisión constituye una especie de tradición o de sombra de la tradición. Ya advertimos en el comienzo de este trabajo el costo que supone ignorar a estos personajes (tomando prestadas las palabras de Robbins) y en ese sentido emprendimos una crítica que puede presumir de haber contraído esa deuda. El peligro de no mirar los detalles, para seguir con las imágenes económicas, empobrece la lectura.

El mundo literario, entendido en tanto mundo análogo a los mundos representados, también tiene sus rincones; las autoras habitan esos rincones, debido a varias razones, que comentaremos brevemente en los apartados siguientes, la mayoría de las cuales responden al aspecto de género. La crítica coincide, separadamente en cada uno de los casos, en señalar la femineidad de Ocampo, Lispector y Garro como un elemento crucial para la recepción de sus obras. Ofrecemos sólo un breve muestrario de estas aserciones como parte de nuestra reflexión.

## 7.2 QUIÉNES SON Y POR QUÉ ESTO NO SE DIJO ANTES

Don't make an issue of my womanhood.  
Greta Garbo como Ninotchka, *Ninotchka* (1939)

En ocasiones, los artículos críticos se ven impelidos a la presentación biográfica de los autores de cuyas obras se ocupan. Estas presentaciones, en el caso de algunas autoras, en especial de las que

mantuvieron en vida relaciones importantes con personajes relevantes de la cultura, las relegan a los términos desconocidos de ecuaciones con personajes más famosos que ellas. Ofrecemos aquí un ejemplo (por cierto, cabe advertir, nada extraordinario). En el segundo párrafo de uno de los textos que referimos más arriba (el primero está dedicado a la literatura fantástica), leemos:

Silvina Ocampo (1903-1994[sic]), storyteller, poet, playwright and painter, was associated for over fifty years with the most prominent literary and artistic personalities of her native Argentina—most notably with her sister, Victoria Ocampo, founder of the very important literary magazine *Sur*; her husband Adolfo Bioy Casares and her life-long friend Jorge Luis Borges. Silvina Ocampo, prize-winning author of seven volumes of poetry, collaborated with her husband and best friend to publish in 1940 the *Antología de la literatura fantástica*. It is clear that Ocampo's participation in this book influenced her writing. Indeed, most of her short stories in her collections *Autobiografía de Irene* (1948), *La furia y otros cuentos* (1959), *Las invitadas* (1961) and *Los días de la noche* (1970) fall within this realm of the fantastic. (Espinoza-Vera 219)

Entre otros comentarios que podrían hacerse sobre esta presentación, cabe señalar que esta disposición de la información, por el vínculo que deja suponer entre la obra de Silvina Ocampo posterior y la labor colaborativa puntual de principios de los años 40, resulta un tanto desafortunada. De cualquier modo, lo que nos interesa es señalar cómo los referentes culturalmente conocidos a los que descripciones como éstas apelan enuncian primeramente el objeto de estudio en cuestión como una presencia de alguna manera marginal. “La hermana de”, “la amiga de”, “la esposa de”; no dejan de ser apéndices de aquellas personalidades más o mejor reconocibles. No deja de tener un valor orientador, pero esta orientación parte de la atribución de

centralidad a un centro canónicamente erigido. Edgardo Cozarinsky señala la comodidad crítica de este gesto a través de algunos de sus principales atributos (conformidad, obviedad) y, en una maniobra propia del arte de injuriar, lo imputa sólo a los “manuales”:

Los manuales de literatura hispanoamericana se conforman con explicar a Silvina Ocampo por algunas asociaciones obvias: hermana menor de Victoria Ocampo, quien prologó su primer libro y en cuya revista *Sur* publicó sus primeros cuentos y poemas; amiga de Jorge Luis Borges y esposa de Adolfo Bioy Casares, con quienes confeccionó una *Antología de la literatura fantástica*. (Cozarinsky 7)

Explicar a una autora por sus relaciones es conformista e insuficiente. Sin embargo, esas relaciones tuvieron relevancia en la recepción contemporánea de sus obras y condicionaron, así, modos de circulación y desafiaron instancias de legitimación. Si bien la presentación crítica “cómoda” emula el efecto que los datos biográficos conocidos de las autoras tienen sobre las obras en sí, parte de la crítica lo vincula estrictamente con la recepción de sus obras. He aquí una diferencia esencial: la recepción de la obra opera en el mismo nivel de realidad que las relaciones personales mismas (y no en el literario, donde priman estrategias y recursos de escritura). Así, se precisa que, en el caso de Ocampo,

Wilcock y [Silvina] Ocampo —dos escritores nunca consagrados por la crítica que ha elogiado tanto a sus contemporáneos, nunca aceptados plenamente por un público más bien pasivo en sus gustos literarios—, dejados de lado tal vez por motivos biográficos (los vínculos familiares de Ocampo a otros escritores de más renombre pero muy distintos de ella [...]), tal vez porque sus textos no

corresponden siempre a ideas establecidas sobre el buen gusto literario.  
(Balderston 743-44)<sup>158</sup>

Podría pensarse que estos elementos —los motivos biográficos y la manera de no alinearse con los gustos sancionados— no están del todo disociados, sino que mantienen entre sí una compleja relación. Volveremos más adelante sobre esta cuestión.

Algo análogo podría decirse de Elena Garro. Su matrimonio con Octavio Paz fue, a lo largo de los años y a través de diversas etapas, una manera de referirse a ella y un objeto crucial de la construcción de su propia imagen.<sup>159</sup> Negar la importancia de estas relaciones sería una necesidad; atribuirles un poder determinante absoluto sobre la obra, otra. Sin embargo, hay formas de concebirlas y contemplarlas que evitan la causalidad directa, como veremos más adelante. Pero la trampa existe y la tentación es grande (más aun en un caso como el de esta escritora que hizo de su biografía un tropo y una inagotable fuente temática y estilística). Al respecto de Garro y del silencio crítico que rodeó su obra durante muchos años, en una nota al pie, Dowling acusa:

Elena Garro's name is omitted, for example from the three-volume *Latin American Writers*, edited by Carlos A. Solé and María Isabel Abreu and published in 1989. For information concerning Garro's difficulties in publishing her works during her lifetime, which have caused her to be overlooked by other critics as well, see her moving letters to Emmanuel Carballo. Michèle Muncy's 1986 interview with the writer, which is translated and included in Stoll, is also richly informative; and see the interview conducted with her in 1991 by Patricia Rosas Lopátegui and Rhina Toruño. Martha Robles describes in some detail the

---

<sup>158</sup> Esta afirmación data del año 1983. Desde entonces a esta parte, la obra de Ocampo ha gozado, paulatinamente, de mejor fortuna crítica y de público, no así la de Wilcock (con pocas excepciones).

