

**PRESENCIA DE
LOS CUERPOS
DE LAS
EMPLEADAS
DOMÉSTICAS
EN LAS ARTES
VISUALES Y
CINEMATOGRAFÍCAS
LATINOAMERICANAS**



Presence of the bodies of domestic workers in the Latin American visual and cinematographic arts

██████████

██████████

██████████

██████████

Luz Elena Restrepo Pérez

██████████

Edilberto Hernández González

██████████

Ingeniera Administradora, estudiante del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, Medellín, Magíster en Ingeniería del Tecnológico de Monterrey. Profesora de la Institución Universitaria Salazar y Herrera

Correo electrónico:

luzerestrepo1@gmail.com

Filósofo, Magíster y Doctor en Educación de la Universidad de La Salle, CR. Estudios de posgrado en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, México, y de la Universidad de las Artes, Cuba. Profesor del Doctorado en Ciencias de la Educación de la Universidad de San Buenaventura, Medellín. Investigador del Grupo ESINED en la línea de Estudios Culturales y Lenguajes Contemporáneos.

Correo electrónico:

edilberto.hernandez@usbmed.edu.co

Fecha recepción: 30 de junio de 2020

Fecha de aprobación: 03 de noviembre 2020

Resumen

En el presente texto revisamos la presencia de los cuerpos de las empleadas domésticas en las artes visuales en el contexto latinoamericano. Este trabajo despliega uno de los propósitos de la tesis doctoral *Los cuartos de las empleadas domésticas: espacios de formación de los cuerpos*, estudio que se ha planteado y desarrollado desde la perspectiva de la Investigación-Creación. Para dicha revisión, realizamos un acercamiento a dos obras de artistas colombianos, al proyecto de una artista peruana y a tres producciones cinematográficas. Este conjunto de trabajos artísticos nos permite reflexionar sobre la manera como el cuerpo de la empleada doméstica está presente en las artes y destacar que, más allá de los regímenes estéticos que operan en la configuración de las imágenes, en estas obras confluyen de modos muy diversos las ideologías de clase, el racismo y las profundas desigualdades sociales que subsisten abiertamente en América Latina.

Palabras clave:

Cuerpo; Empleadas domésticas; Investigación-Creación; Artes visuales.

Abstract

*In this text we review the presence of the bodies of domestic workers in the visual arts in the Latin American context. This work displays one of the purposes of the doctoral thesis *The Rooms of Domestic Servants: Spaces for the Formation of Bodies*, study that has been raised and developed from the research-creation perspective. Thus, in this article we make an approach to two works by Colombian artists, the project of a Peruvian artist and three film productions. This set of artistic works allows us to think about the way in which the body of the domestic employee is present and to emphasize that, beyond the aesthetic regimes that operate in the configuration of images, in these works converge ideologies of class, racism and the deep social inequalities that openly subsist in Latin America in very different ways.*

Key Words:

Bodies, domestic workers, research-creation, visual arts.

Introducción

Las artes, en su amplio espectro expresivo y en particular las artes visuales, desde diferentes enfoques, han venido ocupándose de los oficios domésticos, la gestualidad corporal, los entornos íntimos y las ideologías socioculturales que envuelven los cuerpos dedicados a estas actividades.

Así, en el presente artículo realizamos un acercamiento a la pintura *Le lever de la bonne* (El despertar de la criada) de Eduardo Sívori; a una de las acuarelas (*Sin título*) de Débora Arango; a la pintura *Familia colombiana* de Fernando Botero; al proyecto *97 empleadas domésticas* de la artista peruana Daniela Ortiz y a las producciones cinematográficas *Rabia* de Sebastián Cordero, *¿Que horas ela volta?* de Anna Muylaert y el documental *Muchachas* de Juliana Fanjul. La selección de estas obras se realizó en el contexto de una revisión de antecedentes adelantada en la investigación doctoral *Los cuartos de las empleadas domésticas: espacios de formación de los cuerpos*, la cual se encuentra adscrita a línea en Estudios culturales y lenguajes contemporáneos, del Grupo de Investigación ESINED.

