

*Del despertar de la criada a la criada despierta.
Reflexión en torno a la ékfrasis y el valor de la
imagen en un relato de Daniel Briguet*

Lucía Campanella

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO - EMJD INTERZONES

ABSTRACT

This paper analyses the ekphrasis – in its double meaning of “vivid description” and “description of a work of art” – in “El despertar de la criada”, a Daniel Briguet's short story (Rosario, *Homo Sapiens*, 2010). Through close reading of both the story and the painting (*Le lever de la bonne*, Eduardo Sívori, 1887) we will study the change and the permanence in the representation of domesticity and its protagonists in the XIXth - XXIth centuries.

Keywords: domesticity, intermediality, ekphrasis, XIXth-XXIth centuries.

El presente artículo analiza las ékfrasis – en su doble definición como “descripción vívida” y “descripción de una obra de arte” – presentes en el cuento de Daniel Briguet “El despertar de la criada” (Rosario, *Homo Sapiens*, 2010). A través de una lectura en profundidad del relato y del cuadro que le da nombre (*Le lever de la bonne*, Eduardo Sívori, 1887) se estudiarán las continuidades y discontinuidades en la representación de la domesticidad y sus actores entre el siglo XIX y el comienzo del siglo XXI.

Palabras claves: Domesticidad, intermedialidad, ékfrasis, Siglo XIX.

La intermedialidad literatura-pintura estructura el relato "El despertar de la criada" de Daniel Briguet y una obra pictórica en particular lo domina: el cuadro del pintor argentino Eduardo Sívori cuyo título original en francés es *Le lever de la bonne* (Museo Nacional de Bella Artes - Buenos Aires, 1887). La obra de Sívori se hace insoslayable en la de Briguet: el título del relato y el de la antología de cuentos en la que el relato se inserta son calcados del título del cuadro en su traducción al español y la misma portada del libro exhibe una reproducción de la pintura. Esta elección no es casual: el cuadro de Sívori forma parte del patrimonio cultural y simbólico del Río de la Plata y es fácilmente reconocible para el público lector. En lo que sigue intentaré mostrar cuáles son los valores que toma la éfrasis y las referencias a obras pictóricas en este relato y de qué manera éstas conforman una red generadora de sentidos para el lector, al tiempo que la cita de una obra decimonónica en un relato contemporáneo invita al lector a reflexionar sobre la institución de la domesticidad en sus permanencias y variaciones.

Le lever de la bonne de Sívori

Eduardo Sívori (Argentina, 1847-1918) fue uno de los fundadores del arte nacional argentino junto a un grupo de jóvenes criollos de la alta sociedad, que se propusieron impulsar la modernización cultural de la Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Este interés dio como resultado la formación de la "Sociedad de Estímulo a las Bellas Artes" que entre otras acciones, becaaba artistas para estudiar en Europa. El proyecto de creación de un arte nacional pasaba por aprender técnicas y absorber influencias allí donde se suponía se ubicaba el centro de las bellas artes: Italia y Francia. Una de estas becas benefició al joven Sívori por varios años y está por tanto en el origen del cuadro en cuestión. Este grupo de artistas e intelectuales (entre los que destaca el pintor y crítico Ernesto Schiaffino) son designados por Laura Malosetti como "los primeros modernos", en razón de su voluntad de sincronización a la cultura europea y de renovación del arte en una sociedad argentina que ellos percibían como "moderna", es decir (como en Baudelaire y en Benjamin), en constante cambio.

Desde el punto de vista social y cultural, la década [de 1880] se ve atravesada por una serie de transformaciones [...] la afluencia creciente de una inmigración europea verdaderamente masiva y por la adopción por parte de las élites intelectuales, claramente vinculadas al poder político y económico, de un pensamiento de matriz positivista que tendrá vastos alcances en la cultura en tanto genera un amplio y difuso movimiento de ideas, teñidas de cientificismo, que instalan la confianza en un "progreso indefinido" de la civilización, entendida ésta en términos exclusivamente europeos. La civilización era Europa,

y Buenos Aires su puerta de ingreso. Es entonces cuando la disposición al consumo cultural pone en evidencia el escaso desarrollo alcanzado por las artes plásticas en relación con otros ámbitos de la cultura (las letras, la música) y comienzan a librarse las primeras batallas tendientes a la emergencia de un campo artístico, que hacia el fin del siglo empieza a perfilarse y cobrar relativa autonomía. (Malosetti, 1997, s.d.)