<sup>159</sup> Al respecto, ver el reciente libro de Cypess, *Uncivil Wars. Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory*.

daunting difficulties experienced by Garro and other Mexican women in gaining national recognition for their literary efforts. (32)

La situación a denunciar está clara en la primera parte de la nota. Sin embargo, en ella no sólo se advierte la constatación de una situación sino que con la situación en sí se confunde el uso que hizo Garro de ella (confusión compartida por varia perspectiva crítica), tomando como (únicas) fuentes fiables las entrevistas a la autora. A partir de cierto momento de su historia personal (que la crítica ubica en distintos hitos de su vida), la exclusión pero sobre todo la persecución se convirtieron en un *leitmotiv* en sus dichos, al respecto de su propia identidad, así como en las construcciones de algunos personajes femeninos de sus obras.

Insistimos: no abogamos por la negación absoluta de la biografía;<sup>160</sup> bien por el contrario, sostenemos la idea de circunscribirla a las funciones constatables y, sobre todo, separarla de la especificidad del análisis literario. La linealidad del argumento, en especial en una causalidad simplificadora, es inadmisibles, por la pereza que la mueve y la inexactitud con que funciona. Por el contrario, creemos en la validez —y en la necesidad— de perspectivas como las de Melgar y Mora, acerca de los mismos elementos y sus relaciones. En sus palabras:

El hecho de que a Rulfo se le reconozca su genialidad con sólo dos novelas y que a Garro se le haya regateado el reconocimiento, sin embargo, no se debe sólo a motivos ideológicos, ni al atraso de las publicaciones garrianas; tiene que ver también con el género de la autora pues, como se sabe, el famoso “boom” de los años 60 excluyó a las escritoras. (Melgar y Mora 10-11)

---

<sup>160</sup> El primer impulso de ese movimiento pendular se formuló a fines de la década de 1960 y encontró en las obras de Roland Barthes y Michel Foucault sus principales exponentes (a través de sus canónicos textos “La muerte del autor” y “¿Qué es un autor?”, respectivamente)

Ser mujer, escritora y esposa de un intelectual ligado a los jóvenes escritores de los años 50, tampoco benefició a Garro como autora en ese momento ni contribuyó a una mejor lectura de su obra a corto y largo plazo. (11)

En esta misma línea, las autoras comparan el caso de esta autora con el de Ocampo: “lo mismo que en el caso de Bioy Casares y Silvina Ocampo, la crítica haya tendido a favorecer al marido aun cuando la mujer fuera tan creativa o más que él” (11). El ocultamiento de las mujeres en virtud de la visibilidad de los hombres parece repetirse y obedecer, más que a los casos particulares, a una condición histórica más amplia. Cabe comentar que el caso de Lispector es diferente: su esposo no era escritor sino diplomático, por lo cual el fenómeno de ocultamiento al que nos referimos tomó otra forma. Lispector insiste, en sus cartas, en su vocación de ama de casa y en su voluntad de “seguir” a su marido, destinado a diversos países por razones profesionales; su falta de legitimación como escritora en los primeros años (y la constante preocupación por la fortuna crítica de su primera ficción) la llevó a tratar su labor escrituraria como una práctica menor en su vida cotidiana, rasgo que después mutó un poco y pasó a formar parte intrínseca de su figuración como escritora.<sup>161</sup> Volviendo a las otras dos autoras, que se tratase de matrimonios de escritores sólo exponía socialmente (y, posteriormente, a los ojos de la crítica) una distribución de la visibilidad justificada en términos de género. Tal como lo apunta Sánchez Prado: “Precisamente porque las mujeres ocupan este espacio liminal en la experiencia histórica, su inscripción como agentes legítimos de la memoria socava profundamente la identificación entre cuerpo masculino y experiencia nacional que las alegorías nacionales de la literatura viril crearon” (161). El acceso a la palabra y su legitimación encuentra, en el caso de

---

<sup>161</sup> Al respecto, ver las biografías de Gotlib y Moser. Muchas referencias de la misma Lispector se encuentran tanto en sus correspondencias como en algunas de sus crónicas.

las escritoras, un desafío añadido que tanto éstas como otras autoras debieron y consiguieron superar.

La crítica se ve obligada, en el caso de las mujeres, a decir explícitamente la labor escrituraria de las escritoras, a insistir en la especificidad literaria de su trabajo.<sup>162</sup> Si bien esto responde a una injusticia o al menos a una desigualdad, muchas veces hay que decir esa desigualdad para allanar el terreno de la discusión y despojar a las autoras de los lastres del género que pesan sobre ellas. Este apartado responde, tardíamente, a esa demanda: casi al final del ensayo, aunque no ausente, el género de las autoras dice su nombre, pero lo dice después de que las obras dijeran cuanto tenían para decir.

### 7.3 REFLEXIONES SOBRE LA “ESCRITURA FEMENINA”

—*Do you think there’s a difference between a female voice and a male voice in literature?*

—Even on the phone there is a difference between a male voice and a female voice.

Fran Lebowitz, *Public Speaking* (2010)

Siempre que presento, formal o informalmente, las ideas generales de este trabajo de investigación parece imponerse la cuestión del género. Ante la mención de Elena Garro, Silvina Ocampo y Clarice Lispector, la primera pregunta es, invariablemente ¿por qué mujeres? El hecho de que las tres sean mujeres parece levantar una especie de sospecha y lo que me interesaba era saber por qué. Es decir, si en mi lectura no las afilio a priori en su calidad de

---

<sup>162</sup> En el caso de Cozarinsky, por ejemplo, toma esta forma: “La obra entera de Silvina Ocampo reivindica los prestigios de la literatura como actividad cultural. Como en Henry James o en Borges, la nobleza del oficio prescribe la desenvoltura en el tratamiento de conjunciones y sintaxis, pero en el seno de una forma aceptada edifica su propio sistema con audacia discreta” (Cozarinsky 11).



mujeres, ¿por qué parece inevitable hacerlo a posteriori? Me preguntaba también: ¿debo aclarar que no elegí sus obras porque fueran mujeres sino porque, en el transcurso de mis lecturas, coincidieron como exponentes que ofrecían a mis inquietudes obras literarias extraordinarias que podía filiar para dar cuenta de ciertas coincidencias? Dicho esto, el hecho de que la sospecha se cerniese sobre ellas y, en realidad, sobre mí o, mejor dicho, sobre mi movimiento crítico, hizo que me sintiera interpelada y, con ello, movida a responder o a seguir formulando preguntas.