Es importante aclarar que la investigación doctoral mencionada fue concebida y desarrollada metodológicamente desde la Investigación-Creación (Sullivan, 2006; Eisner, 1998), perspectiva epistemológica que pone de relieve una manera de investigar que no se interesa en rivalizar con otros enfoques, pero que destaca las posibilidades de las artes y desde las artes para reflexionar y entender los fenómenos socioculturales. Enfoque pertinente en nuestro caso para tratar la presencia de los cuerpos en un conjunto de obras del campo de las artes visuales y cinematográficas. De modo particular, el acercamiento realizado a este conjunto de trabajos artísticos bordea en lo posible un análisis de corte interpretativo, para avanzar un poco más en la dirección trazada por Pardo (1991) cuando sugiere que

lo que llamamos arte puede ser descrito como el descubrimiento de la realidad del acontecimien-

to, que desconfa de las mentiras contadas por los signos-hábitos sobre su naturaleza o, menos solemnemente, como un procedimiento para inventar nuevos acontecimientos, nuevas diferencias que no coinciden con la sensibilidad o la legibilidad ordinarias. (p. 14).

En este mismo horizonte, nuestro análisis de las obras de arte se apoya en el trabajo de Gumbrecht (2005), quien aporta a nuestra investigación creativa e interpretativa cuando arguye que:

Hay razones para enfatizar que el redescubrimiento de los efectos de presencia y el interés por las 'materialidades de la comunicación', lo 'no-hermenéutico' y la 'producción de presencia' no elimina de ninguna manera la dimensión de la interpretación y la producción de significado. (p. 32).¹

La aproximación laboriosa a la obra de arte, en términos de 'producción de presencia', pasa necesariamente por una comprensión de que "los cuerpos y los conceptos están formados de materiales porosos y envolventes, sus capas pueden ser levantadas para andar por ellas, sus porosidades pueden ser atravesadas e ir de una cavidad a otra" (Hernández y Aguirre, 2019, p. 156). Así pues, nuestro trabajo con el conjunto del material seleccionado acentúa las relaciones con cada pieza en particular, lo que implica prestar atención a las maneras en que los cuerpos se hacen presentes en ellas para, a partir de su gestualidad, establecer correlaciones con el entorno compositivo de la obra misma y con su contexto sociocultural en el que emerge.

De modo que el hecho de preguntarse por los modos en los que aparecen los cuerpos de las empleadas domésticas en una obra de arte, pone en tensión las tramas que organizan ese universo íntimo de la casa y la familia donde, generalmente, dichas mujeres viven y trabajan simultáneamente. En este sentido, las y los artistas abren ventanas con mayor o menor campo de vi-

1 Las comillas dentro de la cita corresponden al texto original.

sibilidad para que espectadores e investigadores conectemos con esas realidades sociales y culturales que se encuentran, en buena parte, cubiertas tras los velos de lo privado y lo cotidiano.

Una mirada al cuerpo de la empleada doméstica

La obra de Sívori (1887), *El despertar de la criada*, desató tanto en Francia como en Buenos Aires diversas reacciones durante sus primeras exhibiciones. Esto, debido a que la pintura plasmaba en primer plano una figura femenina que no respondía a los cánones estéticos de la época, incluso fue catalogada por algunos críticos como excesivamente naturalista. Esta pintura presenta en primer plano a una mujer que, junto al “despliegue de muebles y ropas, no dejaba lugar a dudas. Casi redundante, el título lo confirmaba, la *bonne* era una trabajadora de clase baja, una sirvienta” (Malosetti, 2018, p. 48). El muro ausente de la habitación es la abertura al mundo que el artista ha dejado para que el espectador se enfrente al drama de la intimidad, más que a la desnudez, lo que al decir de Malosetti (2018) es la exhibición de “un cuerpo en el que se leen la pobreza y los rigores del trabajo” (p. 48).

El cuerpo y los objetos que lo rodean muestran los rastros del trabajo sobre la piel, marcas que generalmente permanecen ocultas tras un uniforme, ese mimo que reposa al lado de la cama y que, en tanto “segunda piel encarna apropiaciones, resuelve ansiedades y propicia el devenir de identidades de género y clase” (Vázquez, 2018, p. 83). En correspondencia con las ideas de Vázquez, tanto en la obra de Sívori como en nuestro contexto colombiano el vestuario es usado para determinar roles y marcar estatus sociales; los uniformes en colores blanco y negro que suelen llevar las empleadas domésticas delimitan lugares, modos de relación y aspiraciones sociales.