Desde 1882 encontramos a Eduardo Sívori en París, tomando clases con Jean Paul Laurens y Puvis de Chavanes en la academia Collarossi: contamos con pocas informaciones acerca de su trayecto académico (Malosetti señala sin embargo que el pintor argentino no orientó su producción al estilo de su maestros) y de la génesis del cuadro en cuestión, que es una pieza única en toda su producción, un “gesto moderno” en palabras de Malosetti, que no se volvió a repetir. *Le lever de la bonne* fue aceptado en el Salón de 1887 – un honor raro para los extranjeros - y supuso la consagración de Sívori, al tiempo que generó un pequeño revuelo en Francia y un escándalo bastante mayor en Argentina. No menos de once periódicos franceses hacen referencia a la obra (*Le Charivari* le dedica incluso una caricatura) y los diarios argentinos se hacen eco de esta fama, anunciando la llegada de la obra a Buenos Aires.

El cuadro es un desnudo femenino que representa inequívocamente a una criada en el momento del despertar; se inscribe en el régimen de representación naturalista que no ahorra los detalles grotescos o desagradables: los juanetes en los pies, los pechos caídos, la pobreza de la habitación en la que se encuentra. Sin dejar de felicitar al pintor por su habilidad, las críticas de los diarios argentinos y franceses que Malosetti recoge (ver apéndice documental en Malosetti, 1999) señalan el mal gusto de un tal motivo: se daba por hecho que los desnudos femeninos debían ser decorativos y un punto eróticos, mostrando seres femeninos idealizados en entornos igualmente mitológicos o históricos. Al mismo tiempo, era aceptable que las mujeres pobres fueran representadas siempre y cuando lo fueran en un marco de dignificación o embellecimiento de la miseria. “Parece haber existido una regla no escrita en el Salón que Sívori contrariaba: las mujeres pobres, las criadas, se representaban vestidas” dice Malosetti al respecto (1999, p. 69). Al revuelo de su llegada a Argentina – la obra fue exhibida detrás de una cortina, su acceso se hacía a través de una invitación, se alertó al público acerca de su inadecuación para las espectadoras – se sucedió un proceso de apropiación y de canonización: la obra no solamente se encuentra en un lugar privilegiado del Museo Nacional de Bellas Artes (Buenos Aires) sino que diversos textos de divulgación y hasta documentales le están dedicados. No era un problema menor el que el cuadro de Sívori representase una criada: los sirvientes en general han sido, si no lo son aún, una figura social de la marginación difícil de concebir. El régimen social burgués que se instala en el

siglo XIX hace que cada familia quiera contar con un sirviente y como a menudo faltaban los recursos para permitirse una servidumbre completa todas las tareas recaen en una sola criada “para todo”, como lo indica la expresión francesa *bonne à tout faire*. El relato de Briguet nos recuerda que lo que el siglo XIX llamó “la crisis de la domesticidad”, es decir la insuficiencia y la presunta mala calidad de la servidumbre, no deja de existir en la Argentina de comienzos del siglo XXI. El narrador y protagonista, un profesor universitario conscientemente cercano a la figura del autor (quien también ha enseñado en la Universidad y cuyo nombre de pila es Daniel, en tanto que el personaje se presenta como “Dani”) relata su búsqueda de la empleada doméstica perfecta, para concluir decidiendo ocuparse él mismo de las tareas del hogar.