Dos reflexiones acerca de la literatura escrita por mujeres me llevaron a intuir algunos aspectos que podrían generalizarse en modos más amplios de concebirla o reunirse bajo ideas coincidentes, de un alcance mayor.<sup>163</sup> El modo en que las reflexiones sobre la literatura escrita por mujeres revela, en su formulación, los resortes que las inspiran está en el interés que motiva esta reflexión. Mi hipótesis a priori es que hay una serie de rasgos comunes o de modalidades “agrupables”, por una serie de afinidades en la manera de concebir la escritura, no tanto en su presentación sino en las concepciones profundas que les subyacen, así como —y sobre todo— de las que condicionan su recepción.

Josefina Ludmer, en “Las tretas del débil”, intenta despejar la discusión acerca de la escritura de mujeres de las cuestiones más obvias (a propósito de la inscripción de la mujer en la distribución histórica del poder), para que —dicho de una vez y ante todo—, deje el camino abierto para nuevas reflexiones:

No hablaremos de la literatura femenina con rótulos ni generalizaciones universalizantes. Con esto queremos decir que rechazamos lecturas tautológicas: se sabe que en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (transformada en mitología, fijada en la lengua) tocó a la mujer dolor y pasión

---

<sup>163</sup> Para un examen histórico de este contexto, en particular en el productivo debate francés al respecto, ver Jones. En su artículo, traza un informado y razonado recorrido de los principales hitos de la conversación teórica.

contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción; leer estos atributos en el lenguaje y la literatura de mujeres es meramente lo que primero fue y sigue siendo inscripto en su espacio social. (47)

Como podemos ver, más allá de la intención manifiesta de las palabras de Ludmer que intentan despojar su objeto de rótulos que podríamos entender como esencialistas, hay en ellas un reconocimiento de una desigualdad histórica que, en apariencia, se manifestaría en el lenguaje y, por ende, en la literatura. No tan cerca de un esencialismo biológico, sí atribuye una cierta diferencia de enunciación que tendría su origen (o al menos su matriz) en una ineludible diferencia histórica. Así, la analogía entre desigualdad en la “distribución histórica” tendría una manifestación palpable, igualmente innegable, en la producción de esos sujetos de enunciación, determinados por rasgos de su biografía (personal y de género).<sup>164</sup>

Por otro lado, Sylvia Molloy, en un artículo en el que se revisa a sí misma en tanto escritora a la luz de una tradición, a la vez que intenta componerla (algunos autores señalarían que este movimiento es intrínsecamente femenino), es muy clara al respecto gracias a la esclarecedora fuerza de la anécdota. Explica:

Durante años leería a más hombres que a mujeres, no por decisión propia, sino porque el canon patriarcal resultaba de más fácil acceso. Todo lo favorecería: los programas universitarios, la opinión pública y un medio familiar poco dispuesto a la apertura. Nunca vi a mi padre leer a Jane Austen, a George Eliot, a Virginia Woolf; sí a Kipling, a Conrad, a Stevenson. Mi madre, que leía poco, opinaba que las mujeres escritoras (había conocido superficialmente a algunas: Norah Lange,

---

<sup>164</sup> Para una posible analogía más compleja del uso que las mujeres hacen de armas similares a las descritas como “tretas del débil”, ver el artículo de Rogers sobre el mito de la dominación masculina. En él, la autora diferencia las nociones de poder y autoridad y propone que “a non-hierarchical power relationship between the categories ‘male’ and ‘female’ is maintained [...] by the acting out of the ‘myth’ of male dominance” (729.)

Alfonsina Storni) *eran todas unas extravagantes*. (“Sentido de ausencias” 486-87, énfasis nuestro)<sup>165</sup>

Este fragmento opera un deslizamiento casi imperceptible y articula doblemente un contraste hombre-mujer; por un lado, el padre lee y la madre, no tanto. Por otro, el padre lee obras, mientras que la madre lee personas. Lo que inquieta a la madre de Molloy son las Lange y Storni del mundo —la que se va en un carguero y se disfraza de sirena, por un lado, y la madre soltera, por otro—, y su extravagancia. Este interponerse simultáneo de la “vida real” y una vara moral (destinada únicamente a las escritoras mujeres) ha condicionado la recepción de las obras de éstas.

El movimiento de Molloy se apoya en la discriminación de “tradiciones” distintas, que han tenido a lo largo de la historia diversa suerte. Ubicada no tanto en la cuestión de la desigualdad histórica —vital—, sí consigna una diferencia de recepción que la obra de las mujeres parece estar destinada a padecer. Estas dos maneras de discriminar parecen hacer necesaria tanto la distinción como la definición de la especificidad de lo distinto. La constelación de factores que parecen intervenir aquí provienen de distintos niveles y responden a preocupaciones variadas: condición (histórica) femenina, desigualdad, obra literaria, canon, recepción. Todos ellos participan y están configurados por las maneras de concebir la literatura escrita por mujeres y cada uno de ellos puede ser abordado desde la lógica de modulaciones distintas.

---

<sup>165</sup> Acerca de la recepción de la literatura escrita por mujeres, Molloy vuelve a insistir en esto más adelante: “La tarea es doblemente importante, creo, en un contexto hispanoamericano. En nuestros países, la literatura femenina, hasta hace poco, gozaba de una *recepción dudosa*, sobre todo si la escribían mujeres hispanoamericanas; en la Argentina se conocía a Marguerite Duras cuando no se conocía a Elena Garro” (487-88, énfasis nuestro). Acerca de este mismo contexto de recepción, ver Muschietti.

En otro lugar<sup>166</sup> me ocupé de examinar tres modelos de concepción de la escritura femenina: el primero de ellos en términos absolutos, concentrado en varias maneras de considerar la esencia femenina y, en consecuencia, esencialista; el segundo, en términos relativos de signo positivo, propone la construcción de un paradigma femenino, paralelo al masculino, con su propia tradición; el tercero, también definido relativamente, pero de signo negativo, es aquél que piensa la escritura femenina como aquello que la escritura masculina no es, desde varias perspectivas diversas. Sin intención de teorizar al respecto, encuentro que algunas reflexiones específicas acerca de la condición femenina de Ocampo, Lispector y Garro, en relación con sus obras, pueden ser iluminadoras para pensar su producción literaria y, en especial, la recepción de ésta.