Figura 1. *El despertar de la criada*, 1887, óleo, 198 x 191 cm. Tomada de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894/>

Al centrar la atención en el cuarto, ese que Ariès (1990) llama “un templo de vida privada, espacio íntimo construido en profundidad en el corazón de la esfera doméstica” (p. 28), observamos una decoración reducida a lo necesario: un cuadro que es continuidad de esa pared de colores inquietantes. El despojo de toda exterioridad convierte este cuarto en la esfera más personal, en esa intimidad a la que nadie quisiera tener acceso, pero que Sívori ha plasmado para que el espectador entre en diálogo con la reducción de esos universos con los que convivimos y que, en ocasiones, ignoramos voluntaria o involuntariamente.

Normalización y tensiones de la presencia de los cuerpos

Aquí en nuestro territorio, la artista antioqueña, Débora Arango, en una de sus obras (*sin título*) recrea una escena cotidiana en la que se aprecia a una empleada doméstica que está bañando al niño de la familia. Esta obra pone en primer plano el oficio de cuidar, tradicionalmente asignado a la mujer y por el que, en muchos casos, quienes desempeñan esta labor terminan ocupando el papel de madres, al convertirse en la cuidadora principal. Tal vez, como lo expresa Ariès (1990) “había pasado la época en que las madres cuidaban a sus hijos ellas mismas” (p. 28), lo que propició el surgimiento de las amas de cría, como lo indica este autor. La abnegación de la empleada doméstica que vemos en la obra de Débora Arango, retrata a un número indeterminado de mujeres que entran a ser parte de las familias para suplir las necesidades de todos y que terminan por conocerlos mejor que cualquier otra persona. Como lo diría Judith, uno de los personajes principales de la novela *La mujer justa* de Sándor Márai (2008), “hice de criada para ellos un montón de tiempo, así que aprendí al dedillo todos sus secretos” (p. 220). Secretos que se depositan en un cajón, en las gavetas de la cocina o en los rincones de la casa y que, en últimas, son las empleadas domésticas las que, además de dedicar sus vidas a servir, terminan guardando y posiblemente atesorando.

En la obra de Débora Arango, la empleada protege al pequeño, no lo pierde de vista, él se siente cómodo con ella, sus manos lo tranquilizan, gesto que evoca lo expresado por Álvarez y Hernández (2020) “la mano que acaricia toma la forma de lo acariciado, la mano que toca se convierte de algún modo en lo tocado” (p. 28); la gestualidad y la postura corporal de esta mujer nos ponen en contacto con su historia. Seguramente, ella ha pasado su vida al cuidado de otros, más que de sí misma. Su actitud refleja no



Figura 2. Sin Título. Obra de Débora Arango, (*sin fecha*). Tomada de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap2882>

solo el trabajo realizado día a día, sino también la disponibilidad para el servicio. De nuevo, las diferencias de clase social están marcadas a través de la vestimenta, la manera de llevar el cabello y el uso de maquillaje. Al respecto de estos detalles, Vázquez (2018) dice que ellos “son las superficies sobre las que se inscriben las marcas de la identidad de su clase, pero al mismo tiempo son la piel que preserva la decencia y la buena apariencia” (p. 84). Señoras y empleadas, comparten ciertos espacios y afectos, pero sus estatus sociales están claramente demarcados; la distancia que separa a unas de otras se encuentra invisiblemente establecida a través de contratos, vestuarios, tonos de la voz, usos del espacio de la casa, entre otras cosas.

Otro artista local, Fernando Botero (1973), retrata en su obra *Familia colombiana* la placidez de la familia patriarcal. Sin embargo, esa calma se ve afectada por la presencia de unas manos que, más que la presencia de otro, irrumpen en la imagen por el oficio de alimentar. En esta composición el artista, intencionadamente o no, cercena el resto del cuerpo de la empleada, deja exclusivamente la parte del cuerpo que se requiere, las manos que sirven a la familia y, entre líneas, que con eso basta para marcar su presencia.



Figura 3. *Familia colombiana*, 1973, pintura óleo sobre lienzo 183 x 195, 5 cm. Obra que pertenece a la colección permanente del Museo de Antioquia

Esta obra, además de establecer el lugar existencial que ocupa la empleada doméstica, proyecta los ideales sociales de un sector de la sociedad que se otorga para sí la identidad nacional y deja a los demás por fuera de la composición. En este sentido, indican las investigadoras Rossi y Campanella (2018), “un buen sirviente es un sirviente invisible, el que deja como huella de sí tan sólo una tarea bien hecha, cuya sustancia en tanto individuo es lo menos perceptible posible” (p. 17), esto es claro en la obra que nos ocupa. La mirada de soslayo de la señora de la casa, muestra el lugar que ocupa la empleada dentro

de la familia y que su control sobre el universo cotidiano opera como lo ha previsto.