“El despertar de la criada” de Briguet

Este trayecto del protagonista lo lleva a reflexionar sobre la institución misma de la domesticidad y sobre las dificultades que encuentra en establecer una “sintonía” (según la palabra que él usa) entre empleador y empleada. El relato se estructura entonces en torno a la aparición y desaparición sucesiva de cuatro empleadas domésticas (Griselda, Miriam, la prima de Miriam y Jessica) que el narrador presenta, describe y evalúa en tanto interactúa con ellas. Se establece así una organización textual que remite, a la vez que invierte, a la del mozo de muchos amos, cuyo paradigma es Lázaro de Tormes. Como Lázaro con sus amos, este narrador presenta a cada una de sus empleadas domésticas relevando aspectos físicos, aptitudes para ejercer la tarea y algunos otros datos significativos. Lo mismo hará con la criada del cuadro de Sívori, estableciendo un diálogo con una reproducción del mismo que ha decidido colgar en una pared de su casa al mismo tiempo que empiezan sus cavilaciones en torno a la cuestión doméstica. Esto convierte a la criada de Sívori en un personaje ficcional de segundo grado: es presentada como ser de ficción dentro de la ficción narrativa pero asume gradualmente un grado de corporeidad comparable al de las otras criadas “verdaderas” del relato.

En este punto parece importante recordar que en la retórica antigua la *écfrasis* no era más que una descripción vívida, que tenía como objetivo “poner delante de los ojos” del lector (o más bien del oyente) el objeto o el ser descripto. Tal como lo recuerda Webb, la acepción actual de *écfrasis* como “descripción de una obra de arte” es muy reciente:

It did not become current in critical discourse until the second half of the twentieth century and only then was it applied regularly to modern Literature as well as to Greek and Latin texts (Webb, 2009, p. 5-6).

Tomando entonces la definición antigua es posible referirse a la *écfrasis* de cada uno de los personajes femeninos que van pasando por la vida del narrador, incluyendo entre ellos a la criada del cuadro. Esta lectura está sugerida desde el relato que nos invita a considerar a unas y a otra en pie de igualdad.

Griselda

La primera mencionada es Griselda, quien al comenzar el relato trabaja para el narrador desde hace varios años. Esta *écfrasis* servirá de modelo para las que le siguen y establece los puntos de referencia en la descripción que son de interés del narrador: edad, situación civil, aspecto físico (en la vertiente especialmente corporal y con una mirada calificativa) y habilidades para la tarea:

Griselda oscilaba en los treinta —nunca se lo pregunté—, estaba casada y tenía una hija en edad escolar. De contextura más bien robusta, no podía decir que fuera fea pero tampoco respondía a la figura de la sierva que yo había alimentado en mi primera adolescencia (Briguet, 2010, p. 144).

Era prolija y hacía una limpieza de superficie que a mí me bastaba (*ivi*, p. 143).

Al tiempo que presenta a Griselda, el narrador hace algunas reflexiones sobre el significado del trabajo doméstico y cómo éste ha cambiado de un siglo a otro: refiere cómo en su casa de niño no había doméstica sino que era su madre la que se encargaba de las tareas y cómo en su juventud sintió una suerte de frustración ya que circulaba la idea de que los jóvenes de clase alta mantenían relaciones sexuales con sus empleadas. Dani, que se presenta como un personaje ideologizado y educado, atribuye “al materialismo histórico y al psicoanálisis” el haber olvidado aquellas “fantasías de chico púber” (*ivi*, p. 144). Inferimos aquí que las teorías de Marx y de Freud le dieron los elementos intelectuales para lidiar con ese deseo insatisfecho, el psicoanálisis proveyendo de elementos explicativos del orden de la transferencia del deseo de la madre a la criada y el materialismo argumentando la posición del pequeño burgués (que quisiera ser grande) en relación al lumpemproletariado al que pertenecen los sirvientes, según Marx. Agregamos que esta referencia hace de Dani un personaje tipo de la intelectualidad argentina, que se identifica con la figura del “psicobolche”, término que desde los años 70 denomina una capa educada de la sociedad cuya ideología estaría basada en las teorías mencionadas.

En este contexto aparece la *écfrasis* sucinta del cuadro de Sívori, que el narrador ha colocado significativamente sobre su cama:

La luz que atravesaba la tela original, la pose de la muchacha, su cuerpo pródigo y plácido a la vez, sugerían una intimidad inusual en alguien que no debería tenerla (hablo de las criadas de esa época). A la vez, esa intimidad se proyectaba sobre quien la contemplaba con un plus de sugestión y sensualidad, algo inefable (*ivi*, p. 145).