#### **7.4 EL GÉNERO EN LAS ENCRUCIJADAS LITERARIAS**

Cabe hacer una breve digresión acerca de las perspectivas que toman el género como núcleo central de la lectura de las obras de estas autoras. Las obras de escritoras mujeres en general, y las de éstas en la misma medida, son objeto de lecturas de género mucho más a menudo que las de escritores hombres. A propósito de la oposición entre masculino y femenino, Andrea Ostrov comienza el artículo que citamos antes con la siguiente constatación:

Hay, en efecto, una oposición paradigmática: la de los sexos. Oposición fundante en la jerarquía intrínseca de toda relación binaria, la diferencia sexual es y ha sido

---

<sup>166</sup> “¿Existe un ‘decir femenino’? Modulaciones para pensar en la literatura escrita por mujeres”, trabajo final del curso “Queering the Latin American Canon” (Otoño 2012). Allí desarrollaba una aproximación inicial a las obras de Garro, Lispector y Ocampo, preguntándome, como lo indica el título, si existía una especificidad determinada en términos de género. Algunas de las palabras de esta conclusión a propósito del tema son una reelaboración de extractos de este trabajo.

siempre ordenadora de valores, a partir de construcciones de género (masculino/femenino) estáticas y acreedoras de atribuciones privativas. (Ostrov 21)

Semejante principio pone sobre la mesa un asunto de vital importancia para las mujeres: en lo que parece una taxonomía descriptiva hay, como vimos más arriba, valores distintos para estas “atribuciones privativas”. Sin embargo, en tanto dato de la realidad concreta, esta oposición paradigmática es un material plausible de ser abordado literariamente (y en este sentido las mujeres y los hombres, en principio, son iguales).<sup>167</sup> Sin embargo, en tanto creadas por seres históricamente oprimidos, las escrituras de mujeres son más accesibles a lecturas que desafíen roles tradicionales y preestablecidos a través de diversas estrategias. Exponemos a continuación algunos de estos acercamientos.

La obra de Lispector fue, desde bastante temprano en la historia de su crítica, leída en términos de género. Peixoto lo explica así:

Although Lispector preferred to think of herself as a writer unmodified by the adjective “female,” issues of gender are crucial in her work. [...] The female dimension of Lispector’s writing has been discussed by many critics. Hélène Cixous finds in her texts a feminine libidinal economy, revealing itself in openness and generosity, or gentle, identificatory movements toward objects and beings [...] Other critics find a feminist *parti pris* in Lispector’s fiction, and read

---

<sup>167</sup> Es en este sentido que le interesa esta taxonomía a Ostrov, en la medida en que Ocampo trata esta oposición en su obra: “en los textos de Silvina Ocampo presenciamos un socavamiento sistemático de las fronteras de la división genérica: de día y de noche, las mujeres circulan libremente por los espacios públicos. Las mujeres circulan, pero además *hacen*. De manera que la oposición actividad/pasividad que define tradicionalmente a la diferencia genérica es obliterada desde el vamos por una profusión de mujeres activas” (Ostrov 21).

in various of her texts a critique of social and narrative structures that confine women. (Peixoto xii-xiii)

Esta crítica reivindica la discusión que Lispector abre acerca de la condición femenina, diferenciando producción de recepción y estrategias creativas de operaciones de lectura.<sup>168</sup>

El caso de Garro es complejo, en parte, como ya se dijo, por la manera en que la misma autora se valió en ocasiones de la figura de víctima —e incluso de víctima sacrificial— para la creación de su imagen de escritora, maniobra que alimentó numerosas lecturas. Es fundamental tener presente que Garro no se consideraba feminista. Mora apunta “el hecho de que en 1964, Elena Garro se haya declarado antifeminista (entrevista con Carlos Landeros en *El Día*, 9 de abril de 1964)” (55)<sup>169</sup>; Sánchez Prado, al referirse a su obra, afirma que “Garro no articula una postura feminista, de enfrentamiento directo con la dominación masculina, pero esta perspectiva simplifica bastante la manera en que el género se articula problemáticamente con un sistema ideológico contrahegemónico” (158). Melgar y Mora, un poco en contradicción con esta última lectura, ofrecen lo siguiente:

Aun cuando Garro no se considerara feminista y sus obras no puedan encasillarse en un solo tipo de feminismo, es importante acercarse a la producción garriana y a su recepción tomando en cuenta la perspectiva de género y la condición de la mujer en el México del siglo XX. Sin afán de presentar a la autora como víctima, es necesario reconocer que en su caso, tal vez más que en los de otras escritoras,

---

<sup>168</sup> Para una lectura psicoanalítica del autoanálisis en Lispector, ver Claire Williams. Para una lectura feminista con elementos del psicoanálisis francés, ver el clásico libro de Hélène Cixous, *La Rire de la Méduse*.

<sup>169</sup> Esto, para Mora, resulta paradójico con respecto a su repaso crítico de la obra de Garro y con esta afirmación: “Gran mérito [...] es haber presentado la cultura machista atravesando clases y razas, y como pivote en el fracaso de muchas familias” (55).

el ser mujer, escritora, y el estar casada con Octavio Paz influyeron en la recepción de su obra. (9-10)

Existen también las lecturas feministas de Ocampo pero, en su caso, siempre son más cautelosas. Distan de atribuir a la autora esta intención u otras afines, limitándose a mostrar cómo el desafío es siempre a estructuras preestablecidas, ya sean los subordinados mujeres, sirvientes u otros personajes.<sup>170</sup>

¿Cuál es la conclusión al respecto de las ideas que subyacen a este abanico de comentarios? Que se trata, ante todo, de un terreno polémico. Que, tanto simbólica como concretamente (aspectos del acceso a la publicación, circulación y recepción que no examinamos aquí, en términos de una sociología de la literatura), estas escritoras, en tanto mujeres como primer epíteto, deben abrirse paso en un territorio tradicionalmente masculino. Entre las opciones que estas autoras tenían ante sí, el enfrentamiento directo, por su desigualdad constitutiva, estaba condenado de antemano al fracaso y nadie mejor que ellas para saberlo. No obstante, la literatura les ofreció, como vimos, un territorio mucho más igualitario y libre donde desplegar sus armas creadoras, un espacio donde el margen de maniobra se les reveló como una fuente de creación inagotable.

## 7.5 TRADICIÓN Y TRAICIÓN

Antes bien que proponerse atribuir a las autoras intenciones determinadas, lo que esta propuesta de lectura ha perseguido es ofrecer una interpretación de movimientos análogos en lo que hemos

---

<sup>170</sup> Ya hemos comentado varias de estas lecturas más arriba, como se recordará.

identificado como series distintas. El hecho de que estas autoras no contaran entre sus intenciones con la ulterior transformación del panorama literario a través de sus obras no significa que no lo hayan conseguido de todos modos.