Estas tres obras de artistas visuales latinoamericanos nos dibujan un panorama unísono respecto de los oficios domésticos y de las mujeres que se ocupan de ellos. La manera en que cada artista compone sus imágenes nos da claras pistas de la posición social y las aspiraciones de las mujeres, en particular de aquellas con menor o escaso acceso a bienes económicos. Este conjunto de obras, unas más políticamente correctas que otras, se diferencian fundamentalmente por la sensibilidad, o lo que sería en cierta medida la visión social que cada artista posee, que les permite configurar y proyectar la presencia de los cuerpos del servicio doméstico en sus obras; cuerpos que aparecen dispuestos a servir, contraídos, curvados sobre sí mismos, mientras que los otros cuerpos plasmados en las obras parecen estar acostumbrados a ser servidos.

La idea de mutilar los cuerpos de las empleadas domésticas en la composición de imágenes de la vida familiar es el tema del proyecto libro-instalación de la artista peruana Daniela Ortiz (2010), *97 empleadas domésticas*. Ortiz (2020) describe tal creación artística en estos términos:

El proyecto consiste en una serie de 97 fotografías de la clase alta peruana en situaciones cotidianas. En cada una de estas imágenes aparece en la parte posterior o cortada por el autor una empleada doméstica. Todas las fotografías han sido extraídas de la red social Facebook. ²

La obra de Ortiz viene a problematizar el lugar de la empleada en la vida familiar. Sacco y Panella (2018) afirman que se trata de:

² Omitimos presentar imágenes del proyecto de Daniela Ortiz, dado que en las fotografías de esta obra contienen rostros de personas en primer plano, en muchas de ellas niños y niñas pequeños; aunque estas fotografías han sido puestas en circulación por los autores a través de Facebook, para los autores de este artículo han prevalecido las consideraciones éticas de la investigación.

Un proceso enmarcado en un contexto histórico y social de evidente desigualdad, da como resultado una colección de imágenes lo suficientemente significativas para sacar al espectador de su zona de confort a la vez que, por su mecanismo de desplazamiento de los centros de atención, resulta potencialmente empoderadora de un segmento de la población (mujeres, mestizas, pobres) que en su polifocalismo de desigualdad se encuentran habitualmente en una profunda dimensión de silencio. (p. 148)

Uno de los aspectos más significativos de esta obra es hacer visible los modos de relación que se producen y se reproducen en las familias de las clases privilegiadas de la sociedad, en cuyos estilos de vida parece subsistir la idea de que el trabajo de la empleada doméstica constituye “una prolongación de su naturaleza y por lo tanto como una labor que debe ser realizada en forma gratuita o mal remunerada” (Molinier, 2012. p. 17), de manera que las personas que realizan este trabajo continúan atravesadas por sentimientos de gratitud y devoción. Hacerles *sentir como parte de la familia* se convierte en una estrategia altamente favorable a los modos de relación laboral existentes, pues esto eleva las transacciones laborales al plano de los intercambios afectivos, en los que generalmente los empleadores obtienen el beneficio de un servicio incondicional colmado de cariño y cuidado.

Así mismo, esta obra pone de relieve la omnipresencia del cuerpo de las empleadas con sus uniformes. En palabras de Rossi y Campanella (2018), son ellas quienes aceleran o propician la acción como ayudantes en el contexto de las clases burguesas en tanto dejan siempre muy claro el lugar que ocupan y, tal como aparecen en las 97 fotografías del proyecto de Ortiz (2010), se trata de cuerpos recortados, insinuados; sombras que, tal vez por falta de tiempo, no han sido retocadas digitalmente. Pero es justamente este olvido el que nos pone de presente que las desigualdades raciales, los niveles de acceso al bienestar y los sistemas de explotación laboral están a la orden del día.