Subrayo aquí que contrariamente a la crítica contemporánea de la obra, el narrador lee en ella elementos sensuales y eróticos, posiblemente desprendidos del voyeurismo que implica la mirada del espectador, una mirada que se inmiscuye en el interior del espacio privado de otro. No es menor que estas sensaciones sean calificadas de “inefables”, es decir no transmisibles a través de la palabra, pero tal vez sí a través de la imagen. Al parecer, las fantasías de juventud del narrador están aún bien presentes.

Precisamente, Griselda desaparece del relato luego de que el narrador intenta establecer algún tipo de intimidad con ella, tomándole la mano al tiempo que le paga por su jornada de trabajo. Mientras busca, según sus palabras “un relevo”, el narrador sigue interesado por el cuadro: “En el mismo lapso que estuve sin doméstica averigüé otros datos del cuadro de Sívori” (*ivi*, p. 148). Se esboza aquí una sustitución donde la criada del cuadro está más presente en cuanto la ausencia de una doméstica “verdadera” se hace sentir.

Miriam

El reemplazo no se hace esperar y a Griselda sigue Miriam:

Miriam era bajita, de cuerpo menudo y un flequillo que cubría su frente le daba un aire juvenil, una edad menor de los treinta y pico que debía tener. Llegó en un ciclomotor, que metió en el patio con cierta dificultad, calzada en unos shorts blancos y unas zapatillas deportivas (*ibidem*).

Ocurre que por su modo expeditivo de limpiar, Miriam barría literalmente todo lo que quedaba sobre el mesón y en el barrido bien podía haber un cubierto (*ivi*, p. 150-151).

Al igual que Griselda, Miriam desaparece del relato luego de una situación extraña que se genera con el narrador, en un diálogo en el que ella le pide el día libre. Miriam no vuelve a ir a trabajar y poco tiempo después el narrador recibe una llamada del marido de ésta (de quien Miriam pensaba separarse), explicando que a causa de un accidente Miriam no podrá trabajar por algún tiempo. Mientras están al servicio del narrador, tanto Griselda como Miriam “interactúan” de cierta forma con el cuadro de Sívori. En el primer caso el narrador se siente tentado de saber la impresión de Griselda sobre el cuadro,

pero deshecha la idea de preguntarle por parecerle poco apropiada; en el segundo es la propia Griselda que opina sin que se le haya preguntado: “Llegó a sugerir que el cuadro que estaba encima del respaldo de mi cama era anticuado” (*ivi*, p. 150).

La prima de Miriam

La salida de Miriam da lugar a la entrada de un tercer personaje femenino del que el narrador no recuerda el nombre – sin por ello olvidar sus rasgos físicos – presentada como una “prima de Miriam”:

Era de tez morena, usaba ropa sencilla y llevaba el pelo negro recogido. [...] Ella mostraba un rostro serio o reservado, del que era difícil desprender algo nítido. En las cuatro horas que estuvo, apenas pronunció palabra. [...] Sin quererlo, la vi de perfil, la curva de sus pechos apenas marcada y el brazo fibroso que salía de la manga de su remera roja. [...] Más allá de su extrema contención o por eso mismo, la prima de Miriam tenía un rostro interesante. Su edad era difícil de precisar pero no debía llegar a los treinta. Una vez que se fue, eché un vistazo y vi que había hecho una limpieza normal (*ivi*, p. 152).

A la salida de esta última empleada por “falta de sintonía” se sucede un encuentro de otra índole con Tina, una decoradora de interiores que el narrador conoce en una tanguería y con la que entabla una relación amorosa. Tina también es descripta pero de forma mucho más abundante y disgregada. También ella interactúa con el cuadro de Sívori en un diálogo con el narrador que permite que él mismo coloque a la criada pintada en pie de igualdad con las empleadas “verdaderas”:

- ¿No tenés doméstica?
- La única doméstica que tengo está en ese cuadro —dije, señalando la reproducción de Sívori [...].
- Ajá. ¿Quién es?
- El cuadro original es de Sívori. Se llama “El despertar de la criada”.
- Interesante. Lo había visto pero no le presté atención.
- A mí me pasó lo mismo. Ahora no puedo dejar de verla... Tiene un aura de ambigüedad que no termino de descifrar.
- Tal vez no tengás que descifrarlo. Todas las mujeres tienen algo ambiguo. En algunas se nota más (*ivi*, p. 156-157).