Algunos de los rasgos más sobresalientes de nuestra lectura son los que dotan a las figuras de la servidumbre de visibilidad y de agencia, así como las estrategias que, evitando sistemáticamente la confrontación abierta, encuentran espacios de libertad. La visibilidad implica una existencia en la superficie textual y, de este modo, una entidad y una identidad. Éstas no siempre son positivas, simples ni pasivas; pueden resultar —y de hecho lo hacen, como vimos— tan conflictivas como desafiantes. La agencia, a su vez, concibe una redistribución alternativa de poder, intrínsecamente vinculada con la creatividad. Las tretas del débil son el vehículo de esta agencia y las formas concretas y textuales en que podemos ver la noción abstracta en acción.

En una trama de pensamiento que tiende a la polarización, como lo es el asunto de género, es un reto constante atender a la complejidad y evitar, en todo sentido, la comodidad y facilidad crítica. En este trabajo, hemos abordado las obras de Silvina Ocampo, Clarice Lispector y Elena Garro desde su especificidad literaria. Las respectivas originalidades de sus poéticas ofrecen singulares modos de disponer lo que Rancière llamó “el reparto de lo sensible”, disponiendo en términos de material de ficción los lugares, las actividades, los espacios y, en suma, las identidades. Al analizar los sirvientes en su estatuto ficcional, en la misma línea que Robbins, dimos con la exploración particular que cada una de estas obras emprendió al respecto de estas figuras y de su multifacética situación contextual.

En sus textos, desafían lo que Foucault ha llamado, como vimos, los códigos fundamentales de una cultura. La inserción de sus obras en el mundo, la manera en que sus propias voces encontraron espacio para poder ser dichas y lo crearon, escribiendo, obedece a un



movimiento tan desafiante como los que muchos sirvientes literarios encarnan en las ficciones. Las relaciones de estas autoras con la tradición, de la que nunca se propusieron apartarse abiertamente (como comentamos al pasar en los apartados anteriores), no fueron lineales, sino más bien complejas.

A propósito de las escritoras en general y sus obras, Méndez Rodenas elabora la situación de la siguiente manera:

La literatura escrita por mujeres se piensa siempre en términos de una oposición. O bien la narradora, cuentista o poeta, se apropia de las formas, géneros y estilos acumulados dentro de un “almacén” textual o, al contrario, la escritora aspira a separarse de estas escrituras para recluirse en un “cuarto propio” desde el cual pueda expresar la diferencia femenina. Tal como la concibe una crítica adjetivada “feminista”, la escritura del segundo sexo queda rajada en dos: ¿Traiciona los modelos culturalmente propagados de escritura y de lectura, o se acomoda aunque sea en las esquinas de una tradición?

Tal dicotomía reduce las posibilidades de la letra femenina, puesto que ningún texto se apega servilmente a la tradición, ni tampoco se aparta en extremo de los cánones literarios que brindan inteligibilidad y coherencia a los textos. Entre traición y tradición se abre la letra femenina, y su lugar en un *continuum* de libros debe ser más cuidadosamente estudiado, para no recaer en polarizaciones fáciles. (Méndez Rodenas 843)

Tras su examen de *Los recuerdos del porvenir*, donde rastrea tradiciones literarias presentes en la obra en tándem con sus innovadores recursos, arriba a la siguiente conclusión:

La escritura femenina no es, entonces, el polo opuesto de una escritura canónica fundada en la masculinidad ni tampoco su servil imitadora. Más bien, la tensión inherente a la literatura femenina —asimilar el canon de textos o separarse y fundar una tradición autónoma— simplemente sería una variante más de la paradoja implícita a todo discurso literario. (851)

El adjetivo “servil” no puede sino conmovernos. Las obras literarias examinadas a lo largo de estas páginas —novelas, cuentos, crónicas— demuestran que el camino que separa el “almacén” de la tradición con el “cuarto propio” es transitable y que la producción de estas escritoras no cierra ninguna puerta. Incorporadas por derecho propio a la literatura sin epítetos, los sirvientes que representan son espacios de experimentación literaria y una forma del ejercicio de sus artes.

## 8.0 OBRAS CITADAS

### 8.1 BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Barthes, Roland. “La muerte del autor”. [1968] y “El efecto de realidad”. *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, 1987. 65-71.
- Castellanos, Rosario. *Ciudad Real*. México DF: Punto de lectura, 2008.
- . *Declaración de fe. Reflexiones sobre la situación de la mujer en México*. México DF: Alfaguara, 1996.
- . *El uso de la palabra*. México DF: Ediciones de Excélsior, 1974.
- de Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. Artes del hacer*. México DF: Universidad Iberoamericana, 1999.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI, 1978.
- . “¿Qué es un autor?”. 1969. *Dialéctica* 9.16 (1984): 51-82.
- . *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI, 1986
- González, Patricia y Eliana Ortega. *La sartén por el mango: Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán, 1984.
- Iglesia, Cristina. *Islas de la memoria*. Buenos Aires: Cuenca del Plata, 1996.
- Jones, Ann Rosalind. “Toward an Understanding of ‘L’Ecriture Feminine””. *Feminist Studies* 7.2 (1981): 247-63.

- Light, Alison. *Mrs. Woolf and the Servants: An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury*. New York: Bloomsbury, 2008.
- Ludmer, Josefina. "Tretas del débil". En González y Ortega. 47-54.
- Molloy, Sylvia. "La cuestión del género: Propuestas olvidadas y desafíos críticos". *Revista Iberoamericana* 66.193 (2000): 815-19.
- . "Sentido de ausencias". *Revista Iberoamericana* 51.132-33 (1985): 483-88.
- Muschietti, Delfina. "Mujeres: feminismo y literatura". *Historia social de la literatura argentina* VII. *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Dir. David Viñas. Buenos Aires: Contrapunto, 1989. 129-60.
- Ocampo, Victoria. "'Leyendo a Rosina Harrison". *Testimonios. Décima Serie 1975-1977*. Buenos Aires: Ed. Sur, 1977. 88-92. [Originariamente, *La Nación*, 26.9.76]
- . "Fani". *Testimonios. Serie primera a quinta*. Ed. Eduardo Paz Leston. Buenos Aires: Sudamericana, 1999. 300-12.
- Premat, Julio. *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Rancière, Jacques. *La palabra muda. Ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- . *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Arces-Lom, 2009.
- Rogers, Susan Carol. "Female forms of power and the myth of male dominance: a model of female/male interaction in peasant society". *American Ethnologist* 2.4 (1975): 727-56.
- Sarfati-Arnaud, Monique. "Los 'buenos' y los 'malos' en 'Modesta Gómez': lectura ideológica de un cuento de Rosario Castellanos". *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 2 (1986): 703-10.