Con este proyecto artístico de Ortiz (2010), además de poner en tensión los desequilibrios de clases sociales, asistimos al despliegue del actual régimen estético que opera en la configuración de las imágenes de consumo, como aquella que apareció en la revista *Hola* de España, en su edición impresa de diciembre de 2011³, en la que aparecen la presidente de una agremiación económica en compañía de tres mujeres de su familia y, en el fondo, dos empleadas domésticas con sus uniformes, llevando cada una su bandeja con el servicio. Esta composición fotográfica, que pretende hacer alarde de la riqueza y el lujo de un sector de la población del Valle del Cauca, Colombia, pone al descubierto que el racismo y la ideología que imperó en las haciendas azucareras de la región se resiste a desaparecer. Al respecto, Fernanda Tusa, Xavier Briceño y Eduardo Tusa (2016), hacen énfasis en cómo,

Las mujeres afrodescendientes son representadas cumpliendo roles de servidumbre en casas y haciendas de mujeres poderosas (ricas, afamadas, influyentes y con reconocimiento social) que los medios de comunicación intentan imponernos como patrón a seguir, sin detenerse a pensar lo que implica dicho estatus en materia de derechos, dominación y violencia cultural. (p. 685)

Coincidimos con estos autores en que esta composición fotográfica claramente intencionada tendría que llevarnos a cuestionarnos sobre el papel de la empleada doméstica y acerca de los límites de sus funciones: ¿acaso es parte de la labor de una empleada aparecer en las fotos sociales de las señoras para las que trabajan? ¿Ser exhibidas llevando los niños y niñas de sus señoras en los centros comerciales?

3 La imagen referida está disponible en el número 3514 de la Revista impresa del 7 de diciembre de 2011, <https://www.hola.com/revista/3514/>

Presencias corporales en movimiento

Es sumamente amplia la cinematografía que tiene como tema central a las empleadas domésticas. En este caso, hemos seleccionado tres filmes que se ubican en el contexto latinoamericano y que ofrecen una mirada al desenvolvimiento de los cuerpos de las empleadas domésticas y, en particular, a la presencia de una voz que invita a charlar, que comparte su intimidad con otras mujeres.

En una de estas cintas está presente una subjetividad que se expresa en las acciones de una mujer que cambia parte de su privacidad por un lugar para dormir que, en ocasiones, es invisible a la luz de sus empleadores, es una mujer que ama, sueña y se debate en angustias al igual que cualquier otra, pero que, a diferencia de otros y otras empleadas, comparte con sus empleadores no solo las horas laborales sino también su descanso, ese es un punto crucial, dado que la jornada laboral de las empleadas que viven en la casa de empleadores, generalmente, está determinado por la dinámica misma de la vida familiar.

La primera película de la que nos ocuparemos es dirigida por Sebastián Cordero y, lleva por título *Rabia* (2009), en esta se presenta la vida de Rosa, una empleada doméstica interna de la familia Blinder, que la contrata para que se ocupe de los oficios domésticos, mientras ellos gozan de los privilegios que su estatus social les proporciona. Dos hechos en particular llaman nuestra atención, el primero, referido al abuso por parte de uno de los miembros de la familia, hecho que, en Occidente, según lo documenta Dibie (1989), es un ascendiente cultural de importancia. Este lo sostiene, entre otras maneras, contando que entre los romanos “el primer esmero de un adolescente es comprar los favores de una sirvienta” (1989, p. 43). Este dato tan lejano no es diferente a lo que pasaba en Colombia, hasta hace solo dos o tres décadas. Las mujeres que laboran en las casas de familia se ven enfrentadas a una

posición de dominio difícil de manejar, situación históricamente señalada por Ariès (1990). Este autor hace referencia a este tipo de abusos señalando que “el uso de sus esclavas domésticas no distinguía demasiado entre iniciativa y violación” (p. 47).

El segundo aspecto interesante en esta película es la manera como Rosa habita los espacios; su cuerpo se contrae o se expande según quien esté en la casa. Este lugar, en el que simultáneamente vive y trabaja en ausencia de sus empleadores, se transforma en su hogar y lo comparte con su pareja, pero, al regreso de los dueños de casa, su pareja pasa a ser un intruso y ella retorna a su lugar de empleada doméstica en el que ella se hace presencia permitida en la casa.

La segunda película es dirigida por Anna Mulyaert, se tituló originalmente *¿Que horas ela Volta?* (2015) y en lengua española fue conocida como *Una segunda madre*. Este filme brasileiro presenta varios aspectos vinculados con la vida de las mujeres que trabajan en casa de familia, entre ellos, su vida íntima, los afectos que comparten y la crianza de sus propios hijos.