Estas últimas palabras de Tina son quizá la clave de todo el relato: el narrador intenta vanamente decodificar algo que se esconde detrás de las empleadas domésticas que toma a su servicio y de la que decora su pared. Es un

interés egoísta: el tema del relato no son las empleadas sino el empleador, su búsqueda de “sintonía” con estas trabajadoras. En la concepción del narrador estos personajes femeninos están signados por su corporalidad y su capacidad de trabajo; el “aura” en el caso de la obra de arte o la “ambigüedad” en el caso de las criadas de carne y hueso (y de las mujeres en general) puede ser leída como excusa para ese interés que es a la vez sensual, patriarcal y posesivo. La misma superposición de los elementos descriptivos centrados en la corporalidad (sea de las empleadas “verdaderas”, sea de la del cuadro) y en los modos de trabajar (“limpieza de superficie”, “expeditiva”, “normal” o “con sentido práctico” según el caso) informa sobre el punto de vista del narrador. Esta posición respecto a las empleadas domésticas podría ponerse en relación con la tradición literaria finisecular, especialmente con la del Hector Trublot de Zola¹, personaje de la burguesía caracterizado por su atracción sexual hacia criadas, cocineras y servidoras de toda índole. El caso de Dani es sin embargo menos explícito: el narrador no lleva a cabo un acercamiento definitivo con ninguna de sus empleadas y posee herramientas de racionalización que esgrime al reflexionar desde su perspectiva materialista histórica sobre las fantasías que éstas despiertan en él, sobre el cambio en el trato entre empleadas y empleadores y hasta sobre las palabras que se usan para designar a unas y a otros. Esto último hace a la contemporaneidad del relato y permite un desenlace inesperado que se genera a través de la última empleada doméstica que ingresa al relato – y a la vida del narrador.

Jessica

La última en la serie de empleadas le es presentada por Tina que ya contrataba sus servicios:

¹ Personaje secundario en *Pot-bouille* (1882). En los diarios de la época, los primeros comentaristas del cuadro de Sívori hacen referencia a este personaje. La obra de Émile Zola (Francia 1840 – 1902) funcionaba como una referencia ineludible en Francia pero también en Argentina, donde Zola era publicado por entregas por el diario La Nación. Sin embargo, el naturalismo como régimen de representación no es característico de toda la obra de Sívori y él mismo no tenía, al parecer, un vínculo con pintores de esa tendencia. Por otro lado, la analogía entre el naturalismo literario y el pictórico es arriesgada, porque supone la transferencia de criterios de análisis de un medio artístico a otro. Esta dificultad es palpable en algunos artículos de prensa contemporáneos a la pintura, que señalan su cercanía con el naturalismo literario pero, al tiempo que se pronuncian a favor de este último, se posicionan contra el cuadro de Sívori. Sin embargo, deseamos subrayar aquí la cercanía cronológica entre la novela y la pintura y la manera en la cual el público de la época recibía la obra de Sívori “filtrada” a través de la de Zola. Como último apunte, el naturalismo de Zola no estuvo exento de críticas por su crudeza, como se ve en el “Manifeste des Cinq” que en 1887 publica un grupo de escritores antes próximos a Zola.

De espaldas, una muchacha con una coleta de pelo rojizo y una remera a rayas echaba café y leche en las tazas.

—Hola — alcancé a decir.

La muchacha me saludó con una inclinación de cabeza. El suyo era un rostro vivaz, amable y sensual al mismo tiempo.

—Ella es Jessica — dijo Tina (*ivi*, p. 160).

En su trabajo Jessica exhibía un sentido práctico y no se detenía en minucias. [...] Pero lo más importante fue que captó enseguida cuáles eran mis necesidades (*ivi*, p. 161).

A pesar de esta última esperanzada frase, que indicaría la consecución de la sintonía tanto buscada, la salida de Jessica es la más violenta de todas y representa la salida definitiva de las empleadas de la vida del narrador. Dani se entera de que Jessica y Tina comparten una relación, cuya índole no es del todo clara pero que implica relaciones sexuales. Parece significativo que sea una relación de índole homosexual entre empleada y empleadora el detonante de la decisión del protagonista, habituado a considerar a las empleadas domésticas desde una mirada sensual pero inequívocamente masculina y heteronormativa. A la vez, la relación real entre Tina y Jessica se opone a las imaginadas y fantaseadas pero nunca concretadas por él mismo. El protagonista rompe con ambas: ni su relación laboral con Jessica ni su relación amorosa con Tina sobreviven al impacto; al tiempo que sueña con la muerte de las dos para librarse de su influjo.