Schvartzman, Julio. "Victoria Ocampo: una ínsula para Fani". *Microcrítica. Lecturas argentinas (cuestiones de detalle)*. Buenos Aires: Biblos, 1996. 73-81.

Scott, James. *Weapons of the Weak*. New Haven: Yale University Press, 1985.

Steele, Cynthia. "María Escandón y Rosario Castellanos: feminismo y política personal en el 'profundo sur' mexicano". *Inti* 40-41 (1994): 317-25.

Uveda de Robledo, Epifanía y Alejandro Vaccaro. *El señor Borges*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

## 8.2 CONTEXTO HISTÓRICO

Arend, Silvia Fávero. "Trabalho, escola e lazer". En Bassanezi Pinsky y Pedro. 65-83.

Ballent, Anahi. "La 'casa para todos': grandeza y miseria de la vivienda masiva". En Devoto y Madero T. III. 19-47.

Barrancos, Dora. "Moral sexual, sexualidad y mujeres trabajadoras en el período de entreguerras". Fernando Devoto y Marta Madero. Dir. *Historia de la vida privada en la Argentina 3: La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999. 199-223.

---. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2007.

Blum, Ann. "Cleaning the Revolutionary Household: Domestic Servants and Public Welfare in Mexico City, 1900-1935". *Journal of Women's History* 15.4 (2004): 67-90.

---. *Domestic Economies. Family, Work, and Welfare in Mexico City, 1884-1943*. Lincoln y Londres: U of Nebraska P, 2009.

- Chaney, Elsa M. y Mary Garcia Castro, comp. *Muchachas No More*. Filadelfia: Temple UP, 1989.
- Corelly, Mary G. "Sindicato de trabajadoras domésticas en México (1920-1950)". *Política y Cultura* 1 (1992): 75-89.
- Devoto, Fernando y Marta Madero, comp. *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo II La argentina plural: 1870-1930*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- . *Historia de la vida privada en la Argentina. Tomo III. La Argentina entre multitudes y soledades. De los años treinta a la actualidad*. Buenos Aires: Taurus, 1999.
- Gogna, Mónica. "Domestic Workers in Buenos Aires". En Chaney y Garcia Castro. 83-104.
- Goldsmith, Mary. "Politics and Programs of Domestic Workers' Organizations in Mexico". En Chaney y Garcia Castro. 221-43.
- Gutiérrez, Ana. *Se necesita muchacha*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Guy, Donna. "Lower-Class Families, Women, and the Law in Nineteenth-Century Argentina". *Journal of Family History* 10.3 (1985): 318-31.
- Hahner, June E. "Hona e distinção das famílias". En Pinsky y Pedro. 43-64.
- Hutchison, Elizabeth. "Many Zitas: The Young Catholic Worker and Household Workers in Postwar Chile". *Labor: Studies in the Working-Class History of the Americas* 6:4 (2009): 67-94.
- Iglesias, Jovita y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*. Buenos Aires: Tusquets, 2002.
- Jelin, Elizabeth. *Migración a las ciudades y participación en la fuerza de trabajo de las mujeres latinoamericanas: El caso del servicio doméstico*. Buenos Aires: Centro de Estudios de Estado y Sociedad, 1976.

- Kuznesof, Elizabeth. "A History of Domestic Service in Spanish Amereica, 1492-1980". En Chaney y García Castro. 17-35.
- Manual de la criada económica y de las madres de familias que desean enseñar a sus hijas lo necesario para el gobierno de la casa.* [1833]. Edición facsimilar. Prólogo de Roberto L. Elissalde. Buenos Aires: Buena Vista, 2010.
- Lobato, Mirta Zaida. *Historia de las trabajadoras en la Argentina (1869-1960)*. Buenos Aires: Edhasa, 2007.
- . "Las rutas de las ideas: 'cuestión social', feminismos y trabajo femenino". *Revista de Indias* 73.257 (2013): 131-56.
- McCreery, David J. *The Sweat of their Brow. A History of Work in Latin America*. Nueva York y Londres: M. E. Sharpe, 2000.
- Míguez, Eduardo J. "Familias de clase media: la formación de un modelo". En Devoto y Madero. T II. 21-45.
- Moreno, José Luis. "El triunfo de la familia 'moderna'". *Historia de la familia en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. 232-71.
- Nova Melle, Pilar. "Trabajo infantil: los riesgos laborales en situaciones legalmente prohibidas y sus consecuencias para la salud y seguridad". *Online. Medicina y seguridad en el trabajo* 54.213 (2008): 9-21. <<http://dx.doi.org/10.4321/S0465-546X2008000400002>>.
- Novísimo arte de cocina, ó ecseleente colección de las mejores recetas*. México DF: Oficina del C. Alejandro Valdés, 1831. [Versión facsimilar en <https://archive.org/details/14011110R.nlm.nih.gov>].
- Pinsky, Carla Bassanezi y Joana Maria Pedro, org. *Nova História das Mulheres*. Sao Paulo: Contexto, 2012.

- Pite, Rebekah. "Entertaining inequalities: Doña Petrona, Juanita Bordoy, and Domestic Work in mid-20th century Argentina". *Hispanic American Historical Review* 91.1 (2011): 97-128.
- Poniatowska, Elena. "Presentación al lector mexicano". En Gutiérrez. 7-86.
- Potthast, Barbara. "De esclavas a empleadas domésticas". *Madres, obreras, amantes... Protagonismo femenino en la historia de América Latina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2010. 200-15.
- Roncador, Sônia. "'Como [re]tratar a empregada': desencontros com a empregada doméstica no jornalismo de Clarice Lispector". *A Doméstica Imaginária: Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008. 136-85.
- Santana Pinho, Patricia de y Elizabeth B. Silva. "Domestic Relations in Brazil: Legacies and Horizons," *Latin American Research Review* 45.2 (2010): 90-113.
- Sánchez Korroll, Virginia. "Women in Nineteenth- and Twentieth-Century Latin America and the Caribbean". En Navarro, Marysa y Virginia Sánchez Korroll. *Women in Latin America and the Caribbean*. Bloomington e Indinapolis: Indiana UP: 1999. 59-106.
- Schwarstein, Dora. "Entre la tierra perdida y la tierra prestada: refugiados judíos y españoles en la Argentina". En Devoto y Madero. T. III. 111-39.
- Zurutuza, Cristina y Clelia Bercovich. "*Yo trabajo en casa de familia*". Buenos Aires: Cuadernos del Centro de Estudios de la Mujer, 1986.