A lo largo del filme percibimos a Val, personaje protagónico, habitar ese pequeño cuarto, con escasas pertenencias, que le permite tener acceso directo y dominio de la cocina, lugar al que pareciera estar destinada. Al respecto de la empleada doméstica, Rossi y Campanella (2018) dicen que se trata de “un personaje atravesado por ejes de poder que le deparan el lugar de menor autoridad dentro del hogar y, por ende, el más vulnerable” (p. 13). La vida de Val parecía transcurrir con cierta normalidad en este pequeño cuarto hasta la llegada de Jessica, su hija. Este será un punto de inflexión, puesto que esta chica siente que ese no es el lugar adecuado para habitar, tanto por las dimensiones del espacio como por su ubicación y se traslada voluntariamente al cuarto de huéspedes y deja claro que su cuerpo no se acomoda a ese diminuto espacio que su madre habita.

Esta película se ocupa también de los afectos. Estos se enmarcan en una relación de cariño profesada por el hijo de la familia, el cual es correspondido ampliamente por Val. La relación entre ellos se basa en la confianza y seguridad que esta mujer le provee en los momentos más difíciles, cada vez que él la busca y ella saca a flote su talento de cuidadora: lo consuela, abriga y reconforta. Esta compleja circulación de afectos entre hijos e hijas de la familia y las empleadas domésticas, recorre las clases medias y altas de América Latina. Tal fenómeno parece estar cubierto por ciertos velos de gratitud y reciprocidad, pero este filme hace notar que mientras Val cuida al hijo de sus empleadores, su propia hija está al cuidado de otras personas. Es así como esta película nos pasea por las diferencias de clase social, los límites que demarca la arquitectura de la casa y los afectos que se movilizan, lo que no es otra cosa que una micro proyección de la organización social. El despliegue de los afectos entre empleadas y empleadores configura espacios de cercanías y distancia a la vez, pero la dominación ejercida a través del cuarto de la empleada, las normas que se establecen en relación con lo que se puede hacer, comer y habitar, son solo una muestra de un modelo de organización social que viene desarrollando sofisticados modos de relación coloniales.

Por su parte, Juliana Fanjul, directora del documental *Muchachas* (2015), muestra la vida de Lupita, la empleada doméstica de su familia. Recorre su diario vivir, los vericuetos que sortea para llegar desde el extremo de la ciudad, en la que vive con su familia, a su lugar de trabajo. Esta mujer se ocupa de realizar las labores de la casa, viste el uniforme de colores blanco y negro; trabaja en silencio, limpia, ordena, lava y cuida a todos incluida la mascota, a la que baña con afecto y cuidado. El documental es un reflejo de la labor de las empleadas domésticas en América Latina, mujeres que se encargan de cuidar a hijos de otros mientras sus propios hijos son cuidados por extraños o incluso dejados solos. Es por esto que el trabajo doméstico es descrito por Rossi y Campanella (2018) como

“un sitio donde confluyen una transacción económica con una serie de lazos afectivos” (p. 15), lazos que, en muchas ocasiones, trascienden lo laboral y dejan huellas para el resto de la vida.

Además del universo íntimo de la protagonista, el documental de Juliana Fanjul, plantea reflexiones en torno a las brechas económicas de la capital mexicana, lo que se replica en mayor o menor medida en el resto de las ciudades latinoamericanas en las que se observa un sector altamente privilegiado económicamente y, en las periferias, un sector sumido en la pobreza extrema.

A modo de conclusiones

Las obras citadas en este artículo no dejan de ser una mínima selección del amplio conjunto de creaciones artísticas realizadas en el campo de las artes visuales latinoamericanas en las que el tema de los oficios y las empleadas domésticas está presente. A través de estas obras podemos acceder a los regímenes estéticos que circulan en el momento histórico en la que fueron realizadas, pero estas imágenes también ponen en tensión las ideologías que configuran el orden social de un momento determinado.