Valor de las imágenes y écfrasis

Para independizarse del servicio doméstico en general el protagonista deberá armarse una vida nueva, generar rutinas de limpieza, hacer compras de productos especiales, hasta lavar la ropa a mano. En sus palabras: “Nada me resultó fácil. Debía dar vuelta ciertos hábitos arraigados como se da vuelta un guante y, a cierta edad, esa tarea demanda esfuerzo y voluntad.” (*ivi*, p. 166). Este último movimiento lo hace evocar sobre el final del relato a otro personaje femenino que había nombrado solamente al comienzo: su madre. Pero la “liberación” del servicio doméstico no estaría completa mientras mantuviera la criada de Sívori en casa. Así lo expresa el excipit del relato:

Los bordes blancos del cuadro de Sívori se están poniendo amarillentos. Y el papel no tiene la lozanía de los primeros meses. Tal vez deba remplazarlo por una reproducción de Pollock o un póster de Folon-Glaser (*ivi*, p. 166).

Estas dos alusiones, que podrían considerarse algo así como écfrasis en su mínima expresión, remiten mediante la metonimia (el autor por su obra) no a obras específicas sino a un estilo atribuible a un autor o a otro. El deseo de cambiar un cuadro naturalista por uno del expresionismo abstracto o *action painting* o por un póster con aires surrealistas de la dupla de dibujantes (uno belga, el otro norteamericano) es en esencia el pasaje de la pintura figurativa a otra que ya por abstracta o por surrealista no puede sustituirse a la realidad. En el contexto de un relato realista como éste la criada de Sívori puede transfigurarse en personaje pero no así una de las figuras de híbridas Folon – Glaser o un *dripping* de Pollock. En este último movimiento se revela una vez más la intercambiabilidad de las empleadas: una se va, otra viene a sustituirla y la criada pintada ocupa por un instante el lugar de empleada del protagonista hasta que es ella misma desalojada. Al mismo tiempo, las referencias al arte tienen para el narrador un componente emotivo, ya que es su expareja la que se interesaba por la pintura, es ella la dueña del libro de donde él toma la reproducción de Sívori y la que le ha hablado sobre Pollock.

Podría pensarse que el relato está estructurado también a través de las menciones y las écfrasis de un cierto tipo de obras conocidas o populares que permiten la visualización rápida de un lector de cultura media. Esto es particularmente notorio en una écfrasis que puede pasar desapercibida y que remite casi sin dudas a la conocida obra de Félicien Rops, *Pornocrates* (1878):

Después de una lenta panorámica, advertí la presencia de una mujer sola, sentada frente a una copa de cerveza, delante de la pared donde un mural representaba a una cocotte tirando de la cuerda de un chanchito (*ivi*, p. 153).

En una definición moderna de la écfrasis, lo particular de esta figura es ser al mismo tiempo un objeto del mundo que se trata artísticamente como tema y un objeto de arte donde ya hay un tratamiento artístico de un objeto del mundo, en un sistema semiótico diferente al del lenguaje:

La description constituant une des fonctionnes essentielles dans la narration, une des médiations possibles de cette fonction consiste en un modèle codé du discours qui décrit une représentation (en général une peinture, un motif architectural, une sculpture, de l'orfèvrerie, une tapisserie); cette représentation est donc elle même à la fois un objet du monde, un thème à traiter, et un traitement artistique déjà opéré, dans un autre système sémiotique ou symbolique autre que le langage (Molinié, 1992, p. 145).

En el caso de este relato las referencias metonímicas a estilos pictóricos o la écfrasis anodina del cuadro de Rops funcionan como redes simbólicas que

subrayan la cultura del narrador protagonista, estableciendo así un cierto vínculo de igualdad y complicidad con la presunta cultura del lector. En este sentido ilustra la última frase del relato, claramente apelativa: “¿Se acuerdan de los pósters de Folon – Glaser?” (Briguet, 2010, p. 166). Esta “sintonía cultural” se establece no sólo a través de las referencias pictóricas sino también en oposición a la cultura (o a la falta de la misma) de las empleadas que pasan por el relato: el arreglo de los libros y los papeles de la casa es un punto de quiebre con ellas y como ejemplo de ello está el comentario irónico del narrador acerca del modo en que Miriam ha ordenado los libros en la biblioteca, poniéndolos de canto o de lomo sin fijarse más que en que cupieran todos.