### 8.3 SOBRE OCAMPO

#### Obra primaria

Ocampo, Silvina. *Cuentos completos I, II y III*. Buenos Aires: Emecé y Ministerio de Educación, Presidencia de la Nación, 2007.

#### Bibliografía crítica

Amícola, José. “Silvina Ocampo y la *malseáncce*”. En Domínguez y Mancini. 129-38.

Astutti, Adriana. *Andares clancos. Fábulas del menor en Osvaldo Lamborghini, J. C. Onetti, Rubén Darío, J. L. Borges, Silvina Ocampo y Manuel Puig*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2001.

Balderston, Daniel. “Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock”. *Revista Iberoamericana* 125 (1983): 743-52.

Cozarinsky, Edgardo. “Introducción”. Silvina Ocampo. *Informe del cielo y del infierno*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1970. 7-13

Domínguez, Nora. “Las iniciaciones. Silvina Ocampo y Norah Lange”. En Nora Domínguez y Adriana Mancini. 261-73.

Domínguez, Nora y Adriana Mancini, comps. *La ronda y el antifaz. Lecturas críticas sobre Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2009.

Espinoza-Vera, Marcia. “Unsubordinated Women: Modernist Fantasies of Liberation in Silvina Ocampo’s Short Stories”. *Hecate* 35.1-2 (2009): 219-27.

Fangmann, Cristina. “Ese infinito recinto impenetrable. Memoria, olvido y auto-imagen en Silvina Ocampo”. *Ipotesi, Revista de Estudios Literarios* 11.2 (2007): 47-60.

- Iglesias, Jovita y Silvia Renée Arias. *Los Bioy*. 2001. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Klingenberg, Patricia Nisbet. *Fantasies of the Feminine. The Short Stories of Silvina Ocampo*.  
Lewisburg: Bucknell University Press, 1999.
- . "The Feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject". *Roman Languages Annual*  
1(1989): 488-94.
- Mancini, Adriana. "Amo y esclavo: una relación eficaz. Silvina Ocampo y Jean Genet".  
*Cuadernos Hispanoamericanos* 575 (1998): 73-86.
- . *Silvina Ocampo. Escalas de pasión*. Buenos Aires: Norma, 2003.
- Matamoro, Blas. "La nena terrible". *Oligarquía y literatura*. Buenos Aires: Ediciones del Sol,  
1975. 193-221.
- Molloy, Sylvia. "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Sur* 320 (1969): 15-24.
- . "La simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo". *Lexis* 2.2 (1978): 241-51.
- Ostrov, Andrea. *El género al bias. Cuerpo, género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba: Alción, 2008.
- . "Vestidura/ escritura/ sepultura en la narrativa de Silvina Ocampo". *Hispanamérica* 25.74  
(1996): 21-28.
- Panesi, Jorge. "El tiempo de los espejos: Silvina Ocampo". *Orbis Tertius* 10 (2004): 93-100.
- Pezzoni, Enrique: "Estudio preliminar" a *Páginas de Silvina Ocampo seleccionadas por la autora*. Buenos Aires: Celtia, 1984, p. 13-37. En *El texto y sus voces*. Buenos Aires: Sudamericana, 1987.
- Podlubne, Judith. *Escritores de Sur: Los inicios literarios de José Bianco y Silvina Ocampo*.  
Rosario: Beatriz Viterbo, 2011.

Tomassini, Graciela. *El espejo de Cornelia: la obra cuentística de Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1995.

Ulla, Noemí. *Encuentros con Silvina Ocampo*. Buenos Aires: Leviatán, 2003.

Zapata, Mónica. “Breves historias de género: las feminidades tramposas de Silvina Ocampo”. *Pandora* 5 (2005): 251-62.

## 8.4 SOBRE LISPECTOR

### Obra primaria

Lispector, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Madrid: Archivos, CSIC, 1988.

---. *Correio feminino*. Rio de Janeiro: Rocco, 2006.

---. *A Descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

---. *Só para mulheres*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

### Bibliografía crítica

Angiolillo, Francesca. “Clarice jornalista: o ofício paralelo. Manual de redação”. *Cadernos de Literatura Brasileira* 17/18 (2004). Web. <[http://www.claricelispector.com.br/Download\\_Clarice\\_jornalista\\_o\\_oficio\\_paralelo\\_IMS.pdf](http://www.claricelispector.com.br/Download_Clarice_jornalista_o_oficio_paralelo_IMS.pdf)>.

Castillo, Debra A. (2007). “Lispector, Cronista”. En Ferreira-Pinto Bailey, Cristina y Regina Zilberman organizadoras. *Clarice Lispector: Novos aspectos críticos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. 98-108.

Cixous, Hélène. *La Rire de la Méduse et autres ironies*. París: Galliléé, 2010.

- Chamberlain, Bobby: “Sob o limiar da fala: linguagem e representação do subalterno em *Vidas secas* e *A hora da estrela*”. Luís Alberto Brandão Santos y, Maria Antonieta Pereira comp. *Trocas Culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-lit, Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, 2000.
- Corrêa-Rosado, Leonardo Coelho y Mônica Santos de Souza Melo. “Você Está Pronto para Testar-se? Uma Abordagem Semiolinguística do Gênero Teste em *Correio Feminino* de Clarice Lispector”. *Linguagem em (Dis)curso* 9.2 (2009): 321-57.
- Cunha, Patrícia Lessa Flores da: “Para uma Pomulação da poética de Clarice Lispector”. Rita Terezinha Schmidt org. *A Ficção de Clarice nas Fronteiras do (Im)Possível*. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2003.
- Diniz, Júlio. “O Olhar (do) estrangeiro – uma possível lectura de Clarice Lispector”. *Revista Tempo Brasileiro* 1.1 (1962): 29-50.
- Ferraz, Denise Sampaio. “O intelectual e o duplo espaço: a empregada nas crônicas de Clarice Lispector e o impasse político na década de 1970”. *Cadernos Neolatinos* (2010). <[http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/denise\\_ferraz.pdf](http://www.letras.ufrj.br/neolatinas/media/publicacoes/cadernos/a9n6/denise_ferraz.pdf)>.
- Gotlib, Nádía Batella. *Clarice: Uma vida que se conta*. Sao Paulo: Editora Ática, 1995.
- Moser, Benjamin. *Why This World? A Biography of Clarice Lispector*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Nunes, Aparecida Maria. *Clarice Lispector Jornalista*. São Paulo: Senac, 2006.
- Nunes, Benedito. *O Drama da linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- Peixoto, Marta. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

- Roncador, Sônia. *A Doméstica Imaginária: Literatura, testemunhos e a invenção da empregada doméstica no Brasil (1889-1999)*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- Sá, Olga de. *A Escritura de Clarice Lispector*. São Paulo: Vozes - PUC, 1993.
- Silva, Susana Souto. “A escrita do fragmento”. *Revista de Letras* 1.1 (2008): 27-32. Web. <<http://www.doaj.org/doaj?func=openurl&genre=article&issn=1982842X&date=2008&volum=1&issue=1&spage=27>>.
- Souza, Thais Torres de. “As crônicas de Clarice Lispector”. *Publicações de Alunos de Graduação e Pós-Graduação do Instituto de Estudos da Linguagem. Unicamp*. <<http://www.unicamp.br/iel/site/alunos/publicacoes/textos/c00012.htm>>.
- Waldman, Berta. “O estrangeiro em Clarice Lispector”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*. 24.47 (1998): 95-104.
- Williams, Claire. *The Encounter Between Opposites in the Works of Clarice Lispector*. Bristol: HiPLAM, 2006.