Es claro que la manera como un artista trata un tema como este proyecta su sensibilidad y comprensión de los fenómenos sociales. Guardadas las distancias de época, los cuerpos mutilados que se ocupan de los oficios domésticos, tanto en la obra de Botero como en la de Ortiz, hablan de posturas distantes en términos estético-políticos. En la obra de Botero esas manos están puestas aparentemente de forma inocente, en función de la composición pictórica; mientras en la obra de Ortiz, justamente, es el recorte de los cuerpos lo que crea el sentido del proyecto artístico. La obra de Débora Arango plasma un cuerpo encorvado que parece contraerse con el paso del tiempo y que está conectado con toda la tradición de las artes visuales que, a través de las imágenes, documenta discretamente los oficios y la gestualidad corporal que acompaña los cuerpos.

Desde una perspectiva explícitamente socio-crítica, los filmes que hemos seleccionado para este artículo ponen en tensión la multiplicidad de afectos que recorren el universo de la empleada doméstica. En estas películas, el cariño derrochado por parte de las familias empleadoras deja entrever la persistencia de gruesas líneas de discriminación, explotación y desequilibrio de clases sociales en América latina.

Referencias

- » Álvarez, A. y Hernández, E. (2020). Educación y gestualidad: inquietudes estéticas en torno al performance de los profesores en el escenario escolar. *Calle 14 Revista de Investigación en el Campo del Arte*, 15(28). Recuperado de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/16277>
- » Arango, D. (1997). Sin título. [Acuarela sobre papel, 35,5 x 25,9 cm]. Banco de la República de Colombia, Bogotá. Recuperado de: <https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/sin-titulo-ap2882>
- » Ariès, P. y Duby, G. (1990). *Historia de la vida privada. Capítulo 2*. Madrid: Editorial Taurus y Alfaguara S.A.
- » Botero, F. (1983). *Familia colombiana*. [Pintura al óleo sobre lienzo, 183 x 195,5 cm]. Colección permanente del Museo de Antioquia, Medellín, Colombia.
- » Chollet, M. (2015). *En casa. Una odisea del espacio doméstico*. Buenos Aires: Hekht Libros.
- » Dibia, P. (1989). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa.
- » Eisner, E. (1998). *El ojo ilustrado. Indagación cualitativa y mejora de la práctica educativa*. Madrid: Paidós.
- » González, N. (2006). *Colombia en la pintura de Fernando Botero* (Tesis de doctorado). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya.
- » Gumbrecht, H. (2005). Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- » Hernández, E., y Aguirre, Y. (2019). Intensidades del olvido: experimentación-creación de imágenes en entrecruces con el pensamiento de Henri Bergson. *Tsantsa. Revista de Investigaciones Artísticas*, (6), 153-163. Recuperado de <https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/2655>
- » Malosetti, L. (2018). Le lever de la bonne entre París y Buenos Aires. En Rossi, M. y Campanella, L. (Eds.), *Los de abajo tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina* (pp. 41-63). Rosario, Argentina: UNR Editora.
- » Moliniere, P. (2012). *El trabajo del cuidado y la subalternidad*. Recuperado de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01075702>
- » Ortiz, D. (2010). *97 empleadas domésticas* [Libro/Instalación]. Barcelona: Cevagraf.
- » Ortiz, D. (2020). *97 empleadas domésticas*. Recuperado de <https://daniela-ortiz.com/>
- » Pardo, J. (1991). *Sobre los espacios pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- » Sacco, V. y Panella, V. (2018). 97 empleadas domésticas. La representación/invisibilidad del trabajo del cuidado en el Perú. En Rossi, M. y Campanella, L. (Eds.), *Los de abajo tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina* (pp. 145-165). Rosario, Argentina: UNR Editora.
- » Sívori, E. (1887). *El despertar de la criada*. [Óleo, 198 x 191 cm]. Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina. Recuperado de: <https://www.bellasartes.gob.ar/coleccion/obra/1894/>
- » Sullivan, G. (2006). Research Acts in Art Practice. *Studies in Art Education*, 48, 19-35. doi: 10.2307/25475803

- » Tusa, F., Briceño, X., y Tusa, E. (2016). Trasmisión histórica de estereotipos en el sensacionalismo de élite. Estudio de caso: 'Las mujeres más poderosas del Valle del Cauca, Colombia'. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 23(1), 675-687. doi <https://doi.org/10.5209/ESMP.55621>
- » Vásquez, K. (2018). Género sobre género. Vestimenta, cuerpo y trabajo doméstico en el cine de Manuel Romero. En Rossi, M. y Campanella, L. (Eds.), *Los de abajo tres siglos de sirvientes en el arte y la literatura en América Latina* (pp. 81-100). Rosario, Argentina: UNR Editora.