Conclusiones

El pensar en conjunto las écfrasis (en el sentido antiguo) de las empleadas domésticas y las écfrasis (en el sentido moderno) de las obras pictóricas incluidas en este relato² permite indagar sobre qué extremo de la relación empleada – empleador es el preponderante. Si bien el título habla equívocamente de una criada despertando y ese es sin duda el motivo del cuadro que estructura la narración, el motivo de la narración misma no es tan evidente. Mientras que el cuadro de Sívori otorga la centralidad y el protagonismo al personaje de la criada, el cuento de Briguet se centra más bien en las vicisitudes del empleador. He elegido como título de este artículo “la criada despierta” en referencia al uso rioplatense del adjetivo “despierto” en el sentido de “avisado, advertido, vivo³”. Las empleadas “de carne y hueso” del relato son despiertas, avisadas, van y vienen a su conveniencia, no responden al modelo de la servidumbre decimonónica; son, como dice Tina de Jessica, “chica[s] de hoy”. El propio narrador está al tanto de esto cuando analiza que:

El mito del servicio complaciente, una suerte de resabio colonial, fue forjado en un mundo distinto. El trabajo por horas, que reemplazaba el tradicional “cama adentro”, era un indicio inocultable de los cambios operados (*ivi*, p.145).

En consecuencia, más que a un “despertar de las criadas” asistimos al despertar del empleador: el protagonista deberá en una suerte de anagnórisis reconocer la imposibilidad de la sintonía y por ende la necesidad de hacerse cargo él mismo de las tareas domésticas. Es oportuno recordar aquí que uno de los críticos más acérrimos del cuadro de Sívori escribió que ya que el pintor tenía

² Considerando la écfrasis del cuadro de Sívori en ambos sentidos: como descripción de un personaje análogo a los otros y como referencia cultural.

³ Según consigna el Diccionario de la Real Academia en su versión en línea: <http://lema.rae.es/drae/?val=despierto>

condiciones para mostrar de forma tan verosímil a una sirvienta despertando, haría bien en “despertar a la patrona” (Malosetti, 1999, p. 117), haciendo alusión a los desnudos canónicos y edulcorados de la época que representaban mujeres idealizadas e indudablemente ricas. El relato de Briguet da una vuelta de tuerca a esta demanda, poniendo en primer plano a un empleador que se “despierta” y que hace de ese proceso el tema central de su relato.

Bibliografía

- BRIGUET, Daniel. "El despertar de la criada" in Briguet, Daniel *El despertar de la criada*. Rosario – Argentina, Homo Sapiens, 2010. (pp. 143-166).
- MALOSSETTI, Laura. *El más viejo de los jóvenes. Eduardo Sívori en la construcción de una modernidad crítica*. Buenos Aires, Fundación para la Investigación del Arte, 1999.
- MALOSSETTI, Laura. “Escándalos (como en París). Desnudo y modernidad en Buenos Aires en las últimas décadas del siglo XIX” in *Los estudios de arte desde América Latina. Temas y problemas*, Instituto de Investigaciones Estéticas de México. Rita Eder (dir.), 1997. <http://www.esteticas.unam.mx/>.
- MOLINIÉ, Georges. *Dictionnaire de rhétorique*. Paris, Le livre de poche, 1992.
- WEBB, Ruth. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Surrey, Ashgate, 2009.

Lucía Campanella (Uruguay, 1982). Doctoranda en el marco del programa internacional "Interzones", EMJD. Profesora de Educación Media, especialidad Literatura (IPA, 2005) y Licenciada en Letras, opción investigación (UdelaR, 2012). Su investigación actual trata sobre la representación de las criadas en la pintura y la literatura francesa y rioplatense.

Contacto: luciacampanella@hotmail.com

Recibido 20/02/2015

Aceptado 21/05/2015