## 8.5 SOBRE GARRO

### Obra primaria

- Garro, Elena. *Los recuerdos del porvenir*. [1963]. México DF: Joaquín Moritz, 2001.
- . *La semana de colores*. [1964]. *Obras reunidas I. Cuentos*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2009.

## Bibliografía crítica

- Balderston, Daniel. "The New Historical Novel: History and Fantasy in *Los recuerdos del porvenir*". *BHS* 66 (1989): 41-46.
- Boschetto, Sandra. "Romancing the Stone in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*". *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 22.2 (1989): 1-11.
- Callau Gonzalvo, Sergio. "La doble memoria de la loca: Una reflexión sobre el tiempo en *Los recuerdos del porvenir* y *Pedro Páramo*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 27.54 (2001): 129-47.
- Cypess, Sandra Messinger. *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*. Austin: University of Texas Press, 1991.
- . *Uncivil Wars: Elena Garro, Octavio Paz, and the Battle for Cultural Memory*. Austin: University of Texas, 2012.
- Dauster, Frank. "Elena Garro y sus recuerdos del porvenir". *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 8.1/2 (1980): 57-65.
- Dowling, Lee H. "The Erotic Dimension of Elena Garro's 'La culpa es de los tlaxcaltecas'". *Chasqui* 28.2 (1999): 31-59.
- Duncan, Cynthia. "'La culpa es de los tlaxcaltecas': A Reevaluation of Mexico's Past Through Myth". *Crítica Hispánica* 7.2 (1985):105-20.
- . "Narrative Tension and Perceptual Subversion in Elena Garro's Short Fiction". *Letras Femeninas* 15.1-2 (1989): 11-21.
- Fezzardi, Claudia. "Tiempo fragmentado y palabras engañosas: la ruptura del orden temporal y lingüístico en algunos cuentos de Elena Garro". *Letras Femeninas* 29.1 (2003): 111-24.

- Franco, Jean. *Plotting Women. Gender and Representation in Mexico*. Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- Galli, Cristina. "Las formas de la violencia en *Recuerdos del porvenir*". *Revista Iberoamericana* 56.150 (1990): 213-24.
- García, Mara L. Coord. *Elena Garro: Un recuerdo sólido*. Xalapa, Veracruz: Universidad Veracruzana; Provo, Brigham University, 2009.
- Gladhart, Amalia. "Presence Absence: Memory and Narrative in *Los recuerdos del porvenir*". *Hispanic Review* 73.1 (2005): 91-111.
- Glantz, Margo. "Elena Garro y sus enigmas". *Letras Femeninas* 29.1 (2003). 16-35.
- Kaminsky, Amy. *Reading the Body Politic. Feminist Criticism and Latin American Women Writers*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press, 1993.
- Lemaître, Monique. "El deseo de la muerte y la muerte del deseo en la obra de Elena Garro: Hacia una definición de la escritura femenina en su obra". *Revista Iberoamericana* 55.148-49 (1989): 1005-17.
- León-Vega, Margarita. "La experiencia del tiempo y del espacio en la novelística de Elena Garro". *Actas de XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* 2 (1994): 205-11.
- Lund, Joshua. "A Large Aggregate of Men: Garro, Renan and the Failure of Alliance". *MLN* 121.2 (2006): 391-416.
- Melgar, Lucía. "Silencio y represión en *Y Matarazo no llamó...*". *Letras Femeninas* 29.1 (2003): 139-59.
- Melgar, Lucía y Gabriela Mora. *Elena Garro: Lectura múltiple de una personalidad compleja*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de México, 2002.

- . "Elena Garro y su obra en las encrucijadas del tiempo". *Letras Femeninas* 29.1 (2003): 9-15.
- Méndez Rodenas, Adriana. "Tiempo femenino, tiempo ficticio: *Los recuerdos del porvenir*, de Elena Garro". *Revista Iberoamericana* 51.132-133 (1985): 843-53.
- Meyer, Doris. "Alienation and Escape in Elena Garro's *La semana de colores*". *Hispanic Review* 55.2 (1987): 153-64.
- Mora, Gabriela. "La familia: política, exilio y escritura en la obra de Garro". *Letras Femeninas* 29.1 (2003): 36-68.
- Nanfito, Jacqueline C. "The Narrative Art of Elena Garro: Timeless Spaces of Remembering Engendered in 'La culpa de los tlaxcaltecas'". *Letras Femeninas* 29.1 (2003): 125-38.
- Rosser, Harry Enrique. "Form and Content in Elena Garro's *Los recuerdos del porvenir*". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 2.3 (1978): 282-95.
- . *Conflict and Transition in Rural Mexico: The Fiction of Social Realism*. Waltham: Crossroads, 1980.
- Rossi, María Julia. "Una poética de la incertidumbre: Procedimientos erosivos en tres obras de Elena Garro". *Nueva Revista de Filología Hispánica*. En prensa.
- Sáenz-Roby, María C. "Los distintos tipos de subversión femenina presentados en *Recuerdos del porvenir*" [sic]. *Neophilologus* 94.2 (2010): 279-88.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "La destrucción de la escritura viril y el ingreso de la mujer al discurso literario: *El libro vacío* y *Los recuerdos del porvenir*". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 32.63/64 (2006): 149-67.
- Stoll, Anita K. *A Different Reality: Studies on the Work of Elena Garro*. Lewisburg: Bucknell University Press, 1990.



Winkler, Julie A. "Insiders, Outsiders, and the Slippery Center: Marginality in *Los recuerdos del porvenir*". *Light into Shadow: Marginality and Alienation in the Work of Elena Garro*. New York: P. Lang, 2001. 67-90.